

3. Beziehungsweise Zeit

Die Rückkopplung im anthropologischen Film

Schalter

Den eigenen Augen trauen oder den Ohren? Einem Blick oder einer Stimme? Im Laufe einer Vorlesung über ethnologische Filme wurden die Studenten der Brown University regelmäßig ins Feld sinnlicher Selbsterforschung geschickt. Ihr Professor, der Anthropologe und Dokumentarfilmer Karl Heider, drosselte in der Projektion des balinesischen Filmmaterials von Margaret Mead und Gregory Bateson die Projektionsgeschwindigkeit plötzlich von 24 auf 16 Bilder pro Sekunde. Die eben noch zukenden Bewegungen der jugendlichen Tänzer und die der jungen Frauen in Trance dehnten sich auf der Leinwand zu langen Wellenbewegungen aus. Gleichzeitig rutschte die Kommentirstimme von Margaret Mead eine Oktave tiefer, als wolle sie die These, jede kulturelle Kodifizierung sei immer auch Transformation, am eigenen Leib und am Beispiel des wichtigsten ethnologischen Binärs beweisen: Die *grande dame* der amerikanischen Anthropologie, die ihre wichtigsten Bücher über die kulturellen Ausdifferenzierungen der Geschlechter geschrieben hatte, klang wie ein Mann.

Das hatte Karl Heider selbstverständlich nicht gewollt. Er verteidigte seine rabiate Manipulation der Abspielgeschwindigkeit im Namen der Texte, die Margaret Mead und Gregory Bateson selbst über die auffällige Ruhe und den ausgeglichen langsamen Rhythmus in der balinesischen Kultur geschrieben hatten. Rituale, Zeremonien und Erziehungsmethoden in Bali, das hatten die beiden Anthropologen gezeigt, zielten alle darauf, emotional kumulative, also zunehmend erregende Prozesse in sozialen Beziehungen abzurechnen und emotionale Zustände auf gleichförmige Stabilität hin zu regeln. Gelassen reiten die Balinesen auf den Wellen der Zeit.

Was Heider seinen Studenten derart manipuliert zu sehen gab, war in der Tat die Normalgeschwindigkeit der balinesischen Tänze und Rituale, denn Bateson hatte, um teures Film-Material zu sparen, bestimmte Teile seiner Aufnahmen mit 16 Bildern pro Sekunde gedreht, die Margaret Mead einfach zwischen das restliche Material geschnitten hatte. In einer regulären Projektion zappelten die angeblich ruhigen Balinesen dann hysterisch über die Leinwand. Die Regelmäßigkeit des Filmprojektors konnte nur entweder den kulturell korrekten Kontext der Anthropologen oder den der Balinesen vorführen, und wenn Heider das Tempo des Mechanismus bremste und die

physische Integrität der Anthropologin verletzte, versetzte er sich damit technisch bewußt ins Unbewußte balinesischer Kulturtechniken: »Mead's voice drops an octave or so but is still understandable, and the Balinese pace can be appreciated.«¹

Auf der Leinwand läßt sich die Varianz der Aufnahmebeschwindigkeit kaum an den Tänzen, die ja selbst durch strenges Training verzögerte und verfremdete Bewegungsabläufe sind, und auch nicht an den Aufnahmen von Trancezuständen erkennen, die sich ebenfalls gerade in einer zeitlich transformierten Sensomotorik äußern. Ob es sich im Film um Zeitlupe, Zeitraffer oder annähernd um Normalzeit handelt, läßt sich am besten unterscheiden, wenn Kinder, Hühner oder Ferkel am Rande ins Bild kommen: ihre Bewegungsgeschwindigkeit glauben wir Zuschauer jenseits aller kulturellen Eigenheiten in ihrem Verhältnis zur Normalität identifizieren zu können. Trance und Tanz hingegen sind selbst rituelle Formen physischer Zeitraffung und Zeitdehnung.

Was Heider seinen Studenten also zu bedenken gab, war, daß Normalität in der anthropologischen Abbildung eine komplexe Prozedur von Verstörung und Entfremdung, von Speicherung, Bearbeitung und Reproduktion ist, die in ihrer kinematographischen Form der Aufnahme, Montage und Projektion von Wirklichkeit am Anfang des 20. Jahrhunderts primitivere koloniale Machttechniken verabschieden konnte. Die imaginäre Authentizität des abgebildeten Körpers wurde – nicht nur in den Kolonien – zum bewegten Double, das die Identität eines Individuums weit über administrative Zwecke hinaus beherrschte und Film und Photographie mit Recht unter den Verdacht des Seelenraubes stellte. Neben all diesen Evidenzen führte Karl Heider seinen Studenten gleichzeitig auch vor, daß manchmal nur ein beherzter Eingriff in die technische Apparatur den Geist in der anthropologischen Feldflasche zum Vorschein bringt.

Das Filmmaterial, das Gregory Bateson und Margaret Mead zu Beginn der 40er Jahre aus Indonesien zurückbrachten, ist ein Markstein in der Geschichte der Anthropologie, nicht nur, weil die beiden Forscher meinten, auf Bali das Modell einer nicht-aggressiven gesellschaftlichen Dynamik und damit – anachronistisch zu aller politischen Eskalation – ein Modell friedlicher, nicht-konkurrenzer Menschlichkeit entdeckt zu haben. Die balinesischen Aufnahmen sorgten vor allem deshalb für Aufsehen, weil sie die Grundlage für eine zukünftige dynamische Anthropologie darstellten. In den 30er Jahren bereits hatten Bateson und Mead im Laufe ihrer Forschungen in Neuguinea Verhaltensmuster unter den jugendlichen Dorfbewohnern am Sepik-Fluß beobachtet, die sie als »schismogenetische« beschrieben, das heißt als Prozesse progressiver kultureller Differenzierungen, die sich durch symmetrische oder komplementäre intersubjektive Rückkopplungen verstärkten und ausbreiteten. So bildete sich beispielsweise durch das binäre Spiel zwischen Exhibitionismus und Voyeurismus männliches und weibliches Verhalten im Alltag der Beziehungen und Blicke aus. Kulturelle Identität versteht sich als Zwischenspiel.

Seitdem galt es in der Anthropologie nicht mehr nur, die bestehenden Strukturen einer unbekannteren Gesellschaft zu erforschen, sondern zu entdecken, nach welchen

¹ Karl G. Heider, *Ethnologic Film*, Austin – London 1976, S. 30.

rekursiven Prozessen sich menschliches Verhalten in einer Gesellschaft zu bestimmten kulturellen oder auch moralischen Formen ausdifferenziert. Nicht einfach Gewohnheiten, Riten, Rituale und Beziehungsformen waren das Ziel anthropologischer Untersuchungen, sondern das Muster, das hinter allem veränderlichen Verhalten sichtbar wird: die Transformationsregel selbst. Der Charme im Herzen Finsternis.

Aufgrund der neuguineischen Forschungen hatte Bateson ein Guggenheim-Stipendium für die Erforschung einer Theorie sozialen Wandels erhalten. Im Wortlaut hieß es: »A Formulation of a nucleus of theory relating to concepts of culture, personality and character formation and the extension of this nucleus to cover the phenomenon of cultural change.«² Und aufgrund dieser neuguineischen Forschungen wurden Mead und Bateson als Anthropologen unter Ingenieuren und Mathematikern zu den exklusiven Macy-Konferenzen eingeladen. Fragen der Modellierung und Steuerung sozialen Wandels bestimmten die wichtigsten amerikanischen Forschungsprogramme für eine aus dem Ruder gelaufene Kriegs- und Nachkriegswelt, die mit Hilfe elektronischer Maschinen wieder berechenbar werden sollte.

Um mögliche Rückkopplungsmechanismen und Transformatoren in fremden sozialen Systemen entdecken zu können, wollten Bateson und Mead eine weitere Innovation in die anthropologische Methodik einführen. Das Monopol der Schrift in der Ethnographie sollte durch Photographie und Film als Aufzeichnungstechniken nach eigenem Recht abgelöst werden: »We tried to use the still and moving-picture cameras to get a record of Balinese behavior. [...] We treated the cameras in the field as recording instrument, not as devices for illustrating our theses«³. Mit der filmischen Registratur sollte »behavior«, Verhalten, als Aktion und Reaktion unter Menschen jenseits aller kulturellen Ordnungen und als allgemein-menschliches Phänomen gespeichert werden, bevor, im zweiten Schritt der Analyse, bestimmte Muster und damit anthropologische und kulturelle Typologien in den Bildern zu entdecken wären. Die Ethnologen-Phantome sollten als Photogenien fixiert werden.

Obwohl Baldwin Spencer bereits 1901 einen Känguruh-Tanz der Aborigines in Australien aufgenommen hatte und damit als erster Filmemacher unter den Ethnographen gilt, war die Reiseschreibmaschine das wichtigste und das wissenschaftlich anerkannte Instrument aller Anthropologen im Feld geblieben, während Photoapparat und Filmkamera die schriftlich fixierten Thesen nur illustrieren durften. Bateson und Mead hingegen wollten die filmische Abbildung selbst als Mittel wissenschaftlicher Erkenntnis einsetzen, um so die Subordination der fremden Gesellschaften unter Begrifflichkeiten westlicher Denkmuster zu vermeiden. Damit wählten sie ein analoges Medium zur Aufzeichnung just zu einem Zeitpunkt, als die Avantgarde der Anthropologen daran arbeitete, Wirklichkeit auf strenge Binarität hin zu formalisieren.

Claude Lévi-Strauss, der Anfang der 40er Jahre an der New School for Social Research in Manhattan lehrte, an der auch Bateson Vorlesungen hielt, entwickelte seine Methode strukturaler Anthropologie in Analogie zur Sprachwissenschaft, die, wie Lé-

² Zit. nach: Catrina Neiman, »Art and Anthropology: The Crossroads«, in: *October* 14 (Fall 1980), S. 3–15, hier S. 12.

³ Gregory Bateson/Margaret Mead, *Balinese Character. A Photographic Analysis*, New York 1942, S. 49.

vi-Strauss mit »ein bißchen Melancholie und [...] viel Neid« beobachtete, gerade eine »technische Zusammenarbeit mit den Ingenieuren jener neuen Wissenschaft, die man Kybernetik nennt«,⁴ einging. Wie die Phonologen in der Sprache Phoneme differenzierten, so entdeckte Lévi-Strauss »differentielle Elemente« und »Gegensatzpaare« in der ethnologischen Analyse beispielsweise der Verwandtschaftsverhältnisse, denen bestimmte Verhaltensweisen zugeordnet werden konnten. So wie Freud gefordert hatte, Trauminhalte nicht nach ihrem Bildwert, sondern nach Zeichenbeziehungen zu entziffern, merkte Lévi-Strauss an, daß »der Irrtum der traditionellen Soziologie wie auch der traditionellen Sprachwissenschaft [darin] liegt [...], die Glieder und nicht die Beziehungen zwischen den Gliedern betrachtet zu haben«.⁵ Diese Beziehungen formalisierte Lévi-Strauss so, daß sie fast vorbildlich zur Weiterverarbeitung durch die »großen elektronischen Rechenmaschinen«⁶ zur Verfügung standen: Die Relationen, die Lévi-Strauss als kulturelle Formen in Gesellschaften entdeckt hatte, ließen sich alle als »+« oder »-« anschreiben und systematisieren, so daß »jede Kultur einen einmaligen und einzigartigen Fall«⁷ repräsentiert und dennoch Teil eines allgemeinen Gesetzes bleibt. Diese binäre Codierung ist für Lévi-Strauss eine Formalisierung, die sich, und das ist die überraschende Wende in seiner Argumentation, als anthropologisch konstantes Grundgesetz dem unbewußten Tun des Geistes verdankt:

Wenn, wie wir meinen, die unbewußte Tätigkeit des Geistes darin besteht, einem Inhalt Formen aufzuzwingen, und wenn diese Formen im Grunde für alle Geister, die alten und die modernen, die primitiven und die zivilisierten dieselben sind, [...] ist es notwendig und ausreichend, die unbewußte Struktur, die jeder Institution oder jedem Brauch zugrunde liegt, zu finden, um ein Interpretationsprinzip zu bekommen, das für andere Institutionen und andere Bräuche gültig ist [...].⁸

Bateson dagegen, der nicht aufhörte, den Wert »lockeren Denkens«⁹ für den wissenschaftlichen Progreß zu betonen, hatte das Verhältnis zwischen sprachlicher und ethnologischer Ordnung von Anfang an bewußt flexibel gehalten, um zu vermeiden, daß sich die zu entdeckende Universalität menschlicher Beziehungsformen als banale Subfunktion eines europäischen, Descartesschen Geistes erweisen würde. Systematisch setzte er seine eigene Intentionalität im Sprechen und Bezeichnen aufs Spiel. Im Gegensatz zur eleganten und elementaren Systematik des Strukturalismus wendet er angelsächsisches *trial and error* an:

Habe ich es mit einem vagen Begriff zu tun und fühle ich, daß die Zeit noch nicht reif ist, diesen Begriff streng auszudrücken, dann präge ich irgendeinen losen Ausdruck, der für diesen Begriff steht. [...] Ich kann fortfahren, den vagen Begriff in dem wertvollen

⁴ Claude Lévi-Strauss, *Strukturelle Anthropologie*, Frankfurt/M. 1967, Bd. 1, S. 82f.

⁵ Ebd., S. 61.

⁶ Ebd., S. 68.

⁷ Claude Lévi-Strauss, *Der Blick aus der Ferne*, Frankfurt/M. 1993, S. 161.

⁸ Lévi-Strauss, *Strukturelle Anthropologie*, S. 35.

⁹ Gregory Bateson, *Ökologie des Geistes* (1940), Frankfurt/M. 1981, S. 129.

Prozeß des lockeren Denkens zu gebrauchen – und werde doch weiterhin daran erinnert, daß meine Gedanken vorläufig sind.¹⁰

So warf er seine Signifikanten-Netze aus, in denen sich das unbekannte wilde Denken und Handeln verfangen sollte, während er als Jäger kategorisch camouflagiert blieb. Wie der fallenstellende Narziß wird Bateson allerdings selbst das erstes Opfer seiner Strategie werden.

Zunächst aber wollte Bateson diese Methode auch auf den Film übertragen, um dem französischen Universalismus des Geistes eine psychosomatische Ökologie entgegenzusetzen. Aus Bali brachten Mead und Bateson 25 000 Photographien und etwa 22 000 Fuß (also je nach Aufnahmegeschwindigkeit weit über zwölf Stunden) 16-mm-Filmmaterial mit, die sie als Grundlage ihrer Studien über Trance und Tänze in balinesischen Ritualen auswerten wollten. Arbeitsteilig war das Forscherpaar ans Werk gegangen: Margaret Mead hatte in schriftlichen Notizen den Verlauf der Ereignisse protokolliert, während Bateson gleichzeitig photographierte und filmte. In einem Photobuch, das die New York Academy for Science als Sonderband publizierte, sind fast 800 Photos zu thematischen Tableaus von fünf bis zehn Bildern zusammengestellt und kommentiert, so daß in hundert Kapiteln eine faszinierende Topologie und Logik balinesischer Körperbilder entwickelt wird.

Zur exakten Beschreibung der Versuchsanordnung führte Bateson auf, welche Kameras, Objektive, welches Photomaterial und sogar welche Entwicklerchemie er benutzt hatte, jedoch gab er nirgends an, nach welchen – anthropologischen, filmischen oder kulturellen – Konzepten von Raum und Zeit er Tele- oder Weitwinkelobjektive eingesetzt, 16 oder 24 Bilder pro Sekunde belichtet, wann und nach welchen Mustern er Serien, wann er Porträts, und wann er totale Einstellungen fotografiert hatte. In dem Maße, wie er ab 1937 mit einem Rapid-Winder arbeitete, ähneln die Tableaus filmischen Einzelbild-Sequenzen, ohne jedoch Bewegungsabläufe systematisch, zum Beispiel regelmäßig auf der Zeitachse, abzubilden. So sehr die Bilder die Ästhetik des Buches bestimmen: sie sind nicht, wie angekündigt, als mediale Revolution des wissenschaftlichen Blicks eingesetzt, denn sie funktionieren gerade nicht so, wie Photographie und insbesondere Serienphotographie es als wissenschaftliche Methode erfordert hätten: Chronophotographische Serien waren im 19. Jahrhundert entwickelt worden, um Spuren zu fixieren, in denen ›Verhalten‹ als sichtbare Oberfläche psychischer Interaktion in ein eindeutiges Verhältnis zu zeit-räumlichen Koordinatensystemen gesetzt ist.

Entgegen allen epistemologischen Absichtserklärungen aber fehlt für die Aufnahmen aus Bali die Transformationsregel. Die Methode hinter Batesons filmischer Anthropologie läßt sich bestenfalls als Versuch beschreiben, das Prinzip der Aufnahme möglichst dem Zufall zu überlassen:

[...] it is so hard to predict behavior, that it was scarcely possible to select particular postures or gestures for photographic recording. In general, we found that any attempt

¹⁰ Ebd., S. 127.

to select for special details was fatal, and that the best results were obtained when the photography was most rapid and almost random.¹¹

Unschwer läßt sich in dieser Methode die epistemologische Jägerei aus der schriftlichen Ethnographie wiederentdecken. Mit der »random«-Photographie wollte Bateson die literarisierte Ordnung der Anthropologie und, mehr noch, den eigenen Anthropologen-Blick ausschalten. Sich dem Zufall als Prinzip des Abbildens anzunähern entsprach ganz der paradoxen Intention, intentionslos und ohne psychologische oder ethnologische Vorurteile die Balinesen in ihren eigenen Räumen und Zeitlichkeiten aufzunehmen. Der Anthropologen-Mann mit der Kamera hatte die komplexe, ungestellte Realität menschlicher Interaktion im Visier: »[...] we tried to shoot, what happened normally and spontaneously, rather than to decide on the norms and then get the Balinese to go through these behaviors.«¹² Gerade das, was sich nicht in den Netzen symbolischer Bezeichnungen verfiel, alles das, wofür es keine Sprache gab, was nicht »predictable«, was nicht vorhersagbar war, weil es der Ordnung der schreibenden Anthropologen durch die Maschen ging, sollte aufgezeichnet werden, um das Feld der Anthropologen medial auszuweiten und neu zu strukturieren. Filmisch konnte menschliches Verhalten jenseits von »postures« und »gestures«, von klassifizierbaren Haltungen und Gesten, gespeichert werden, in aller physischen Realität und der Einmaligkeit zufälliger Korrespondenzen, in allen eigentümlichen Bewegungen, Geschwindigkeiten und Unregelmäßigkeiten, in allen unbeschreiblichen Oberflächen der Körper und den unvorhergesehenen Effekten pazifischer Lichtverhältnisse, die sich im Schmuck der Tänzer spiegeln und ihre Bewegungen noch einmal exzentrieren.

Während sich Gregory Bateson der Intentionlosigkeit seiner Aufnahmen hingab, verlor er die Kehrseite der Zufalls-Medaille aus den Augen: die Inauguration von Ordnung, die jeder Zufälligkeit als Moment des Zusammentreffens vorausgesetzt ist. Entsprechend scheiterten Bateson und Mead zunächst an der Auswertung des Materials, weil ihnen am Schneidetisch in New York plötzlich eine Konvention fehlte, die in der unendlichen Ruhe Balis bedeutende Momente und Ereignisse skandiert, Verhältnisse und Verhalten sichtbar gemacht und dadurch irgendein Montageprinzip nahegelegt hätte. Das Filmmaterial blieb zunächst ungeschnitten. Bateson begann stattdessen, alle balinesischen Fragen sozialer und kultureller Muster in Vorlesungen an der New School for Social Research systemtheoretisch zu organisieren. In diesem Zusammenhang entwickelte er – halbwegs zwischen Schrift und Bild – eine graphische Lösung für das anthropologische Abbildungsproblem. Das typische balinesische Verhalten, das ja darin bestand, die »vielleicht grundlegende menschliche Tendenz zu kumulativer persönlicher Interaktion«¹³ systematisch abzurechnen und als Dauer ohne Steigerung fortzusetzen, manifestierte sich in seinem Raster einer Ordinate der »kumulativen Aktion« zur Abszisse der Zeit in Form eines Plateaus. Es ist dieses Plateau, das dann

¹¹ Bateson/Mead, *Balinese Character*, S. 50.

¹² Ebd., S. 49.

¹³ Gregory Bateson, »Bali. Das Wertsystem in einem Zustand des Fließgleichgewichts«, in: ders., *Ökologie des Geistes*, S. 156–181, hier S. 163.

mit Deleuze und Guattari philosophiegeschichtlich Karriere machen wird: »Eine Art von gleichmäßigem Intensitätsplateau hat den Höhepunkt ersetzt, ob im Krieg oder beim Orgasmus.«¹⁴

Zeiten

Nicht zufällig war es eine Filmemacherin, Maya Deren, die Gregory Bateson darauf aufmerksam machte, daß Form und Verlauf seines Plateaus sich einzig der Struktur seines Abbildungssystems verdankten. Balinesische Gefühle kommen in seinem Schema nur deshalb als Abbruch einer aufsteigenden Linie vor, weil er eine Aus-Dauer in der Zeit systematisch nicht als Steigerung an Intensität verzeichnet. Das ließ sich auch anders denken. Deren schickt ihm ein naheliegendes Gegenbeispiel: »The duration in time [...] applied to sexual activity even in occidental cultures is not considered a negation but, on the contrary, valued as a considerable achievement.«¹⁵ Batesons Graphik, heißt das, enthält mehr Information über Bateson als über Bali, sobald die Graphik nicht in ihrem Bildwert gelesen wird, sondern in den Beziehungen, die sie herstellt.

Die praktische Relativierung der Zeit gehört zu den Grundoperationen aller Filmemacher, gerade wenn sie Erfahrungsexperimente auf der Leinwand realisieren. Die Zeitstruktur ist das Moment am Filmischen, in der die Umwandlung diskreter Einzelbilder in Bewegungswahrnehmung bei jeder Vorführung ein Imaginäres entstehen läßt, das seine Begründung in der technischen Realisierung nicht bewußt haben kann. Zeitlupen oder Zeitraffer nehmen entsprechend als Ausdruck eines ganzen Bewegungszusammenhanges bestimmte emotionale Werte an, sie sind nicht einfach deren verlangsamter oder beschleunigter Ausdruck, sondern wirken schwermütig oder erleichtert, je nach Abspielgeschwindigkeit – ein Charme, der Chaplin davon abhielt, seine alten Filme in der Ära des Tonfilms auf Normalgeschwindigkeit umzukopieren, um die seltsame Diskrepanz zwischen melancholischem Zustand und hüpfendem Gang zu bewahren.

Auch die Dauer einer Bewegung, eines Sprunges beispielsweise, die in der Montage künstlich verlängert, aus verschiedenen Sequenzen und Perspektiven zusammengesetzt sein kann, bedeutet, wenn sie gut geschnitten ist, gerade keine Neutralisierung, sondern eine ungeheure Steigerung von Erregung und Spannung. Auf diese Weise wird im Film Zeitlichkeit in Emotionalität verwandelt. Seit Dsiga Vertovs Bewegungsanalysen und -synthesen im *Mann mit der Kamera* (1929) und spätestens seit Panofsky auch in Amerika die Aufmerksamkeit darauf gelenkt hatte, daß »die spezifischen Möglichkeiten des Films [...] sich definieren [lassen] als Dynamisierung des

¹⁴ Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*, Berlin 1992, S. 37.

¹⁵ Maya Deren, »Vorlesungen 1947 an der New School for Social Research«, Typoskript, in: Archiv der Mugar Library, Boston/Mass.

Raumes und entsprechend als Verräumlichung der Zeit«¹⁶, hätte klar sein können, daß jede Relativierung der Zeitkonventionen im Film eine entscheidende Transformation all dessen ist, was ein Ethnologe als kulturelle Information aufnehmen kann. Es ist das transformatorische Handwerkszeug, mit dem Filmer und Filmerinnen ganz unabhängig vom Gefühlszustand ihrer Schauspieler und deren *Method-Acting* Emotionen im Kinoraum produzieren können.

Maya Deren, der Mead und Bateson das Bali-Material für einen Film über Rituale gegeben hatten, muß sich zuerst Mißbrauch dieser Methode vorwerfen lassen: Zu Hause am Sichtgerät, das nicht elektrisch, sondern mit einer Kurbel betrieben wurde, versetzte sie sich nach allen Regeln des Films als Kunst in eine Art selbstkontrollierte Rückkopplungstrance:

The minute I began to put the Balinese film through the viewer, the fever began. It is a feeling one cannot remember from before, but can only have in an immediate sense. [...] The immediate physical contact with the film, the nearness of the image, the automatic muscular control of it [...] creates a sense of intimacy.¹⁷

Die selbstgesteuerte Trance läßt sich noch protokollieren. Erst wenn die Rückkopplung an den Zuschauerblick in der elektrischen Vorrichtung des Projektors verschwindet, kehrt die Transformation nicht als Imagination des Beobachters, sondern als imaginäres Wesen des Abgebildeten zurück.

Die Verwandlung beginnt als Unregelmäßigkeit auf der Zeitachse. Die Geschichte der Kino-Psychosomatik, die mit Charcots Hysterie-Bildern einsetzt, ist bekannt. Doch wenn die Synopsis der hysterischen Krisen, wie sie durch die Schematisierung von Hunderten von Photographien der Patientinnen aus der Salpêtrière konstruiert wurde, als Anfang der kinematographischen Disposition eines neuen psychophysischen Menschenbildes betrachtet wird, dann muß ergänzt werden, daß sie seit den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts als neue, nämlich dynamisierte Ikonographie in Erscheinung trat. Mit dem neuen Leiter des photographischen Dienstes an der Salpêtrière, Albert Londe, waren die Bilder von einer Zeitachsenmanipulation modelliert. Auch dem Erfinder Londe hatte eine Revolution des wissenschaftlichen Blicks vorgeschwebt, die er durch die Einführung der Chronophotographie in die Medizin realisieren wollte. Londes technische Erfindungen, die ultrakurze Belichtungszeiten gestatteten, waren die Voraussetzung dafür, daß an der Salpêtrière ein neues medizinisches Feld mit der Objektivität wissenschaftlicher Methoden eröffnet werden konnte: das Wissen vom Unwillkürlichen und Unbewußten, wie es sich in menschlichen Zitter- und Tremor-Bewegungen äußert. Doch Londe hat die Photoserien der hysterischen Krisen keineswegs regelmäßig auf der Zeitachse aufgenommen, er konnte an den Kameras Belichtungszeiten und Belichtungsintervalle automatisch oder manuell verändern, und er hat in der Reproduktion der Aufnahmen sogar unterschiedliche Serien zu idealtypischen neuen kombiniert. Nicht nur die Pathologie des Hysterischen, sondern

¹⁶ Erwin Panofsky, *Stil und Medium im Film* (1936/1947), in: ders., *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*, Frankfurt/M. u. a. 1993, S. 17–51, hier S. 22.

¹⁷ Maya Deren, *Notebook 1947*, 16. 2. 1947, in: Archiv der Mugar Library, Boston/Mass.

die Manifestation eines weiblichen Unbewußten überhaupt wurde aus diesen gezinkten Photoserien destilliert. Nicht nur in der Medizin, der Physiologie und der Neurologie, sondern auch in der Anthropologie wurde der Mensch daraufhin sehr künstlich kinematographisch relativiert. Was Bateson als methodisches Scheitern seiner Ethno-kinematographie erfährt, war die Wiederkehr des, mit Walter Benjamin, kinematographisch Unbewußten als Verwandlung des »concept of culture, personality and character formation«¹⁸. Die Abbildung der Körper ist über jede indigene Scham hinaus Verfilmung der Seelen.

Ob in der Neurophysiologie oder der Ethnologie, dank der seriellen Photographie oder der Filmaufnahmen konnten unbekannte Bewegungen durch Zerlegung in Einzelbilder zeitlich formalisiert, in der Montage zu neuen Formen zusammengesetzt und in der Projektion als fremdes und unvorhersagbares Verhalten abgebildet werden, das im Rhythmus der intermittierend auf die Leinwand geworfenen Lichtimpulse die Nerven der Zuschauer affizieren, sie rühren, schrecken oder begeistern konnte. Wenn Bateson also in seinen ersten Filmaufnahmen den Zeitfaktor so gründlich ignoriert, dann einfach deshalb, weil er die Emotionen nicht wahrnahm, die sich aus der filmischen Formalisierung der Welt machen lassen. Alles, was er auf Zelluloid aus Bali »im Kasten hatte«, durfte er getrost als in Newtonscher Zeitlichkeit, als reversibles, auf dem Schneidetisch vor- und rückwärts steuerbares Material mitnehmen. Doch wie Maya Derens *Home-Movie-Trance* zeigt, entwickeln sich in der Bewegung des Materials emotionale Verästelungen, die keineswegs reversibel sind, sondern auf die Dauer irreversible Emotionen und emotionale Relationen bilden. Was immer aber, sei es im Feld oder im Kino, »subjektiv als Gefühl bewußt wird«, ist, nach einer Vermutung Norbert Wieners, »nicht nur eine nutzlose Begleiterscheinung von Nervenregung [...], sondern [kann] irgendein wesentliches Stadium des Lernprozesses und andere ähnliche Prozesse steuern«.¹⁹ Hier ist noch nichts über die Qualität der Gefühle, über ihr Wahres und Falsches, Illusionäres oder Unbewußtes gesagt – klar ist nur, daß die Prozesse, über die sie Auskunft geben, anders als der Streifen Zelluloid im Projektor, nicht rückfahrbar und kaum rückführbar sind.

Während Bateson also gerade die Hoffnung aufgab, Film könne ein mögliches Medium sein, zirkulär-kausale und Rückkopplungsmechanismen in sozialen Systemen abzubilden, fand er sich selbst in eine solche Rückkopplung verschaltet. Die Gefühle im Kino also wären das Protokoll einer Rückkopplung, das die Integration in ein fremdes Verhaltensmuster vorschreibt, wie balinesisch fremd, wie kinematographisch imaginär es auch wäre. Die filmische Rückkopplung, die die Anthropologen im Feld vergeblich gesucht hatten, geschieht im Kino, und erst in der Projektion konnten und mußten sich Margaret Mead und Gregory Bateson mit ihrem kinematographisch ausgelösten balinesischen Selbst konfrontieren und die Transformation des Fremden als eigene begreifen. Heiders Studenten unterlagen der gleichen Transformation, einer Prozessierung der eigenen Sinnlichkeit, deren Trance nicht von indonesischen Trom-

¹⁸ Zum Guggenheim-Stipendium für Bateson, zit. nach: Neiman, »Art nach Anthropology«, S. 12.

¹⁹ Norbert Wiener, *Mensch und Menschmaschine*, Frankfurt/M. – Berlin 1952, S. 76.

meln und Tänzern, sondern vom kleinen trojanischen Pferd eines 16-mm-Projektors im Vorlesungssaal induziert wäre.

Und Heiders beherztes Umschalten verhinderte stets, daß diese Prozessierung zur üblichen Prozedur institutioneller Anthropologie wurde.

Engel

Als Theoretiker und größter Praktiker des »Lernen lernen«, das sowohl »lernen, einen gegebenen Kontext adaptiven Handelns zu bewältigen«, als auch »Charakteränderung durch Erfahrung«²⁰ heißen kann, hatte Gregory Bateson die Lektion der doppelten Film-Zeit in eine Kommunikationstheorie integriert. Ausgehend von psychiatrischen Studien, legte er allem menschlichen Verstehen eine soziale Matrix zugrunde, relativierte den Beobachterstandpunkt und erkannte jede Kodifikation, jeden Abblendsmodus als Evaluation an.²¹ Bateson hatte das Kino als dynamische Beziehungsfälle erfahren. Sein Filmexperiment hatte nicht einfach die traurige Typisierung der sprach-ohnmächtigen Anthropologen im Feld ersetzt, nicht einfach die Struktur sozialer Rückkopplungsmechanismen unter Fremden sichtbar gemacht, sondern gezeigt, daß Filmen eine grundlegende Relativierung von Verhalten bedeutete. Der Ethnologe muß also wissen, daß er in seinen Werken bestenfalls kybernetischer Katalysator ist. Norbert Wiener hat es mit einem maliziöseren Unterton an die Macy-Kollegen formuliert:

Bei aller Hochachtung vor der Intelligenz, Geschicklichkeit und Lauterkeit der Absichten meiner Freunde von der Anthropologie kann ich mir nicht denken, daß irgendeine Gemeinschaft, die sie untersucht haben, hinterher jemals wieder die gleiche sein wird. [...] Es gibt vieles in den sozialen Gewohnheiten eines Volkes, was allein dadurch verdorben und zerstört wird, daß man darüber Befragungen anstellt. In einem anderen Sinne also als dem, in dem es gewöhnlich ausgesprochen wird, *traduttore traditore*.²²

Bateson wird »trasformatore«. Er wird schließlich einfach fordern: Kunst.

Viele Jahre später äußerte Bateson in Erinnerung an die Zeitverschiebungen der balinesischen Dreharbeiten und sehr zum Ärger von Margaret Mead: »I think the photographic record should be an art form.«²³ Margaret Mead hingegen, die das Bali-Material später eben doch montierte, blieb ihrer Anthropologen-Zeit treu, subsumierte ungerührt die balinesischen Aufnahmen in allen Geschwindigkeiten ihrem Off-Kommentar auf 24 Bildern pro Sekunde Lichtton und ließ sich nicht nehmen,

²⁰ Gregory Bateson/Mary Catherine Bateson, *Wo Engel zögern. Unterwegs zu einer Epistemologie des Heiligen*, Frankfurt/M. 1993, S. 28.

²¹ Vgl. Jürgen Ruesch/Gregory Bateson, *Kommunikation. Die soziale Matrix der Psychiatrie*, Heidelberg 1995, S. 221.

²² Norbert Wiener, *Kybernetik. Regelung und Nachrichtenübertragung in Lebewesen und Maschine*, Düsseldorf – Wien 1963, S. 201.

²³ Gregory Bateson/Margaret Mead/Steward Brand, »For God's Sake, Margaret!«, in: *CoEvolutionary Quarterly* (June 1976), Nr. 10, S. 32–44, hier S. 37.

am Ende des Films *Trance and Dance in Bali* die lange dünne Gestalt Gregory Batesons selbst mit der Kamera am Auge ins Bild treten zu lassen, als wolle sie das unvermeidlich Sprung- und Flackerhafte filmischer Blicke als Mimikry ans Besessene und als kausal-zirkulären Übermut vorführen. Noch 1976, in einem Gespräch mit Steward Brand, konnten die beiden längst Siebzigjährigen ihre alte Kontroverse um »behavior« auf ein Stichwort hin reaktivieren, wobei Mead sofort auf den schwachen blinden Fleck des Kameramannes zielt, die Dauerhaftigkeit:

Mead: [...] he's a good filmmaker, and Balinese can pose nicely, but his effort was to hold the camera steady enough long enough to get a sequence of behavior.

Bateson: To find out what's happening.

Mead: When you're jumping around taking pictures [...]

Bateson: Nobody's talking about that, Margaret, for God's sake.

Mead: Well.

Bateson: I'm talking about having control of a camera. You're talking about putting a dead camera on top of a bloody tripod. It sees nothing.²⁴

Ob Kameras sehen können, ob die Kontrolle, die Steuerung des Blicks im Detail der Apparatur stecken oder gar versteckt sein können, ob Mensch und Maschine in der Matrix kybernetischer Künstlichkeit symbiotische oder parasitäre Beziehungen entwickeln, das waren in den 40er Jahren des letzten Jahrhunderts nicht nur Fragen für filmende Anthropologen. Kamera- und Radar-Augen an Flugzeugen und Maschinengewehren konnten im Zweiten Weltkrieg visuelles Material nicht nur aufzeichnen und übertragen, sondern damit Flugbahnen berechnen und Geschosse steuern. Aber während die Geräte sich präzise zu verhalten lernten, hatte sich menschliches Verhalten unter Kriegsbedingungen als äußerst unzuverlässig und unkontrollierbar erwiesen. Leute, die einfach nur schießen sollten, konnten plötzlich ihren Sinnen und Nerven, ihren Muskeln und ihrem Selbstgefühl nicht mehr trauen, verstrickten sich in unlösbare sensomotorische Verschlingungen und fingen an zu zittern, zu stottern, zu schwanken und, bestenfalls, einfach zusammenzubrechen. Der Mathematiker Norbert Wiener, dem alle diese Zustände nicht fremd waren, suchte im Dienste der amerikanischen Luftwaffe ein Remedium gegen das Durchdrehen und fand ein neues Prinzip der integrierten Steuerung:

This method of control appeared to us not unlike a method already known in electric circuits and now being applied in servomechanisms, or systems by which we switch in an outside source of power for control purposes. [...] We call this negative feedback.²⁵

Es war dieser Mechanismus negativer Rückkopplung, den Bateson suchte, wenn er sich wünschte, Kontrolle zu erlangen über die Kamera, die an seiner Stelle sehen würde, damit er das Ziel seines Blickes endlich ins Visier nehmen könnte – eine ständige Rückkopplung zwischen Technik und Blick, die als Selbstkontrolle ziemlich genau die schwer zu erlangende Balance zwischen Selbstbeherrschung und Selbstverges-

²⁴ Ebd., S. 38.

²⁵ Norbert Wiener, *I am a Mathematician*, Cambridge/Mass. – London 1956, S. 252.

senheit beschreibt, die in aller künstlerischer Produktion nötig ist. Ethnologen mußten seitdem entweder das Bild des Fremden dekonstruieren – wenn es sein mußte, brutal und befreiend wie Karl Heider. Oder aber, und das wird Bateson von seinem letzten Refugium am Big Sur aus unternehmen, die Integrität der Riten und des Glaubens verteidigen durch Reservate der Nichtkommunikation, wo, nach dem Titel seines letzten Buches, auch »Engel zögern«. Doch selbst und grad wenn sie abschalten, lassen uns Ethnographen wie Kinematographen wissen, daß alle Engel Engel der Geschichte sind.

(Ute Holl)