

»Progressive Folklore« oder proletarischer Exotismus? Wie sich die Bilder der Expeditionen des italienischen Ethnologen Ernesto de Martino verselbständigten

Michaela Schäuble

Bewegte Bilder ekstatischer Körper

»[*Le cinéma brut*] Das Kino im Rohzustand, wie es in seiner Abstraktheit ist, entlädt etwas von jener Tranceatmosphäre, die gewisse Offenbarungen begünstigt. Es zu nutzen, um Geschichten zu erzählen, eine oberflächliche Aneinanderreihung von Handlung, bedeutet, ihm seine wertvollste Ressource zu entziehen und ihm seine profundeste Aufgabe abzusprechen« (Artaud 2011 [1929]: 82).

Das schreibt der französische Theater-Theoretiker und Dichter Antonin Artaud 1929 in einem Aufsatz mit dem Titel *Sorcellerie et Cinéma*, Hexerei und Kino.¹

»[D]as Kino scheint mir vor allem geschaffen, um Gedankendinge auszudrücken, das Innere des Bewusstseins und zwar nicht so sehr durch das Spiel der Bilder als vielmehr durch ein unwägbares Element, welches uns die Bilder wieder mit ihrer unmittelbaren Materie zurück gibt, ohne Zwischenschaltungen, ohne Repräsentationen« (Artaud 2011 [1929]: 82).

Für Artaud setzt das Kino an dem Punkt an, an dem die anderen, traditionellen Künste versagen und die Repräsentation einer »bis zum Ekel abgenutzten Welt« (Artaud 2011) scheitert. Auch wenn sich diese Vision eines fantastischen Kinos, das durch seine tranceartige Beschaffenheit und die Kapazität, anhand tranceähnlicher Zustände beim Zuschauer gewisse Revelationen und körperliche Reaktionen auszulösen, in dieser Form nicht bewahrheitet hat, ist Artaud nicht der Einzige geblieben, der Trancephänomene mit der Ontologie des Kinos in Verbindung gebracht hat. In der Geschichte

1 1929, als Artaud das Kino mit Zauberei und Trance assoziierte – im selben Jahr übrigens, in dem Ernst Bloch die moderne Technik mit einem »Zauber Märchen« verglichen hat – war das Kino noch eine relativ neue Technologie, von der sich Artaud radikal neue Sehgewohnheiten erhofft hatte.

des ethnographischen Dokumentarfilms gibt es eine auffallende Tendenz, die religiösen Erfahrungen, Körpertechniken, Bewegungsabläufe und Choreographien von Trance- und Besessenheitszuständen anhand filmischer Mittel aufzeichnen und analysieren zu wollen (vgl. Holl 2002). Neben bekannteren VertreterInnen des Faches wie Margaret Mead und Gregory Bateson (*Trance and Dance in Bali*, 1952) oder der ukrainisch-amerikanischen Avantgardkünstlerin Maya Deren (*Divine Horsemen*, 1977), sind es vor allem die Filme des Franzosen Jean Rouch, die mit dem Konzept von *ciné-trance* assoziiert werden. So ging Rouch davon aus, dass die Kamera wie ein Katalysator für Trancezustände wirke,

»deren reine Anwesenheit Protagonisten dazu bringen konnte, eine Vorstellung abzuliefern, bei der Glaubensvorstellungen, Gefühle, Meinungen und Träume an die Oberfläche kommen, die ansonsten aufgrund der Alltäglichkeit der Dinge verborgen geblieben wären« (Henley 2009: 340; Übers. M.S.).

Aber es gibt auch eine Reihe international bislang weniger beachteter italienischer Dokumentarfilme, die anhand fiktionaler, poetischer und inszenatorischer Elemente auf die Verschränkung von Folklore und Trance verweisen. Etwa zeitgleich mit Jean Rouchs Filmen über Magie, Zauberei und Besessenheit in Westafrika, machte sich der italienische Religionsethnologe Ernesto de Martino auf, um magisch-religiöse Praktiken sowie Trance- und Besessenheitszustände in seinem eigenen Land zu erforschen. Gemeinsam mit einem Forschungsteam unternahm er mehrere »Expeditionen«, wie er seine Forschungsreisen in den Süden Italiens, v.a. nach Apulien und in die Basilikata, selbstironisch nannte. Es waren die großen Themen De Martinos – lukanische Totenklagen, magisch-religiöse Rituale und der salentinische Tarantismus – die eine ganze Generation von RegisseurInnen dazu inspirierten, in Süditalien eine in Vergessenheit geratene, »magische Welt« aufspüren und filmisch in Szene setzen zu wollen.²

»Synchrone Fonofotografie« in Italiens Süden

De Martino legte großen Wert auf rituelle Elemente und theatralische Formen wie Tanz, Musik, eine exaltierte Körpersprache, halluzinatorischen Redefluss und (vermeintlich) unkontrolliertes Gebaren bis hin zur Bewusstlosigkeit, wie sie bei Besessenheitsritualen oder Totenklagen auftreten. Es ist daher nicht weiter verwunderlich, dass er neben

2 Im Folgenden bezeichne ich diese Gruppe als *registi demartiniani*, auch wenn sich die konkrete Zusammenarbeit zwischen dem Ethnologen und den FilmemacherInnen und FotografInnen jeweils sehr unterschiedlich gestaltet hat und sich die Betreffenden selbst keiner spezifischen »Schule« zugehörig fühlen. Zum klassischen *documentarismo demartiniano* zählen die Filme von Gian Vittorio Baldi, Lino del Fra, Luigi di Gianni, Giuseppe Ferrara, Michele Gandin, Cecilia Mangini, Gianfranco Mingozzi und Vittorio de Seta, sowie die Fotografien von Ando Gilardo, Franco Pinna, Annabella Rossi und Arturo Zavattini. Des Weiteren sind die zahlreichen Ton- und auch Filmaufnahmen des Musikethnologen Diego Carpitella zu nennen.

FotografInnen und FilmemacherInnen auch den bekannten Musikethnologen Diego Carpitella in sein Team aufnahm, um körperliche Bewegungsabläufe und akustische Elemente genau festzuhalten.

De Martinos Unterfangen, zwei Aufnahmetechniken, nämlich Tonbandgeräte *und* Fotografie, parallel bei seinen Forschungen einzusetzen, war zu dieser Zeit in Italien bahnbrechend und innovativ (vgl. Carpitella 1968: 191). Tatsächlich gab es bis dato keine Tradition des ethnographischen Films in Italien und die von De Martino initiierte »synchrone Fonofotografie« gab den Anstoß für die Entstehung einer italienischen audio-visuellen Anthropologie. Ein weiteres Novum seiner Forschung war die Bedeutung, die er dem Körper und den körperlichen Ausdrucksmustern bei der Durchführung magisch-religiöser Riten und in ekstatischen Trancepraktiken beimaß. De Martinos Anliegen, »Folklore in Bewegung« zu analysieren und körperliche Bewegungsabläufe detailgenau zu erfassen, sind Teil eines heute weit verbreiteten Wissenschaftsdiskurses, der als »Wiederentdeckung des Körpers« und der Körpergefühle vor allem durch die Arbeiten von Thomas Hauschild Eingang in die deutschsprachige Ethnologie gefunden hat. Als einer der Ersten hat Hauschild in seinen Italienstudien das Augenmerk auf (ekstatische) Körpertechniken und die zentrale Rolle des Körper bei der Bewältigung existentieller Krisen gerichtet (u.a. Hauschild 1984; 2002).³

Rekonstruktion und Authentizität

Um »Körper und Riten in Aktion« beobachten zu können (Gallini 1999: 14), waren De Martino und seine Equipe auf filmische, foto- und fonografische Rekonstruktionen angewiesen. Für De Martino waren Inszenierungen und Re-enactments als ethnologische Forschungsmethoden unproblematisch und er betont an mehreren Stellen, dass rekonstruierte Aufführungen wissenschaftlich ebenso wertvoll seien wie »authentisches« Datenmaterial. In *Morte e pianto rituale* beispielsweise, schreibt er, dass eine »künstliche Totenklage« ebenso »dramatisch und demonstrativ« sei wie eine echte (De Martino 1958: 377; Übers. M.S.); und in *I lamenti funebri* beschreibt er, was eine Rekonstruktion auslösen kann:

3 Es ist vor allem Thomas Hauschild zu verdanken, dass die religionsphilosophischen Schriften De Martinos im deutschsprachigen Raum derzeit wieder vermehrt rezipiert werden und eine regelrechte Renaissance erfahren. Ebenso ist es sein Verdienst, dass die Dokumentarfilme, die im Umfeld De Martinos entstanden sind, einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden – allen voran das Filmschaffen von Luigi di Gianni. So hat er 2002 beispielsweise im Berlinale Forum fünf Filme von Luigi di Gianni unter dem Titel *Kult der Steine* kuratiert und die deutschen Untertitel selbst verfasst (Hauschild 2002b). Seither werden die Filme in kineastischen Kreisen als Wiederentdeckung gefeiert. Hauschild organisierte auch das legendäre Zusammentreffen von Luigi di Gianni und Jean Rouch im Kino *Arsenal* in Tübingen Mitte der 1990er Jahre, im Verlauf dessen die beiden Regisseure ihr jeweiliges Verständnis und Vorgehen beim Filmen von Trance- und Besessenheitszuständen diskutierten.

»Die Klagende unterzieht sich einer allmählichen Selbstsuggestion und vertieft sich nach einigem Zögern so sehr in ihre Rolle, dass sie wirklich zu weinen beginnt und sich vielleicht an ihre eigenen geliebten Verstorbenen erinnert« (De Martino 2002: 69; vgl. auch Forgacs 2014: 148; Übers. M.S.)

De Martino hat – im Gegensatz zu anderen international federführenden EthnologInnen seiner Zeit – immer verstanden, dass auch die ›authentischen‹ Rituale Aufführungen sind und deswegen sah er auch keinen Widerspruch oder keine Verfälschung darin, seine InformantInnen zu bitten, Klagelieder, Posen sowie Tarantella-Trancen und -Tänze für die Bild- und Tonaufnahmen detailgetreu zu inszenieren. So konnte er unter anderem die Gesänge und die Musik, aber auch die Körperbewegungen und formalisierte Posen und Gesten – die »expressiven Codes« (Gallini 1999: 18) – der DarstellerInnen besser nachvollziehen und im Detail studieren. Diesem Verfahren liegen, ungeachtet von De Martinos prozessuaem Kulturverständnis, Vorstellungen einer standardisierten Folklore und formalisierter Riten zugrunde, die abrufbar sind und mithilfe entsprechender Technologien aufgezeichnet werden können.

In De Martinos bislang unveröffentlichten, persönlichen Notizbüchern finden sich Zeichnungen, in denen er *vor* seiner ersten Exkursion in den Salento Skizzen von Besessenheitszuständen und Totenklagen angefertigte. Es sind ›Strichmännchen‹, z.T. kniend mit geöffneten Armen und detaillierte mimetische Typologien von klagenden Frauen (vgl. Pisapia 2013: 134). Die skizzierten Gesten sind mit Begriffen wie ›Wut‹, ›Hunger‹, ›Libido‹ oder ›Amnesie‹ überschrieben; manche Zeichnungen sind übermalt und wurden korrigiert, wieder andere stellen exakte rituelle Posen dar, die De Martino zu diesem Zeitpunkt noch nicht in natura gesehen haben kann. Es sind also keine Dokumente im Sinne von Feldforschungs-Aufzeichnungen, sondern Reproduktionen, die er erneut abkopierte. Diese animierten Bewegungsstudien verknüpfen folkloristische Elemente mit der Kunst des Altertums und des Mittelalters, um das Element der Mimikry sowohl in antiken Gesten als auch in modernen Klageliedern und Zuständen der Ekstase hervorzuheben (vgl. Amelang 2005: 10).

Und obwohl De Martino ursprünglich durchaus vorhatte, eine systematisch aufbereitete »kinematografische Wissens-Enzyklopädie« zu erstellen, verstand er seine ›Expeditionen‹ nach Süditalien doch in erster Linie als eine Art humanistische Aufklärungsmision, im Rahmen derer er die Medien Film und Fotografie nutzen wollte, um seine Ethnozentrismus-Kritik und sein Verständnis der süditalienischen Rituale als Ermächtigungsstrategien im Kontext seines Konzepts der »progressiven Folklore« zu kommunizieren. In Anlehnung vor allem an Karl Marx und Antonio Gramsci entwickelte De Martino das Konzept einer »progressiven Folklore« im Sinne eines progressiven kulturellen Wandels. Im Juni 1951 veröffentlichte er in der kommunistischen Zeitschrift *L'Unità* einen Artikel mit dem Titel ›*Il folklore progressivo*‹, in dem er erstmals den Wert kultureller Produktionen von Subalternen selbst (im Gegensatz zu ähnlichen Diskursen, angestoßen von einer Elite/Hochkultur, sei es im Film oder in der Literatur) hervorhob und deren Bezug zu konkreten politischen Notwendigkeiten betonte (De Martino 1976 [1951]; Saunders 1993). Im Mittelpunkt des Konzepts steht der existentielle Kampf um Emanzipation; wie schon Gramsci sah auch De Martino die erzieherische Aufgabe ita-

lienischer Intellektueller in der Analyse der Beschaffenheit hegemonialer Macht und dem Ausloten von Möglichkeiten, sich dieser zu widersetzen und sie letztlich zu überwinden – mit dem erklärten politischen Ziel, die unterdrückten Massen zu befreien. De Martino begriff Folklore, einschließlich magisch-religiösen Denkens und Handelns als eine konservative Kraft und im Sinne Gramscis als Instrumentarien zur Unterdrückung der Arbeiter- und Bauernklasse. Aber im Gegensatz zu Gramsci, für den revolutionärer Wandel einem Prozess gleicht, in dessen Verlauf »populäre Mentalitäten« transformiert und folkloristische Denk- und Handlungsweisen überwunden werden müssen, sieht De Martino das Potenzial einer »progressiven Folklore« darin, dass die sukzessive Öffnung traditioneller Formen populärer Kultur neue Aspekte selbstbestimmter Handlungsfähigkeit und den »Eintritt in die Geschichte« der subalternen Klassen mit sich zu bringen vermag. In seinen Schriften nannte er immer wieder Beispiele »progressiver Folklore« aus seinen Forschungen in Süditalien, die ein gewisses Widerstandspotenzial gegen die kulturellen Werte und Normen der führenden Klasse in sich tragen. Die Historisierung von Populärkultur und Folklore sollte nach De Martinos Verständnis verhindern, dass subalterne Klassen zu ihrer eigenen Ausbeutung und Viktimisierung beitragen. Die Vermutung ist naheliegend, dass De Martino, wenn auch nicht direkt ›Aufklärungsfilme‹, so doch Filme und Fotoaufnahmen mit didaktischem Potenzial im Sinn hatte, als er sein interdisziplinäres Team zusammenstellte und die Film-, Foto- und Tonaufnahmen in Auftrag gab. Mit ›didaktisch‹ ist aber nicht gemeint, dass er die süditalienische Landbevölkerung belehren und zu mehr Produktivität anhalten wollte, wie das im ›politischen Bildungsfilm‹ der vorangegangenen Jahre der Fall gewesen ist; vielmehr hatte er im Sinn, im Rest des Landes, v.a. unter norditalienischen Intellektuellen, einen fundierten Eindruck von den bäuerlichen Lebensrealitäten des Südens und deren folkloristischen Praktiken zu vermitteln. Mit seinem Aufsatz *Realismus und Folklore im italienischen Kino (Realismo e folklore nel cinema italiano)* von 1952, in dem er für die Kontextualisierung und ein besseres Verständnis folkloristischer Handlungen und Rituale plädierte, wurde De Martino zum Fürsprecher für Bauern als Protagonisten in zweierlei Hinsicht: nämlich konkret als HauptdarstellerInnen in Filmen über den Süden, wie auch als ProtagonistInnen einer kulturellen Renaissance.

Er spricht sich explizit gegen eine Exotisierung bäuerlicher Lebenswelten aus und fordert die Kontextualisierung irrational erscheinender magisch-religiöser Praktiken und Vorstellungen (De Martino 2007 [1952]). Interessanterweise sind das aber genau die Vorwürfe, die den Filmen der *registi demartiniani* gemacht wurden, nämlich dass sie das kulturelle Leben, die religiösen Praktiken und die Armut der süditalienischen Landbevölkerung, wenn auch nicht direkt exotisierten, so doch die pittoresken und befremdlichen Aspekte akzentuierten. Die Aufnahmen neigen dazu, den politisch-ideologischen Gehalt, der in den Schriften De Martinos im Vordergrund stand, zugunsten einer formalisierten Ästhetik zu vernachlässigen. Durch die radikale Ästhetisierung und Theatralisierung der lokalen folkloristischen Kultur sind Bilder entstanden, deren emotionale Wirkkraft sich der Rationalisierung anhand sozialwissenschaftlicher Kriterien weitestgehend entzieht.

Proletarischer Exotismus und die Rückkehr zu folkloristischen Traditionen

Die formalisierte Ästhetisierung nicht nur der religiösen Ekstase, sondern auch der ärmlichen Lebensumstände der ProtagonistInnen hat einen Effekt auf den Zuschauer, den ich hier als ›proletarischen Exotismus‹ bezeichnen möchte – ein Exotismus, der in De Martinos Schriften deswegen fehlt, weil er magisch-religiöses Denken und Handeln als Instrument zur Unterdrückung der Arbeiter- und Bauernklasse begreift und das Potenzial einer ›progressiven Folklore‹ darin sieht, dass die sukzessive Öffnung traditioneller Formen populärer Kultur neue Aspekte selbstbestimmter Handlungsfähigkeit und den ›Eintritt in die Geschichte‹ der subalternen Klassen mit sich bringt.

Auch wenn dieser ›proletarische Exotismus‹ in einem klaren Gegensatz zu De Martinos Geschichtsphilosophie und seinem kritischen Ethnozentrismus steht und sich die Bilder zu verselbständigen schienen, sind sich De Martino und die *registi demartiniani* aber in einem Punkt doch einig: nämlich dass Fortschritt und progressiver Wandel mit einer Wiederentdeckung und Rückkehr zu denjenigen folkloristischen Traditionen zu beginnen haben, die im Verlauf von Modernisierungs- und Industrialisierungsprozessen verloren gegangen oder marginalisiert worden sind. Die Themen der Filme und Fotografien, die im Kontext von De Martinos Expeditionen entstanden sind oder von dessen Forschungsarbeiten inspiriert waren – wie beispielsweise territoriale Identität, magisch-religiöse Rituale und volkstümliche, folkloristische Praktiken –, bekunden diese Überzeugung, indem sie diese konsequent als Ermächtigungsstrategien vor- und darstellten, die den Menschen halfen, Krisen zu bewältigen und ihre ›Präsenz‹ zu gewährleisten.

Anders als Antonio Gramsci, der sich mit seiner anti-romantischen Polemik gegen die Idealisierung populärer Kultur gewendet und diese letztlich als ›archaisch und rückständige Form‹, die überwunden werden muss, betrachtet hat – und auch anders als der neorealistic Film, der seine Aufgabe in der Erziehung zum gesellschaftlichen Fortschritt sieht – wendeten sich die FilmemacherInnen und FotografInnen ganz bewusst diesen überlieferten und anachronistisch anmutenden Traditionen zu. Vor allem Luigi di Gianni ist, mehr noch als die anderen *registi demartiniani*, an spirituellen, phantastischen Phänomenen und am Innenleben der Menschen interessiert – was ihn freilich nicht davon abhielt, die Trancezustände seiner ProtagonistInnen effektiv in Szene zu setzen und deren Entrückung und Ekstase auf der Leinwand regelrecht zu zelebrieren. In diesem Sinne kommen die italienischen Dokumentarfilme der eingangs erwähnten Vision Antonin Artauds von einem tranceartigen Kino recht nahe. Es sind ›experimentelle Ethnographien‹, die auf aneinandergereihte Handlungen und konstruierte, aus einer moralisierenden Perspektive erzählte Geschichten verzichten. Als solche benötigen sie keine Charaktere, keine ›Helden‹, mit denen sich der Zuschauer identifizieren kann, um den Hunger, die Misere und die Ausbeutung der Landbevölkerung nachvollziehen zu können. Und auch wenn eine Reihe von Einstellungen und Inszenierungen übertrieben stilisiert sein mag und die ProtagonistInnen nur in seltenen Fällen selbst zu Wort kommen, vermitteln die Filme doch eine Begegnung und eine neue Solidarität mit Menschen, die bis dahin so auf der Leinwand noch nicht zu sehen gewesen ist. Ohne die schützende Abstraktion der Fiktion das Spektakuläre und Poetische im Alltäglichen zu sehen ist der große und mutige Verdienst dieser Filme.

Dieser Beitrag hat ein peer review-Verfahren mit double blind-Standard durchlaufen.

Literatur

- AMELANG, James S. (2005): »Mourning Becomes Eclectic: Ritual Lament of the Problem of Continuity«. In: *Past & Present* 187, 3-31.
- ARTAUD, Antonin (2011 [1929]): »Hexerei und Kino«. In: *Texte zum Film* (Artaud Werke 11), hg. u. übers. v. Bernd Mattheus, Berlin: Matthes & Seitz, 81-84.
- CARPITELLA, Diego (1973 [1968]): »La registrazione fotografica nelle ricerche etnofoniche«. In: *Musica e tradizione orale*, Palermo: Flaccovio, 183-196.
- DE MARTINO, Ernesto (1976 [1951]): »Il folklore progressivo: Note Lucane«. In: *Il dibattito sul folklore in Italia*, hg. v. Pietro Clemente/Maria Luisa Meoni/Massimo Squillacciotti, Mailand: Edizioni di Cultura Popolare, 123-124.
- DE MARTINO, Ernesto (1958): *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Turin: Einaudi.
- DE MARTINO, Ernesto (2002): »I lamenti funebri e l'esperienza arcaica della morte«. In: *Panorami e spedizioni. Le trasmissioni radiofoniche del 1953-54*, hg. v. Luigi M. Lombardi Satriani/Letizia Bindi, Turin: Bollati Boringhieri, 68-75.
- DE MARTINO, Ernesto (2007 [1952]): »Realismo e folklore nel cinema italiano«. In: *Film-critica* 19, 183-185. Abdruck in: *Archivio di etnografia: rivista del dipartimento di scienze storiche, linguistiche e antropologiche, Università degli studi della Basilicata* 1, 111-114.
- FORGACS, David (2014): *Italy's Margins. Social Exclusion and National Formation since 1861*, Cambridge: Cambridge University Press.
- GALLINI, Clara (1999): »Percorsi, immagini, scritture«. In: *I viaggi nel Sud di Ernesto de Martino*, hg. v. Clara Gallini/Francesco Faeta, Turin: Bollati Boringhieri, 9-48.
- HAUSCHILD, Thomas (Hg.) (1984): *Edition Corpus* (darin erschienen: *Der andere Körper*, hg. v. Dietmar Kamper/Christoph Wulf, Berlin: Verlag Mensch und Leben).
- HAUSCHILD, Thomas (2002): *Magie und Macht in Italien*, Gifkendorf: Merlin.
- HAUSCHILD, Thomas (2002b): »Der Kult der Steine. Fünf Filme von Luigi di Gianni«. In: *Kino Arsenal, Berlinale Forum Archivblätter* 11-13, <http://www.arsenal-berlin.de/nc/berlinale-forum/archiv/katalogblaetter/action/open-download/download/magia-lucana.html> (22.08.2015).
- HENLEY, Paul (2009): *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, Chicago: Chicago University Press.
- HOLL, Ute (2002): *Kino, Trance & Kybernetik*, Berlin: Brinkmann und Bose.
- PISAPIA, Jasmine (2013): »Image et survivance en anthropologie visuelle Ernesto De Martino et l'ethnographie interdisciplinaire«. Magisterarbeit im Fach Vergleichende Literaturwissenschaft an der Université de Montréal, Kanada, https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/10628/Pisapia_Jasmine_2013_memoire.pdf;jsessionid=C9A6DA7363CC5C7B9CC9939BD00A679E?sequence=4 (22.08.2015)
- SAUNDERS, George, R. (1993): »Critical Ethnocentrism and the Ethnology of Ernesto De Martino«. In: *American Anthropologist* 95: 4, 875-893.