

Kobarweng, or Where is Your Helicopter (1992)

Thomas Elsaesser, 2013

Johan Grimonprez ist vor allem für sein Video *dial H-I-S-T-O-R-Y* von 1997 bekannt, das sich nach dem 11. September im Rückblick als künftige Katastrophen vorausahnend erwies und heute als „Kultklassiker“ gefeiert wird. Es wirft einen spöttischen und unvoreingenommenen Blick auf die Zusammenhänge zwischen dem Highjacking von Flugzeugen und Stiefeln mit Highheels, PLO-Freiheitskämpfern in Palästinensertüchern und TWA-Stewardessen in Miniröcken. Ein ähnlich sarkastischer Geist waltet in Grimonprez' anderem berühmten Vorstoß ins Politisch-Makabre, dem Film *Double Take* über Männer, die ihren Lebensunterhalt als Imitatoren des längst verstorbenen Alfred Hitchcock verdienen – einige mit unheimlicher, andere mit vollends unglaublicher Ähnlichkeit. Den hier eher retrospektiven denn vorausahnenden politischen Subtext (aber wer weiß, was in Syrien noch geschehen wird?) bildet der Kalte Krieg, die Atombombe, die amerikanisch-russische Rivalität und der Besuch Fidel Castros auf Nikita Chruschtschows Datscha, die wie Bates' Motel aus *Psycho* aussieht.

Doch um zu verstehen, was *dial H-I-S-T-O-R-Y* und *Double Take* trotz aller so offensichtlichen Unterschiede (der eine über Fernsehen, Terrorismus, Werbung und Mode, der andere über eine Ikone des reinen Films, den Meister des Suspense und Manipulator seines eigenen Image) verbindet, gibt es keinen besseren Ausgangspunkt als Grimonprez' Debüt als ernsthafter Kommentator des Zeitgenössischen, nämlich seinen Film *Kobarweng, or Where is Your Helicopter* von 1992. Als Dokumentarfilm, der sich selbstbewusst als Anti-Dokumentarfilm positioniert, ist *Kobarweng*, wie im Abspann mitgeteilt wird, das Ergebnis einer Recherchereise, die Grimonprez 1986 bis 1987 in die ehemalige Kolonie Niederländisch-Neuguinea unternahm, die heute als West-Papua bekannt ist und seit 1963 zu Indonesien gehört. Von der mutmaßlich atemberaubenden Landschaft sehen wir kaum etwas, abgesehen von einigen unscharfen Außenaufnahmen, darunter möglicherweise das Close-up eines Huhns, und auch von den Einheimischen sehen wir nicht viel außer in der körnigen Videokopie einer Farbdokumentation, die ein Derk Jan Dragt 1958 gemacht hat. Ansonsten streift die Kamera durch einen schmalen Flur, der aus dem Brenner-Haus aus *Die Vögel* stammen könnte (oder der Hotelkorridor aus *Marnie* sein könnte), was auf den Zuschauer eine ebenso klaustrophobische wie desorientierende Wirkung hat.

Aber auch wenn wir uns anstrengen und vorbeugen müssen, um zu erfassen, was genau zu sehen ist, können wir in den fünfundzwanzig Minuten dieses Films viel lernen. *Kobarweng* ist auf die Spitze getriebenes anthropologisches Filmemachen, dessen nächste Vorgänger Luis Buñuels *Land ohne Brot* (1933), Jean Rouchs *Les Maîtres fous* (1954) oder *Trobriand Cricket* (1979) von Gary Kildea und Jerry Leach sind. Für Anthropologen war Papua-Neuguinea mit seiner über 7000-jährigen Geschichte der Landwirtschaft und den Hunderten von Stämmen und Sprachen, von denen einige noch immer nicht „entdeckt“ worden sind, lange ein beliebtes Ziel. Kurz gesagt ist Neuguinea für Anthropologen, was für Darwin und alle nachfolgenden Evolutionsbiologen die Galapagos-Inseln waren. Von Margaret Mead (*Growing Up in New Guinea*) bis zu Jared Diamond (*The World Until Yesterday*) wurde Neuguinea als Folie verwendet, vor deren Hintergrund man den eigenen Kulturpessimismus über den Niedergang unserer Zivilisation messen konnte, während man mit respektvoller Ehrfurcht von Kopfjägern und kannibalistischen Ritualen berichtete, von einer Erziehung, die die Kinder fürs Leben zeichnet, und von Stämmen, die ihre Ältesten durch Ersticken töten, wenn deren Pflege zu beschwerlich wird.

Ich weiß nicht, was Grimonprez während seiner Exkursion in dem Dorf Pepera in Irian Jaya (wie der einheimische Name für West-Papua lautet) gemacht hat. Vielleicht war er ein politischer Aktivist auf der Seite der Sezessionisten (der OPM), vielleicht verfolgte er anthropologische Studien mit einem belgischen Expeditionsteam, oder vielleicht suchte er nach Kupfer oder Gold. Der Film gibt darüber wenig preis und suggeriert eher, dass der Autor zu verwirrt oder traumatisiert war von dem Gesehenen, um es auf Zelluloid festzuhalten. Und diesen Zustand teilt er mit seinen einheimischen Gewährsleuten: Über die wackligen, fahrigten Aufnahmen läuft ein Schriftband mit Beobachtungen und Bemerkungen aus Interviews der Anthropologen, Augenzeugenberichte der Bergbewohner, die sich an jene Momente des „ersten Kontakts“ zwischen den weißen Eindringlingen (Missionaren, Goldgräbern, Anthropologen, Abenteurern) und den Einheimischen erinnern: „Wir erzählen nie alles, wir halten immer etwas für den nächsten Anthropologen zurück“, gesteht einer gegenüber Margaret Mead freimütig ein, während ein anderer Spaßvogel erzählt: „Wir nannten die Weißen ‚Seifenmenschen‘, aber ihre Scheiße roch genauso wie unsere.“

Der „erste Kontakt“ ist natürlich die Urszene des Kolonialismus, ein Trauma für beide Seiten, jedoch mit asymmetrischen Folgen. Angesichts der Tatsache, dass Grimonprez Belgier ist, muss man unvermeidlich an Joseph Conrads *Herz der*

Finsternis denken, wobei die niederländische Kolonie an die Stelle des Kongo tritt. Es gibt mysteriöse Aufnahmen von einem Wasserkessel, dessen Deckel in Zeitlupe auf den Boden fällt; die heiseren Schreie auf der Tonspur könnten von einem Hahn oder einem Pfau stammen, doch bei den Vögeln, die über dem Film schweben, handelt es sich um Flugzeuge, Kampf- und Transportflugzeuge, und in einer Szene, die ewig anzudauern scheint, erkennen wir schließlich die in den Fokus geratende Nase und die Flügel eines dieser gigantischen Bomber. Kobarweng, der Titel des Films, ist der Name eines der Ältesten, dessen Eltern zurzeit seiner Geburt beim Bau der Landepisten halfen, weswegen sie ihn „Klang des Flugzeugs“ nannten. Wie Grimonprez erläutert:

„Der Ausgangspunkt [für den Film] war Kaiang Tapiors Frage „Wo ist dein Hubschrauber?“, mit der er mich am 6. Juli 1987, dem ersten Tag meines Besuchs im Dorf Pepera, verblüffte. Die Frage bezog sich auf ein Ereignis vom Juni 1959, als eine Gruppe von Wissenschaftlern, darunter auch Anthropologen, in Hubschraubern vom Himmel fielen – zum Erschrecken der Dorfbewohner, die diese Dinge aus dem Himmel ehrfurchtsvoll beobachteten, da sie so etwas nie zuvor gesehen hatten [...].“

Die Herausforderung ist nachvollziehbar: Da er weiß, dass er in jeder möglichen Rolle – als kolonialer Abenteurer, als Anthropologe wie als Filmemacher – zu spät in dieses Spiel einsteigen würde, muss Grimonprez den Einsatz erhöhen und unsere Prämissen umkrempeln. Nicht nur begriffen die Einheimischen schnell, indem sie über Generationen den Ethnografen genau das erzählten, von dem sie vermuteten, dass ihre Besucher es hören wollten, während sie zugleich dafür sorgten, dass die Ethnografen, um mehr zu erfahren, (mit mehr Geld und Waren) zurückkehrten. Auch der Impuls zur anthropologischen Forschung, nennen wir es eine wirkungsvolle Mischung aus Angst und Neugier, wird auf den Kopf gestellt oder verläuft vielmehr in umgekehrter Richtung: Hier sind es die einheimischen Gewährsleute, die die Besucher zu Gegenständen ihrer anthropologischen Forschung machen, die an ihrer Haut riechen, sich fragen, woher sie stammen, ihre Objekte wiegen und ausprobieren und in ihrem Kot stochern. Nun sind wir es, die sich in den Büschen zu verstecken versuchen, indem wir im Haus bleiben, außer Sichtweite, und dann wieder abfahren. Eine der letzten Szenen des Films ist aus einem Fenster gefilmt und zeigt eine Straße, die wie New York aussieht .

Doch wir würden einen wesentlichen Punkt verfehlen, wenn wir annähmen, dass *Kobarweng* durch den Perspektivwechsel, den Blick durch das andere Ende des ethnografischen Mikroskops bereits erschöpfend charakterisiert wäre und dass Grimonprez lediglich ein bisschen Verwirrung darüber stiften wollte, wer hier in Wirklichkeit wen erforscht und wer der Andere ist. Dafür ist der Film zu nachdrücklich, sein Tempo zu dicht, die Kamera zu traumatisiert. Während „wir“ „sie“ anschauen und „sie“ „uns“ anschauen, besteht die eigentliche Überraschung im Schock des Erkennens: Sie sind (wie) wir, und wir sind (wie) sie. Jeder ist das Double des anderen, und nichts könnte verstörender, nichts unheimlicher sein. Dies war der skandalöse doppelte Blick (den einige bloß für leichtfertig hielten) in *dial H-I-S-T-O-R-Y*, wo die Entführer und die Medienmeute nicht nur voneinander abhängig waren, sondern sich in gewissem Sinne gegenseitig erschufen. Eine solche wechselseitig bestärkte Verdopplung sowie die Schocks des Erkennens, die sie hervorrief, waren das offenkundige Thema von *Double Take/Looking for Alfred*; dort allerdings wurde mit der Borges zugeschriebenen Geschichte, die dem Film sein moralisches Rückgrat verlieh, die Lektion ausbuchstabiert: *Wenn du auf deinen Doppelgänger triffst, solltest du ihn töten. Oder er wird dich töten.*

In Grimonprez' Welt wird man früher oder später auf seinen Doppelgänger treffen. Und in *Kobarweng, or Where is Your Helicopter* weiß jeder das auch und wird womöglich entsprechend handeln müssen. Dies ist das schreckliche Rätsel, aber auch das schreckliche Erbe des Kolonialismus, mit dessen Folgen wir noch immer leben. Und natürlich ist es genau dies, was *Kobarweng*, zwanzig Jahre später, in einem Europa, das im Begriff ist, seine Nachbarn erneut in die Lage der „Anderen“ zu versetzen, im Rückblick ebenso vorausahnend werden lässt, wie *dial H-I-S-T-O-R-Y* sich erwiesen hat und wie *Double Take* sich noch erweisen könnte.

Thomas Elsaesser, Oktober 2013

(Übersetzung: Robert Schlicht)