

Türkische Gewässer oder wo sind die Untertitel geblieben - Tim Sharp
(zum Film *Déjà Vu* von Lisl Ponger)

Schon von den ersten Bildern an, der Parade, die über die Leinwand zieht, sind die ZuschauerInnen verführt. Sie geraten in den Sog der fremdartigen, zugleich sonderbar vertrauten Aufnahmen von Menschen und Orten. Diese Bilder sind Dokumentaraufnahmen, aber auch Zeugnisse unserer Sehnsucht nach fernen Ländern, nach glanzvollen Ereignissen, nach den von tausend und einem Stern übersäten tropischen Nächten, die keine Kamera einzufangen vermag. Die Szenen reihen sich auf einem roten Faden wie Glasperlen, mit denen man früher Handel trieb. Was visuell geschieht, geschieht allerdings zu rasch, um uns viel Kontrolle über das Geschehen, eine Analyse oder Diskussion zu gestatten. Erst im Nachhinein beginnt es dem Bewusstsein zu dämmern und man erkennt, dass dieser Film, zusammengeschnitten aus Amateurmaterial unterschiedlichster Herkunft, ein Archiv darstellt: eine Sammlung von Klischees exotischer Andersheit. Geographischer Unsinn, der jetzt einem anderen Rhythmus folgt. Andenken an Orte in einer Zeit, in der man Fotos statt Seide, Super 8-Filme statt Gewürze nach Hause mitbringt. Diese persönlichen Erinnerungsstücke sind aus über 60 Stunden Filmmaterial ausgewählt und bezeugen eine Sichtweise, eine weiße Weltansicht, einschließlich aller unausgesprochenen Hierarchien. Diese Sichtbarkeiten laden ein, sich von ihrer exotischen Opulenz verwöhnen zu lassen, die Lust daran wird aber immer wieder vorsätzlich irritiert. Eine explizite Irritation geht von der Gestalt des winkenden Touristen aus, oder der Frau, die unseren Blick mit ihrer Filmkamera »verdeckt«, oder des Mannes, der das Geschehen unterbricht, um seine künftige Erinnerung zu fotografieren. Eine implizite Irritation sind die Frauen, die sich vor unserem aufdringlichen Blick zu schützen suchen. Noch krasser wird uns unser Voyeurismus vor Augen geführt, wenn wir die Frauen betrachten, die auf ihrem Weg um Gnadensuche auf ihren Knien zur Kirche rutschen.

Diese Aufnahmen könnten in aller Unschuld geschossen worden sein, doch es ist die Unschuld unbewusster Komplizenschaft. Im Rahmen von *déjà vu* erhält man einen anderen Blick auf jene Sammelleidenschaft, die in scheinbarer Naivität all die Wunder dieser Welt zusammenträgt. Wie Thomas Kuhn bemerkte, haben die meisten Wissenschaftler die Paradigmen ihrer Disziplinen derart verinnerlicht, dass sie sie trotz ihres bestimmenden Einflusses gar nicht mehr wahrnehmen.⁽¹⁾ Tatsachen, die in den Schubladen der Paradigmen keinen Platz finden, werden entweder ignoriert oder glatt bestritten. Kuhns Analyse lässt sich auch auf die Rolle des Künstlers und die kulturellen Werte einer Gesellschaft übertragen: man wird für das Offensichtliche blind, das aber dennoch unsere Weltsicht bestimmt. In *déjà vu* scheint die Prozession offensichtlich exotischer Bilder so abzulaufen, dass ein Paradigmenwechsel stattfinden kann. Dazu nimmt der Film aber nicht die Filmamateure aufs Korn, sondern destilliert aus ihren kinematografischen Tagebüchern die Essenz. Deutlich wird das allerdings erst in dem Moment, wo wir uns über das Verhältnis von Ton und Bild klarwerden. Ein altes chinesisches Sprichwort besagt: »Die Kunst des Bildermachens besteht darin, das Sichtbare und das Unsichtbare zu verbinden, und manchmal auch das Sagbare und das Unsagbare«. *Déjà vu* ist Ergebnis eines Experiments, das alle vier verknüpft.

Zu Beginn des Films arbeiten die Geräusche Hand in Hand mit den Bildern, sie unterstreichen deren dokumentarischen Charakter und fügen sich dem quasi-narrativen Fluss. Man sollte aber im Hinterkopf behalten, dass wir es hier mit kinematografischem Ton zu tun haben – mit Annäherungen oder schlichten Täuschungen, die allerdings den Anschein von Authentizität wecken. Geräuschmanipulationen und Taschenspielertricks (das »alle großen Schiffe müssen im Hafen einmal tuten«-Syndrom), die wir alle gern für bare Münze nehmen. Aber lange währt dieser Flirt nicht. Bei vielen Gelegenheiten bricht etwas durch, dass an finstere Ironie grenzt. Dazu zwei Beispiele. Die Aufnahme von der Reling eines Schiffes, das gerade südliche Gewässer durchpflügt. Dazu erklingt von der Tonspur Chormusik, deren emotionale Kraft erschauern macht. Sie ist einerseits »Filmmusik«, erfüllt aber auch eine narrative Funktion und übermittelt wichtige Informationen.

Vielfältig sind die Assoziationen. »Große Schiffe« kreuzen diese Gewässer nun schon mehrere hundert Jahre, sie trugen Columbus, Cortez und Cook, sie trugen stets das Wort der Missionare

und häufig genug Gewehre zur Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln. Ist es Zufall, dass der Schatten des Schiffes auf dem Wasser an die Burgzinnen erinnert, die wir als Kinder zeichnen? Die zweite Einstellungsfolge zeigt Dockanlagen und afrikanische Hafearbeiter beim Verladen von Bananen (harte Arbeit, wenn man sie denn bekommt). Von der Tonspur erklingt dazu ein Arbeitslied, aufgenommen in einem amerikanischen Gefängnis. Es handelt sich, nicht weiter überraschend, um ein afroamerikanisches Lied.

Diese Entsprechungen treten so häufig auf, dass ihre Bedeutung außer Frage steht. Mit Blick auf den übrigen Ton dienen sie als Rettungsringe, die man zum eigenen Schaden ignoriert, weil auf der zweiten Ebene starke Unterströmungen herrschen. Wirkliche Menschen erzählen in einer Vielzahl von Sprachen wahre Geschichten und, um mit Bob Dylan zu sprechen: »Irgendetwas passiert, aber du weißt nicht was es ist«. Es scheint, als habe sich ein Teil der Töne einseitig für unabhängig erklärt. Was aber nicht stimmt, die Töne bilden vielmehr einen Vorhang, der an vielen Punkten auf dem Leinwandgeschehen zu liegen kommt.

Als eine der Folgen von eurozentrischer Expansion und Kolonialismus tragen Orte Namen, die ihnen im Geist der Kultur der Einwanderer gegeben wurden. New South Wales, Nova Scotia (Neuschottland) oder sogar New York. Heimweh klingt hier an, Rebellion und Wille zum Neubeginn, aber auch der Wunsch nach kultureller Kontinuität. Bei der Benennung wurde das Land als *tabula rasa* behandelt. Und benennen ist besitzen. Blättert man in einem Atlas und stößt auf Neufundland, dann ist man immer versucht nach dem Schicksal derer zu fragen, die es verloren haben. Von noch größerer Tragweite ist der Akt der Benennung für die Völker, die in den »neu entdeckten« Ländern leben. Wie Wilfred Thesiger schreibt: »Wir nannten sie in der Regel so, sie selbst aber nannten sich anders.«⁽²⁾ Aus den Lakota wurden die Sioux, den Inuit die Eskimos und den Afars die Danakil. Die Identität wird angegriffen. Der Kern der Sache ist Macht.

Ivan Illich hat in seinen Schriften den Wert lokaler Traditionen herausgestellt.⁽³⁾ Seine Aufmerksamkeit gilt in diesem Zusammenhang auch der Sprache, die, wie er schreibt, nicht das gleiche ist wie die Rede (*oral culture*). Er verweist auf Elio Antonio de Nebrija, der die erste spanische Grammatik – »die erste überhaupt in einer modernen europäischen Sprache« – herausgab. Zunächst klingt das nach einem verdienstvollen Unterfangen. Seine Bedeutung reicht aber weiter als das es, obwohl nur fünfzehn Tage nach Kolumbus' Einschiffung erschienen, bereits den ersten Amerikanismus verzeichnet (*canoa* - Kanu). Relevant ist vor allem die Einführung, in der es unter anderem heißt: »Meine hochverehrte Königin, wann immer ich über die Schätze der Vergangenheit, wie sie sich in der Sprache erhalten haben, nachsinne, so komme ich zu demselben Schluss: stets war die Sprache die Partnerin des Reiches, und soll auch immer dessen Begleiterin bleiben. Gemeinsam erblicken sie das Licht der Welt, gemeinsam wachsen und gedeihen sie, gemeinsam gehen sie zugrunde.« Und an anderer Stelle: »Unsere Sprache folgte unseren Soldaten, die wir aussandten, um zu herrschen«. Folgen hatte die Grammatik aber auch in Spanien selbst. Wer schreiben gelernt hatte, brauchte jetzt einen Lehrer, um richtig zu schreiben; die Dialekte und lokalen Identitäten wurden abgewertet. Aber all das liegt viel zu weit zurück, um noch Erinnerungen in uns wachzurufen.

So werden denn in *déjà vu* elf Sprachen gesprochen. Jede reflektiert eine bestimmte Denkweise und die kulturellen Vorurteile ihrer SprecherInnen. Historisch gesehen stellen einige dieser Sprachen (Englisch, Französisch, Deutsch, Portugiesisch) wichtige Exportgüter dar, die voll missionarischem Eifer der Machtausübung, der Steigerung wirtschaftlicher Effizienz und der Behauptung kultureller Überlegenheit das Wort redeten. Auch in der heutigen postkolonialen Ära sind uns die Hierarchien, welche die Sprache etabliert, erst halb zu Bewußtsein gekommen. Sprache ist nicht einfach nur ein Mittel der Kommunikation, sie ist auch imstande, kulturelle Flüchtlinge zu produzieren – Menschen, die zwar in »ihrem« Land leben, deren Muttersprache aber herabgewürdigt oder aktiv unterdrückt wird. Das aktuellste Beispiel sind die Kurden. Als Folge dieser Abwertung wird ein ganzes Volk ins linguistische Niemandsland verbannt, wo es nicht mehr in der Lage ist, seinen Widerstand zu artikulieren, was wiederum als Zeichen der Überlegenheit der Kolonialmacht gedeutet wird. Erzwungenes Schweigen läßt sich bequem als Zustimmung oder gar Dummheit interpretieren. Der *pater familias* spricht dann für das Volk und

sorgt innerhalb der »Familie« für die nötige Disziplin. Der einzige Ausweg ist Gegengewalt.

Auch wenn man eine Sprache unter den allerglücklichsten Bedingungen erlernt, bedarf es mehr als nur flüssigen Sprechens, um sich ausdrücken zu können. Man muss auch in der Sprache denken lernen. Bis das soweit ist, liegen Teile der eigenen Identität brach, und etwas geht bei jeder Übersetzung ohnehin verloren. Die Begriffe unterschiedlicher Kulturen lassen sich vielleicht annähern, doch liegen dem Verstehen permanent kulturelle Stolpersteine im Wege. Wer daran Zweifel hegt, halte sich an Robert M. Laughlins aufschlussreiche und unterhaltsame Monografie.⁽⁴⁾ Hier heißt es: »Das ritualisierte Sprechen in Zinacantán (in Chiapas, Mexiko) verwendet Couplets, die ähnlich und unähnlich lautende Ausdrücke verbinden. Ihre Bedeutung bleibt oft unklar für diejenigen, die mit der Kultur nicht vertraut sind.« Als Beispiele führt er an: »auf den Berggipfel gelangen, auf den Hügel gelangen«, was soviel heißt wie »sterben und begraben werden«, oder: »das scheinbar Gute, das Teuflische«, eine Umschreibung für »Hexe«. Poetische Feinheiten dieser Art spielen natürlich keine Rolle für Leute, deren Geschäfte das Geschäftemachen oder die Verwaltung sind. Sie verlassen sich bei ihrer Arbeit lieber auf die Grammatik des Gehorsams.

Eine solche Haltung schließt ein persönliches oder professionelles Interesse an Kultur und Sprache nicht aus. Man denke nur an die Anthropologen, die unsere Weltansicht als »objektiv« wissenschaftlichen Standpunkt ausgeben – ungeachtet der politischen und wirtschaftlichen Aspekte, welche die Verflechtung unserer Gesellschaften mit den untersuchten Kulturen prägen. Wer das anthropologische Interesse für freundlich und aufrichtig hält, dem sei verziehen, denn er befindet sich im Irrtum. Historisch gilt, was James Clifford über die anthropologische Feldforschung gesagt hat, dass nämlich »überall auf der Welt die ›Eingeborenen‹ auf die harte Tour lernen mussten, keine Weißen zu töten. Zu hoch waren die Kosten, die häufig in einer Strafexpedition gegen Eure Leute bestanden. Die meisten Anthropologen, das gilt vor allem für die Epoche Malinowskis, kamen in ihre ›Forschungsgebiete‹, nachdem ein Kapitel dieser blutigen Geschichte abgeschlossen war. Gewiss, einige wagemutige Forscher tasteten sich auch in nicht befriedete Gebiete vor, gerieten aber genau deshalb in die Auseinandersetzungen und Befriedungsprozesse hinein.«⁽⁵⁾ Die Macht des Nationalstaaten nimmt ab und der Tourist wird zum Fußsoldaten der postkolonialen Ära.

Es lohnt sich auf die physische Umgebung, in der man den Film sieht, hinzuweisen, sowie auf das Verhältnis zwischen dieser Umgebung und dem, was auf der Leinwand geschieht oder durch die Lautsprecher kommt. Wir sind (willentlich) Gefangene der flimmernden Bilder, der Ton aber macht uns zu Subjekten des Kolonialismus. Fest in den Sitz gebannt, entkommt man weder dem Bedürfnis, verstehen zu wollen, noch der Unwahrscheinlichkeit, elf Sprachen zu beherrschen. Diese Hilflosigkeit, das im besten Falle bruchstückhafte Verstehen, bildet, gepaart mit möglichem Ärger und Frustration, den emotionalen Kontrapunkt zum verführerischen Reiz der Bilder, und spiegelt im Kleinen die Gefühle von Verwirrung und Machtlosigkeit, die das tägliche Brot der Kolonialiserten sind.

Jetzt wollen wir aber in der Geschichte weitergehen.

Eine Geschichte aus »Tausend und einer Nacht«.

Danach befindet man sich inmitten eines von Mahmoud Lamine gesprochenen Textes in tunesischem Arabisch, bei dem es sich um eine der berühmten Erzählungen aus »Tausend und einer Nacht« handeln könnte oder auch um die Überleitung zu etwas ganz anderem. Dieser Text steht nicht nur am Anfang von *déjà vu*, sondern dient auch als Bindeglied zu jener Reise, die in Pongers »Passages« (1996) ihren Ausgang nahm. Nur ist das Reiseziel ein anderes. Als englischsprachiger Zuschauer bekomme ich ohnehin meine Königsgeschichte erzählt, von Renée Gadsden. Sie beschreibt ihre Begegnung im afrikanischen Dschungel. Der König wird von seinem bewährten Ratgeber begleitet, einem »uralten, verhuzelten Mann«, und den Hofleuten. Die Prinzen werden vorgestellt. Er sitzt auf einem hölzernen Stuhl, von dem der Lack abblättert, vor der Sonne geschützt durch einen zerfetzten Schirm. Man ist versucht, über dieses Bild zu schmunzeln, doch das Lächeln erstirbt in dem Moment, wo uns klar wird, dass wir nicht mehr

erfassen als die äußerlichen und materiellen Aspekte einer »sehr bewegenden Zeremonie in einer Sprache, die wir nicht verstehen konnten«.

Rein praktisch gesehen würden Untertitel das Verständnis des Gesagten natürlich erleichtern. Doch abgesehen davon, dass sie sich in die Bilder einmischen, würden sie den Sinn der Szene völlig negieren. Sie würden eine direkte Erfahrung in eine Erklärung übersetzen und dadurch jede Reflexion über die Funktion und Bedeutung von Sprache innerhalb dieses Filmes unterbinden.

Man kann, wenn man genau zuhört, aber auf Geschichten oder Satzfragmente stoßen, die sich verstehen lassen. Im Verlauf einer von Pemba Doma Sherpa erzählten Geschichte – auf nepalesisch erzählt, nicht in Sherpa, das auf den Schulen nicht gelehrt wird und das, wie Pemba sagt, auch ein präsenten Gegenüber verlangt – vernimmt man ganz deutlich das Englische »Morning tea ready, sir« [Sir, der Morgentee ist fertig]. Man kann davon ausgehen, dass dieser Satz den eigentlichen, für den Film relevanten Kern ausmacht. Tatsächlich handelt es sich um eine Art Umkehrung. Wir Europäer erfassen zwar die Höflichkeit des Dieners, nicht aber den sozialen Kontext (wie üblich), denn wir hier aber gerade verstehen möchten. Wir kapierten es nicht, und genau das macht den Unterschied aus. Die Fragmentierung, die das Nichtverstehen auslöst, spiegelt die im Film abgebildete Fragmentierung der Welt und verhindert, dass wir die Geschichten als bloßen Hintergrund aufregender visueller Geschehnisse betrachten.

Stellen Sie sich vor, Ihre Großeltern plauderten aus ihrem Leben. Sie erzählten, wie sie von Geburt an glücklich in ihrem Dorf gelebt haben, ohne größere Probleme, abgesehen von kleinen Streitereien mit den Nachbardörfern. Dann sagen sie, dass sie eigentlich nicht weiter erzählen wollen, es aber tun müssen, damit sich die Geschichte nicht wiederholt. Und nun berichten sie wie jemand vorbeikam, der ihnen sagte, was sie zu tun und zu lassen hätten. All das singt André Mawazo-Mukalay aus der Demokratischen Republik Kongo, der diese Geschichte dann noch in fünf weitere Sprachen kleidet, so dass sich insgesamt sechs ergeben: Deutsch, Französisch, Lubakati, Lingala, Swahili und Tschiluba. Mit nur wenigen Zeilen wird die Bedeutung kolonialer »Verwaltung« auf den Punkt gebracht.

In einer in Gujarati gesprochenen Passage fallen in kurzer Folge die Worte Dar-es-Salaam, Rajula, Bombay. Shaheen Merali berichtet, wie sein Großvater und dessen Bruder Indien verlassen haben, um in Tanganyika nach Arbeit zu suchen und sich dort niederzulassen. Die Ortsnamen erzeugen in uns einen geistigen Lageplan, ein unsichtbares Wegenetz, das Stoff zum Träumen bietet und darin den Absichten der Amateurfilmer entspricht. Es geht offenbar um eine Reise von einem Kontinent und seiner Kultur zu einem anderen. Für andere, und aus der Perspektive jener Epoche, in der Geschichte spielt, betrachtet, war eine solche Reise kurz – nur ein kurzes Stück den Korridor der Kolonialbehörde entlang, von einem Büro zum nächsten. Die Sprache der Macht blieb die gleiche.

Wer heute reist, kapselt sich zumeist ab, schützt sich nicht nur vor Wind und Wetter, sondern auch vor sämtlichen anderen Einflüssen. Man reist nach genau festgelegten optischen und akustischen Fahrplänen. Tatsächlich sind die meisten Reisenden gar keine Reisenden, sondern, wie Michael Asher sagt, Pendler.⁽⁶⁾ Während aber die meisten Pendler zumindest einige Male im Jahr ins Theater gehen, sind sich Touristen selten darüber im klaren (oder wollen nicht wahrhaben), dass sie BetrachterInnen eines Schauspiels sind, das eigens für sie aufgeführt wird. Deutlich wird das nur indirekt, daran nämlich, dass die am häufigsten erzählten Feriengeschichten immer den einzigartigen und zufälligen Charakter einer Begebenheit herausstreichen, an der auch nie andere Touristen beteiligt waren. Erlebnisse dieser Art findet man auch in *déjà vu*, nur werden sie hier zum Selbstzweck. Shaheem Merali erzählt uns eine Kindheitserinnerung, ein eindringlich buntschillerndes Erlebnis mit roten Beeren und blauem Schwimmbecken, bei dem ihm bewußt wurde, dass die Menschen in Bikinis und Badehosen weiß waren. Er sah zum ersten Mal Weiße, die er sonst nur aus Disneyfilmen kannte. Was geschieht in diesem Moment auf der Leinwand? Während Merali über halb nackte Weiße spricht,

sehen wir halbnackte Schwarze.

Wir spiegeln seine Geschichte gewissermaßen farblich. Die Bedeutung hängt natürlich davon ab, welche Kultur zuschaut. *Wir* sind leger angezogen, lassen uns von der Sonne bescheinen und erholen uns. *Sie* dagegen sind ganz formell angezogen, und gehen gesellschaftlichen Aktivitäten nach. Sehen wir das so? Oder sehen wir bloß die Brüste der Frau, auf die sich die Kamera immer dichter zubewegt? Auch die anderen Farben der Geschichte sind umgekehrt. Merali fasziniert das Rot der Beeren, dann entdeckt er das türkise Becken. Wir sehen einen blauen Hut, ein blaues Kleid und ein blaues Hemd, von denen keines »die Farbe des Himmels oder des Ozeans« trägt, und dann sehen wir rot, rot, rot. Das ist einer der Momente, wo der Vorhang festgezurt wird, wenn auch nicht auf lineare Weise.

Gewollte Inversionen sind ein Leitmotiv von *déjà vu*. Ein weiteres Beispiel ist die Coke-Geschichte von Gadsden, in der sich das Getränk als eine Art Lebenshilfe für den Reisenden aus dem Westen entpuppt, der sich mit fragwürdigen Speisen und gefährlichem Wasser konfrontiert sieht. Ein Bekenntnis zu Coke würde man von diesem Film, seinem Grundtenor nach, nicht gerade erwarten. Aber uns wird nicht erlaubt, in gut oder schlecht, schwarz oder weiß einzuteilen.

Auf der Ebene des Sichtbaren wie des Hörbaren provoziert der Film immer wieder Konflikte mit der alltäglichen Bedeutung von Dingen wie Tee, Bananen, Gummi und Zucker. Es handelt sich dabei um ein bewußt unsynchronisiertes Zusammenspiel von Bildern und Tönen. Wir sehen die von Touristen beäugten Teepflücker; den Töpfer, der die zum einmaligen Gebrauch bestimmten Tassen der indischen Straßenstände anfertigt (mit Anklängen an »Sir, der Tee ist fertig«); und wir sehen die Bananenpacker im Hafen. Im Kontrast dazu hören wir, wie diese Güter produziert werden oder wie auf den Zuckerrohrplantagen die Arbeiter, die sich über die Arbeitsbedingungen beschwert hatten, einfach verschwunden waren: gefressen von dem riesigen weißen Hund *el familiar*. Diese Legende wurde nachts am Feuer überliefert, und sie jagte Ana Schey, die sie als Kind erzählt bekam, große Angst ein. Oder wir hören von André Mawazo-Mukalay, wie einer seiner Verwandten in Ketten gelegt und verschleppt wurde. Nicht nach Amerika, zum Glück, sondern in einen Teil von Britisch-Afrika, um auf einer Gummipflanzung zu arbeiten, wo man Rohmaterial für europäische Fahrrad- und Autoreifen erzeugte. Die Menschen, so erzählt er, wurden dort wie Affen, wie Tiere behandelt. Für einen kurzen Moment hatte mich bei dieser Erzählung das »zum Glück« irritiert. Aber dann war klar: besser Zwangsarbeiter auf dem eigenen Kontinent als irgendwo über den Ozean expediert zu werden. Auf dem eigenen Kontinent hat man immer die Chance, nach Hause gehen zu können. In gewisser Weise klammert *déjà vu* diese letzten beiden Geschichten durch die Erzählung von Alexilia Pichler ein, die ihre »Versklavung« durch eine reiche Mulattin beschreibt. Diese Frau hatte Pichlers Mutter in der Illusion gewiegt, ihre Tochter würde bei ihr reichlich zu essen bekommen und eine gute Ausbildung erhalten. Tatsächlich wurde ihr dann aber jede Ausbildung verwehrt, sie mußte mit den Schweinen leben und wurde mit ihnen auf eine Stufe gestellt.

Als Folge dieser Geschichte – aber auch der Coke-Erzählung von Gadsden – wird die Denkbewegung in eine Richtung unterbrochen. Hier zeigt sich auch die komplexe Beziehung von Ton und Bildern. Letztere scheinen mit ihrem oberflächlich »dokumentarischen« Charakter eher Spiegel unserer selbst zu sein als Fenster zur Welt. Allerdings bilden die stärker dokumentarischen Geschichten auch nicht einfach den Gegenpol zu den Bildern. Das Ganze ist keine Plus/Minus-Rechnung.

Wir hören den Bericht über einen Besuch in San Francisco. Aus der Geschichte schließen wir, dass sie keine westliche Touristin ist, sondern aus Lateinamerika stammt. Ohne Reiseprogramm und ohne Englischkenntnisse war sie nach Nordamerika gekommen. Alle Probleme wurden gelöst, als sie auf einen ihrer Landsleute zuging »und ihn fragte«. Dann schlenderte Ana Schey im Mission-Viertel herum, besuchte mexikanische, gualtematekische und kolumbianische Läden und Cafés. Während sie uns all das erzählt, erblicken wir auf der Leinwand Lateinamerika und erleben zumindest einen Moment der Synchronität: Sie sagt »Mexiko« und wir sehen Touristen auf die Sonnenpyramide der Azteken klettern. Der Film spaltet sich in unseren Köpfen: wir sehen Lateinamerika und visualisieren Ana Schey in San Francisco. Wir alle sind Touristen, aber sie ist

die eine, die nicht völlig dazugehört. Diese Szene belegt den dokumentarischen Aspekt des Films. Bemerkenswerterweise sind wir in dem Moment, wo Schey die Zauberworte »Lateinamerika« spricht, bereits nach Afrika befördert worden.

Und jetzt die politischen Nachrichten. Es gibt eine Reihe von Aufnahmen und Sequenzen, die Demonstrationen gegen die verschiedenen Kolonialmächte zeigen. Als Filmtouristen sind wir inzwischen imstande, ihre Bedeutung und Bedeutsamkeit zu würdigen. Es handelt sich bei diesen Aufnahmen um historische Dokumente, als Ereignisse gefilmt. Um klare Aussagen in einem Film, der Bedeutung als Frage von Verhandlungen begreift. Diese Aufnahmen sieht man zusammen mit Karim Duartes Erzählung über seine Empfindungen und Beobachtungen am ersten Unabhängigkeitstag auf den Kapverden: das Herunterholen der fremden Flagge, das Hissen der neuen. Von dieser Geschichte, erzählt in portugiesischem Kreolisch, verstehen wir nichts. Wir sind was das Hörbare betrifft (aber auch politisch) Außenseiter, doch die bildliche Aussage ist laut und deutlich: Formaler politischer Kolonialismus ist tot; aber wie *deja vu* zeigt, lebt die Grammatik des Kolonialismus weiter.

Ehrlich gesagt, ethozentristisch denken können wir ganz gut. Der Ethozentrismus durchdringt alles. Sogar unsere Vorstellung von der Evolution (ein Wort, das Darwin übrigens nie benutzte, der lieber und im neutraleren Sinne von »Veränderungen« [changes] sprach) wird durch ein Bild geprägt, das wir bereits in der Schule eingetrichtert bekommen – die Darstellung der Entwicklungsgeschichte vom Affen zum Menschen. Der Mensch, der am Ende dieser Fortschrittssaga herauskommt, ist einer von uns, das erkennt man leicht. Er kommt weder aus Afrika oder Asien noch aus Lateinamerika.

Um wieder auf das Reisen zurückzukommen: Michael Asher läßt in seinem Buch über einen der bekanntesten Entdecker des 20. Jahrhunderts, Wilfred Thesiger, diesen ausführlich zu Wort kommen. Für Thesiger beruht das Entdeckungsreisen auf einem ausgefeilten intellektuellen Konzept. So schreibt er etwa: »Der primitive oder halbzivilisierte Mensch macht sich vielleicht auf, neue Gegenden zu erkunden, wenn er Nahrungsquellen, Schutz oder Handelsbeziehungen sucht. Es sind aber stets Notwendigkeit oder Gier, die ihn dabei beflügeln, und er macht sich nur selten die Mühe, das Gesehene und Erlebte zu dokumentieren. Dagegen reist der wahre Entdecker einzig seiner Erlebnisse willen und um anderen davon zu berichten«. (7) Diese Textpassage ist ein gutes Beispiel für den typischen westlichen Standpunkt, gleichgültig ob dieser nun bewußt oder unbewußt eingenommen wird. Es wimmelt hier nur so von falschen Annahmen.

Erstens zeigt sich hier deutlich unsere Fixierung auf das geschriebene Wort. Man sollte sich in diesem Kontext aber klarmachen, dass es noch immer viele Kulturen gibt, die von der Rede, der mündlichen Überlieferung geprägt sind. Wenn Angehörige solcher Kulturen reisen und davon berichten, bleibt kein schriftliches Zeugnis erhalten. Die relevanten Erfahrungen, egal ob belehrender oder unterhaltsamer Art, werden direkt in die Kultur integriert. Dagegen sitzen wir im Westen zwar auf Bergen von Wissen (Informationen), doch ob dieses in unsere Kultur einfließt oder überhaupt nützlich ist steht auf einem ganz anderen Blatt.

Zweitens begegnet man hier dem Vorurteil, dass primitive Völker ihre Zeit zumeist mit Nahrungs- oder Schutzsuche verbringen. Wie eine eingehenden Studie von Marshall Salins belegt, ist das aber nicht der Fall.(8) Für viele »Subsistenz«-Gesellschaften (mit all den negativen Konnotationen wie Mangel an Überschüssen oder Arbeitsunwilligkeit) gilt, dass ihre Mitglieder nur vier oder fünf Stunden am Tag »arbeiten«, wobei diese Arbeit zugleich eine gesellschaftliche Dimension hat. Die übrige Zeit wird für kulturelle Aktivitäten aufgewandt.

Drittens wird angenommen, dass Reisen, die aus bloßer Neugier erfolgen, an sich schon wertvoller sind als Reisen aus existenziellen Motiven. In eine ähnliche Richtung zielt Clifford, wenn er schreibt: »... die Vorstellung, dass eine bestimmte Gesellschaftschicht kosmopolitisch (auf Reisen) ist, während der Rest lokal (eingeboren) lebt, erscheint als Ideologie einer (sehr

mächtigen) Reisekultur«. (9) Man stößt hier auf das Paradigma, demzufolge das Reisen keine vielschichtige menschliche Aktivität sein kann. So entsteht eine Hierarchie, die bestimmte Formen des Reisens ab- und andere überbewertet. Es zeigt sich, dass wir in der Vorstellung bestätigt werden wollen, diejenigen zu sein, die reisen, während die anderen sesshaft sind (oder es sein sollten). Wir gehen mit einigen anderen Kulturen so um, als seien es starre Gebilde, die man im Museum abstellen könnte.

Genau dieser Aspekt wird auch in der abschließenden Tonsequenz des Films gestreift, in der von reisenden Nordafrikanern die Rede ist, die sich auf Arbeitssuche begeben haben. Eingezwängt und im Dunkeln hocken sie unter Deck »wie in einem Kino«, während sich die jungen europäischen Touristen über Deck sonnen. Die eine Gruppe reist freiwillig, zum Vergnügen, die andere aus Notwendigkeit. Haben die Nordafriker bei ihrer Arbeitssuche Erfolg, dann wird man von ihnen verlangen, dass sie sich unserer Kultur anpassen. Besuchen wir hingegen ihre Heimatländer, dann wird erwartet, dass sie unseren Bedürfnissen Rechnung tragen. Der Unterschied, das macht der Film deutlich, besteht in der Rückfahrkarte.

Insofern *déjà vu* keine Untertitel verwendet und dadurch den Zwang, alles sofort und vollständig zu erfassen, nicht befriedigt, kreuzt der Film in tückischen Gewässern, läuft aber deshalb nie auf dogmatischen Grund. Clifford hat geschrieben, dass »jede Fokussierung Ausschlüsse erzeugt. Es gibt keine politische Methodologie der interkulturellen Interpretation, die unschuldig ist«. (10) Der von den Bildern erzeugten Strömung kann man nicht entinnen, ebensowenig wie den Bildern selbst, doch täuscht der Film weder Unschuld vor noch lässt er sich einordnen. In ein und derselben Bewegung negiert und bestätigt er narrative, experimentelle und dokumentarische Kategorien. Sein Gravitationszentrum ist ein Thema – die Art, in der wir das Sichtbare strukturieren, und zwar als Wissen über andere Kulturen. Er führt umgekehrt aber auch vor, wie diese Strukturen das Sichtbare bestimmen.

Der Ton erfordert ein Höchstmaß an Konzentration und wiederholtes Drücken auf den geistigen Rückspulknopf. Rein für sich betrachtet, würden die Bilder eine nur eine differenzierte Montage aus Amateurfilmaufnahmen ergeben. Eine Art »In-zwanzig-Minuten-um-die-Welt-und-rechtzeitig-zum-Tee-zurück«-Film. Erst im Zusammenspiel mit dem Ton wird der Tee so heiß, dass die Kanne platzen könnte. Gleichzeitig handelt der Film von seiner Autorin, die aus einem kleinen Binnenland stammt. Vom übrigen Europa unterscheidet sich dieses Land nur darin, dass es nie ein Kolonialimperium in Übersee unterhielt. Dennoch finden sich auch hier imperiale Attitüden und deren Nachklänge. *Déjà vu* ist ein Film über uns und zugleich eine Einladung, zwischen den Paradigmen hindurchzusegeln, und wie bei allen guten Reisegeschichten bleibt die Erinnerung haften.

Anmerkungen:

- 1) Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, 1970.
- 2) Zit. nach Michael Asher, *Thesiger*, 1995, S. XXIII.
- 3) Ivan Illich, »Vernacular Values«, in: *CoEvolution Quarterly*, Nr. 26, 1980, S. 22 ff.
- 4) Robert M. Laughlin, *Of Shoes and Ships and Sealing Wax*, 1980, S. 1.
- 5) James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, 1970, S. 40.
- 6) Asher, s. Anm. 2, op.cit. S. 2.
- 7) ders., op.cit, S. 97.
- 8) Marshall Salins, *Stone Age Economics*, 1988.
- 9) James Clifford, s. Anm. 5, op.cit. S. 36.
- 10) ders., op.cit., S. 11.

(Aus dem Englischen von Roger M. Buergel)

Thema: JOGGING - 11'
Datum: 12.12 7:22 Uhr
Erhalten: 12.12 16:33 Uhr
Von: karin.plank@orf.at
An: office@sixpackfilm.com

Sehr geehrte Frau Burger-Utzer,
Wir sind an einem Ankauf dieser Produktion zu den üblichen Konditionen interessiert:

2 Ausstrahlungen (+ 2 Servicewiederholungen)
3 Jahre Lizenzzeit
Lizenzgebiet: Österreich inklusive Südtirol
Lizenzpreis: ATS 16.500.-
Material: Beta PAL leihweise

Bitte teilen Sie uns mit, ob Sie damit einverstanden sind.

Mit freundlichen Grüßen
Karin Plank

Mag. Karin Plank
ORF/Auslandswirtschaft
Tel.: 0043 1 / 87878 - 14514
Fax: 0043 1 / 87878 - 13726