

Arbeitspapiere / Working Papers

Nr. 123

Thorolf Lipp

Visuelle Anthropologie?

Über eine wissenschaftliche Disziplin, die hierzulande keine mehr ist



The Working Papers are edited by
Institut für Ethnologie und Afrikastudien, Johannes Gutenberg-Universität,
Forum 6, D-55099 Mainz, Germany.
Tel. +49-6131-3923720; Email: ifeas@uni-mainz.de; <http://www.ifeas.uni-mainz.de>
<http://www.ifeas.uni-mainz.de/workingpapers/Arbeitspapiere.html>

Geschäftsführende Herausgeberin/ Managing Editor:
Eva Spies (espies@uni-mainz.de)

Zusammenfassung

Der rasante Bedeutungsgewinn der audiovisuellen Medien in allen gesellschaftlichen Bereichen auf der einen, und der zunehmend lauter werdende Ruf nach der gesamtgesellschaftlichen Relevanz der Geistes- und Kulturwissenschaften auf der anderen Seite, legt den Schluss nahe, dass die Visuelle Anthropologie für die Zukunft der Ethnologie insgesamt eine nicht unwesentliche Rolle spielen wird. Da verwundert es, dass derzeit eine Ethnologie mit audiovisuellen Mitteln noch kaum wahrnehmbar ist. Dieser Beitrag versucht, in einer historischen Rückschau und einer kritischen Analyse der derzeitigen Bedingungen, sowie mit einem Blick über den deutschen Tellerrand hinaus, eine Bestandsaufnahme der momentanen Situation. Das Arbeitspapier betrachtet dabei vielversprechende neue Ansätze und wagt einen konstruktiven Ausblick in die Zukunft.

Der Autor

Thorolf Lipp ist Kulturanthropologe, Filmemacher und Produzent. Er promovierte an der Universität Bayreuth in Ethnologie und Religionswissenschaften. Seine Tätigkeit als Dozent für Kultur- und Medienanthropologie führte ihn an die Universitäten Münster, Göttingen, Wien, Berlin, Mainz, Zeppelin University Friedrichshafen, Suva (Fiji) sowie Johannesburg. Thorolf Lipp ist Inhaber der Arcadia Filmproduktion und produzierte zahlreiche Dokumentationen für deutsche und europäische Fernsehsender. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten zählen die Bereiche Medien, Kunst, Religion sowie das immaterielle Kulturerbe.

Email: lipp@arcadia-film.de

Visuelle Anthropologie?

Über eine wissenschaftliche Disziplin, die hierzulande keine mehr ist¹

1. Einleitung

In Deutschland spielt eine Ethnologie mit audiovisuellen Mitteln derzeit eine geringere Rolle als jemals zuvor. Und das, obwohl audiovisuelle Medien zu den privilegiertesten Orten der Konstruktion kultureller und sozialer Wirklichkeit geworden sind. Zwar gibt es eine wachsende Zahl an Ethnologen, die sich reflexiv mit Fragen der Medialität von Kultur, der Rezeption oder Produktionsprozessen von Medien auseinandersetzen. Sie tun dies aber so gut wie ausschließlich innerhalb der Gutenberg Galaxis, produzieren also Texte. Es gibt unbestritten auch eine große Zahl von hochmotivierten Studierenden, die sich für eine mit audiovisuellen Medien betriebene Ethnologie interessieren. Aber sieht man genauer hin, wird deutlich, dass hier kaum wissenschaftlicher Nachwuchs generiert wird, der einen fachspezifischen Diskurs weiterbringen würde. Das liegt zum einen daran, dass es für Visuelle Anthropologen, die nicht nur *über*, sondern auch *mit* Medien arbeiten, keine spezifischen Stellen gibt. Dieser Umstand erklärt auch die prekäre Situation der großen Mehrheit der in diesem Bereich Lehrenden. Spätestens seit dem Ende der Produktionsaktivitäten des Instituts für den wissenschaftlichen Film in Göttingen (IWF)² Ende der 1990er Jahre bekleidet kein einziger promovierter Ethnologe, der selbst regelmäßig Audiovisionen produziert und veröffentlicht, mehr eine feste Stelle innerhalb der deutschen Ethnologie. Es sind, mit anderen Worten, entweder miserabel bezahlte externe Lehrbeauftragte, die das Versprechen audiovisuelle Ethnologie einlösen sollen, oder aber hauptamtliche Ethnologen, die dafür aber über kein Portfolio an eigenen audiovisuellen Publikationen verfügen und insofern nicht die erforderlichen Qualifikationen mitbringen. Insofern liegt der Verdacht nahe, dass die Ethnologie-Institute versuchen, unter möglichst geringem finanziellen Einsatz möglichst viele Studentenzahlen zu generieren und, mit Verweis auf Lehre und studentische Filmprojekte, die Illusion eines florierenden Betriebes zu suggerieren. Ich will hier keinesfalls die unermüdlichen Anstrengungen der vielen ehrenamtlichen Mitarbeiter oder Honorarkräfte schmälern, die seit Jahren, manchmal seit Jahrzehnten, in stiller Selbstaussbeutung - und vielleicht auch in Selbstbetrug - die Idee „Visuelle Anthropologie“ aufrechterhalten. Ich will allerdings mit Nachdruck darauf hinweisen, dass wir meiner Ansicht nach weder uns selbst noch der Disziplin einen Gefallen tun, wenn wir diese wenig nachhaltigen Strukturen weiter pflegen.

¹ Dies ist die erweiterte Fassung eines Vortrages den ich, auf Einladung von Prof. Matthias Krings, am 09.11.2010 im Institutskolloquium „Visuelle Anthropologie“ am Institut für Ethnologie und Afrikastudien der Universität Mainz gehalten habe.

² <http://www.iwf.de/iwf/> (aktuell zuletzt im November 2010).

In der Wissenschaftsforschung wird den Disziplinen nach wie vor eine entscheidende Bedeutung für die dynamische Entwicklung und Leistungsfähigkeit des Wissenschaftssystems beigemessen. Zentral sind dabei die Arbeiten des Soziologen Rudolf Stichweh. Er beschreibt eine wissenschaftliche Disziplin als einen homogenen Kommunikationszusammenhang, einen akzeptierten Korpus wissenschaftlichen Wissens und als Set von Fragestellungen, Forschungsmethoden sowie paradigmatischen Problemlösungen. Ferner muss die angestrebte Karriere spezifisch für diese Disziplin sein. Und auch die berufliche Sozialisation des wissenschaftlichen Nachwuchses hat durch die eigenen Institutionen zu erfolgen. (Stichweh 1994). Betrachtet man diese Kriterien, dann wird deutlich, dass die Visuelle Anthropologie hierzu keine wissenschaftliche Disziplin (mehr) ist. Zwar gibt es einen klassischen Wissenskorporus, aktuell aber wird kein Diskurs gepflegt, werden keine gemeinsamen Fragestellungen formuliert oder diskutiert, gibt es kein leitendes Paradigma. Schließlich kann man in Deutschland eben auch keine Karriere als Visueller Anthropologe machen, schlicht deshalb, weil es keine festen Stellen gibt. Vielleicht wäre es angesichts dieses düsteren Szenarios ehrlicher, das Projekt Visuelle Anthropologie einfach zu den Akten zu legen. Oder aber man spricht endlich einmal an, was zur Marginalisierung der Visuellen Anthropologie geführt hat und sucht nach Auswegen aus dem Dilemma.

Einige Anmerkungen zu hier herangezogenen Begriffen: natürlich ist es legitim, Visuelle Anthropologie zu betreiben, ohne selbst auch audiovisuelle Medien zu produzieren. Es ist aber andererseits unredlich, so zu tun, als könne man die Disziplin „Visuelle Anthropologie“ in ihrer ganzen Bandbreite abdecken, ohne ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Akteuren vorweisen zu können, die nicht nur *über* sondern eben auch *mit* audiovisuellen Medien arbeiten. Gerade in der Visuellen Anthropologie generiert vielfach erst die audiovisuelle Praxis diejenigen Fragen, über die man dann theoretisch zu reflektieren hat - genauso wie in der Ethnologie immer noch gilt, dass Feldforschung und Theoriebildung untrennbar zusammengehören. Insofern ist eine Visuelle Anthropologie als Gesamtdisziplin, in der keine audiovisuelle Ethnologie betrieben wird, dem Selbstverständnis nach eben keine vollständige Visuelle Anthropologie (vgl. v. a. Collier 1967; Pink 2001, 2006, 2007; Ruby 1989, 1998, 2000;). Daher gilt: wenn ich hier von Visueller Anthropologie spreche, dann meine ich damit die gesamte Bandbreite des Faches, also Forschung zur Visuellen Kultur – mit oder ohne audiovisuelle Umsetzung. Mit „audiovisueller Ethnologie“ hingegen bezeichne ich Projekte, in denen mit audiovisuellen Medien über Fragen gearbeitet wird, die die Visuelle Anthropologie oder die Ethnowissenschaften insgesamt beschäftigen.

Eine andere begriffliche Schwierigkeit, mit der ich in diesem Aufsatz zu tun habe, besteht darin, dass niemand so genau weiß, was eigentlich unter „ethnographischem“ oder „ethnologischem“ Film überhaupt noch zu verstehen sein soll und wie man diese beiden Begriffe voneinander zu differenzieren hat. Das liegt, wie bereits erwähnt, zum einen daran, dass in Deutschland dazu seit über einem Jahrzehnt kein entsprechender Diskurs mehr geführt wird. Fest steht eigentlich nur, dass ethnologi-

sche Ansätze bei der audiovisuellen Repräsentation von Kultur ähnlichen epistemologischen Erdbeben unterworfen sind wie das Fach insgesamt. Insofern, so würde ich in Anlehnung an einen Gedanken von Marcus Banks argumentieren, ist das "Ethnographische" an einem Film kaum mehr am abgebildeten Gegenstand, an dramaturgischen oder ästhetischen Konventionen oder auch an der Reaktion der Zuschauer festzumachen (Banks 1992:16-28). Die einst heftig geführten Diskussionen um Montage oder Observation etwa sind inzwischen weitgehend obsolet geworden, die Suche nach der perfekten Meistererzählung, nach einer klar definierbaren ethnographischen Form, ist angesichts eines allgegenwärtigen Methodenpluralismus auch hier in den Hintergrund gerückt. Aus allen diesen Gründen ist die Suche nach der „ethnographischen Form“ inzwischen eine falsch gestellte Frage. Es geht heute vielmehr um „ethnologische Konzepte“, also um die Intention, die ethnologische Epistemologie, die dem gesamten Produktionsprozess entsprechender Medienprojekte zugrunde liegt – oder: liegen müsste. Stichworte der zeitgenössischen Debatte sind etwa Kollaboration, Multivokalität, *Empowerment* (vgl. Lipp 2009, 2011a), *Action* und *Intervention* (Pink 2007) oder *Senses* (Pink 2009). Das alles impliziert noch keine totale Beliebigkeit der äußeren Form. Es deutet aber an, dass eine Anbindung des in den letzten zwei Jahrzehnten zunehmend marginalisierten "ethnographischen Films" an die weit größeren semantischen Becken der nonfiktionalen Filmproduktion und der Kunst, sowie an die zeitgenössische Kultur- und Kunsttheorie, an die *Action Anthropology* oder an eine Ethnologie der Sinne in Gang gekommen ist und viel weiter ausgreifenden „ethnologischen Konzepten“ Raum zu geben beginnt.

Ich will in diesem Beitrag zunächst einige Gründe nennen für die seltsame Disparität zwischen der Faszination, die von der Visuellen Anthropologie ausgeht einerseits und der stiefmütterlichen Behandlung durch die Gesamtdisziplin Ethnologie andererseits. Das ungebrochen große studentische Interesse und mögliche Potential für die Ethnologie steht in Widerspruch zur institutionellen Verwahrlosung der Visuellen Anthropologie – einige Ausnahmen, vor allem der vor einiger Zeit neugegründete englischsprachige Masterstudiengang „Media and Visual Anthropology“ an der FU Berlin bestätigen leider eher die Regel. Auf diese Ausnahmen will ich am Ende dieses Beitrages eingehen und dort auch versuchen, Denkanstöße zu geben, wie diese geradezu medienfeindliche Situation, die langfristig betrachtet für das Gesamtfach Ethnologie zum Problem werden wird, zum Positiven gewendet werden könnte. Als Ethnologe und Filmemacher interessiere ich mich dabei besonders für den Film, klammere aber andere Medien nicht grundsätzlich aus. Ich gehe dabei zunächst explizit auf die deutsche Situation ein, die ich dann mit derjenigen in anderen Ländern vergleiche. So soll eine Perspektivierung möglich werden, die Kritik nicht von vornherein als larmoyant erscheinen lässt, sondern, im Gegenteil, positive Impulse vermitteln will. Ich beziehe mich dabei nicht unwesentlich auf eigene Erfahrungen aus fünfzehn Jahren Film- und Fernsehproduktion einerseits und etwa der gleichen Anzahl an Jahren im akademischen Betrieb.

2. Ethnologie und Film in Deutschland

Die Visuelle Anthropologie arbeitet, spätestens seit John Collier 1967 den Begriff prägte, über die Zusammenhänge von medialer Repräsentation und Kultur (Collier 1967). Und zwar von Anfang an nicht nur in der Theorie, sondern eben auch in der Praxis. Die Geschichte des „ethnographischen Films“ reicht noch weit länger zurück und ist sogar älter als die Geschichte des Faches Ethnologie selbst (vgl. Friedrich, Hagemann-Doumbia et al. 1984). Insofern kann man sagen, dass die mediale Darstellung kultureller Gruppen und Zusammenhänge sowie die reflexive Erarbeitung theoretischer Konzepte, die diese Repräsentationen leitet, seit jeher originäre Forschungsfragen und Tätigkeitsfelder von Ethnologen sind – und zwar nicht erst seit das Nachdenken über Bilder in der Ethnologie durch zahlreiches Reden über diverse „Turns“, wie Iconic Turn, Pictorial Turn, Visual Turn oder Medial Turn, die bildbezogenen Forschungsparadigmen seit etwa 15 Jahren vermehrt in den Blick gerückt hat (vgl. Mitchell 2008; Flusser 1999)

Ich stelle hier die Behauptung auf, dass die Bedingungen für eine audiovisuell betriebene Ethnologie zu allen Zeiten besser waren als heute. Man kann durchaus sagen, dass es in Deutschland eine Blütezeit des „ethnographischen Films“ gab, die in den späten 1950er Jahren begann und bis in die späten 1980er Jahre anhielt. Beate Engelbrecht beschreibt in der aktuellen Ausgabe der Zeitschrift „Cargo“ die wichtige Rolle, die das IWF dabei spielte (Engelbrecht im Druck). Hier wurden die in die Hunderte gehenden Filme von Gerd Koch, Dittmer Kunz, Peter Fuchs, Dieter Heunemann, Hermann Schlenker, Franz Simon, Harald Schultz und anderen gefördert, produziert und veröffentlicht. Freilich, diese Filme basierten auf einem gänzlich anderen Verständnis von audiovisueller Ethnologie und waren damals so gut wie ausschließlich für eine enge wissenschaftliche Auswertung bestimmt bzw. als „salvage ethnography“ gedacht. Ab den 1970er Jahren änderte sich das. Filmende Ethnologen wie Ivo Strecker und Jean Lydall, Michael Oppitz, Barbara Keifenheim, Edmund Ballhaus, Hans Ulrich Schlumpf, Werner Speerschneider, Ingrid Kummels und Manfred Schäfer, Beate Engelbrecht, Rolf Husman, Wilma Kiener oder Tobias Wendl begannen vielfach narrative Formen auszuprobieren, die sich implizit und explizit mit denjenigen Fragen von Repräsentationspraxen beschäftigten, die vor allem in Nordamerika, England und Frankreich an der fruchtbaren Schnittstelle zwischen ethnologischer Theoriebildung und nonfiktionalem Filmschaffen entstanden waren. Zu nennen sind hier vor allem, aber nicht ausschließlich, die Ansätze des *direct cinema* sowie des *cinema vérité*. Die Filme, auch diejenigen der deutschen Akteure, wurden innerhalb eines lebhaften nationalen und internationalen fachinternen Diskurses rezipiert und diskutiert, manche davon waren auch im Fernsehen zu sehen und trugen so nicht unwesentlich dazu bei, ethnologische Sichtweisen in eine breitere Öffentlichkeit hineinzutragen.³ Viele sind Klassiker geworden, etwa „The !Kung Series“ von John Marshall (USA 1950-2000) ,

³ Aus dieser Zeit stammen auch einige maßgebliche Bücher, etwa „Die Fremden sehen“ (Friedrich; Hagemann-Doumbia; Kapfer et. al. 1984) oder „Der ethnographische Film“ (Ballhaus & Engelbrecht 1995) in dem so gut wie alle gerade genannten Filmemacher mit eigenen Beiträgen vertreten sind, oder auch „Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit“ (Ballhaus 2001).

“Chronique d’un été” von Jean Rouch (F 1960), “Desert People) von Ian Dunlop (AUS 1966), “The Netsilik Series” von Asen Balikci (USA 1967), “The Ax Fight” von Timothy Asch und Napoleon Chagnon (USA 1970), “The Wedding Camels” von Judith and David MacDougall (AUS 1977), “Schamanen im blinden Land” von Michael Oppitz (BRD 1980), die Hamar Filme von Jean Lydall und Ivo Strecker (BRD zw. 1975 und 2002), “Forest of Bliss” von Robert Gardner (USA 1985), “Copper Working in Santa Clara del Cobre” (Beate Engelbrecht, BRD 1994), “Im Spiegel des Schamanen“ von Ingrid Kummels und Manfred Schäfer (BRD 1989) oder auch eine ganze Reihe von Filmen der britischen “Disappearing World” Fernsehserie unter der Leitung von Brian Moser und Andre Singer. Alle hier genannten Filmemacher haben mindestens ein Dutzend Langfilme gedreht, Robert Gardner und David MacDougall mehr als 30, John Marshall über 50.⁴

Seither – und hier komme ich zu meiner eigentlichen Fragestellung zurück - hat sich die Situation geradezu dramatisch verschlechtert, denn derzeit gibt es hierzulande überhaupt keine KollegInnen mehr, die regelmäßig und in nennenswertem Umfang noch audiovisuelle Ethnologie hervorbringen würden. Hier wird deutlich, dass die soziale Praxis des Filmemachens sowie des Schreibens darüber eine kulturell bedingte Erscheinung war, die in einem Umfeld möglich wurde, das Verständnis und Sympathie für die damals gültige Agenda des ethnographischen Films hatte. In Deutschland gibt es diese Sympathie heute offenkundig nicht mehr. Zwar entstehen vereinzelt immer wieder mal Filme an den Ethnologie-Instituten, aber nicht jedes Tun ist schon soziale Praxis. Die *Doing Culture*-Debatte macht deutlich, dass sich erst durch häufiges und regelmäßiges Miteinandertun gemeinsame Handlungsgepflogenheiten bzw. *Communities of Practice* bilden können (vgl. Hörning & Reuter 2004). Ehrenamtlich betriebene Filmfestivals und akademische Lehre, die von hochmotivierten aber schlecht bezahlten, meist externen Lehrbeauftragten durchgeführt wird, generieren aber noch keine dauerhafte soziale Praxis und schon gar keine wissenschaftliche Disziplin. Was sind die Gründe für die offenkundig so dramatisch geschwundene Akzeptanz für eine Ethnologie mit audiovisuellen Mitteln? Wo gibt es überhaupt noch Verbündete für dieses Projekt?

2.1. Audiovisuelle Ethnologie im Fernsehen

Ethnologen sind - vor allem dann, wenn sie lange Feldforschungen betreiben - im Grunde Schamanen. Sie dringen in fremde Welten vor, aus denen sie Geschichten und Bilder in die eigene Welt zurückbringen. Sie erfüllen damit eine wichtige soziale und kulturelle Funktion, die es in der ein oder anderen Form zu allen Zeiten und in allen Kulturen gegeben hat (vgl. Eibl 2004). Es liegt auf der Hand, dass eine wissenschaftlich betriebene Ethnologie einen fachspezifischen Diskurs zu betreiben hat, der bestimmte Themen betrifft und mit bestimmten Begriffen geführt wird.

⁴ Die USA haben der UNESCO vorgeschlagen, John Marshalls Buschmann Filme als eines von bislang erst drei herausragenden kulturellen Überlieferungen zum UNESCO Memory of the World zu erklären. Die UNESCO hat diesem Vorschlag im Juli 2009 entsprochen. Das deutet den Stellenwert an, den man dieser filmischen Überlieferung dort beimißt. In Deutschland hingegen schließt man das IWF ersatzlos und verbannt seine weltweit einzigartige Sammlung auf unabsehbare Zeit in ein unzugängliches Archiv.

Betrachtet man aber den Kern der Sache, dann spielen Ethnologen eine mindestens ebenso wichtige gesamtgesellschaftliche Rolle als Vermittler von fremden kulturellen Konzepten. Ethnologen sind insofern keineswegs nur dazu da, mit anderen Ethnologen zu sprechen. Genausowenig wie Schamanen nur mit anderen Schamanen sprechen. Da das je spezifische Ineinandergreifen von Form und Inhalt bei jeder Art von Kulturproduktion den letztlich entscheidenden Unterschied ausmacht, ist klar, dass es sich bei dem Versuch, ethnologisches Wissen auch nach außen zu tragen, nicht lediglich um so etwas wie Wissenschaftsjournalismus handeln kann. Vielmehr muss hier immer wieder neu nach narrativen Formen gesucht werden, die einerseits auch von Nicht-Ethnologen verstanden werden können, andererseits aber eben doch einen einzigartigen ethnologischen Zugang beinhalten. Spätestens seit Wittgensteins Sprachphilosophie wissen wir, dass es die perfekte Form der Kommunikation nicht gibt, es gibt lediglich Formen, die in bestimmten Kontexten besser, in anderen weniger gut funktionieren (Wittgenstein 2001). Die Herausforderung besteht nun einerseits darin, diejenigen narrativen Formen zu beherrschen, die – und dafür ist die Kenntnis etablierter dramaturgischer Konventionen entscheidend – auch jenseits eines Fachdiskurses verstanden werden können. Die aber andererseits – und das wäre dann die ethnologische Komponente - immer wieder auch für Überraschungen sorgen, weil sie, und zwar eben in Inhalt *und* Form, mit dem Herkömmlichen brechen. Hier sehe ich die ganz wesentliche Aufgabe der audiovisuellen Ethnologie. Man muss kaum betonen, dass es sich dabei um eine ziemlich schwierige Aufgabe handelt, denn sie setzt einerseits ein Beherrschen etablierter Konventionen voraus und andererseits die Fähigkeit, diese infrage zu stellen, zu erweitern und zu durchbrechen.

Den öffentlich rechtlichen Rundfunkanstalten in Deutschland stand im Jahr 2009 ein Jahresetat von 9,1 Mrd. Euro zur Verfügung. Dieser lag damit nur um ein Viertel unter dem Gesamtetat aller deutschen Universitäten zzgl. den Drittmitteln der deutschen Forschungsgemeinschaft, die zusammen über etwa 12 Mrd. Euro verfügten.⁵ Folgt man einer Medientheorie, wie sie etwa Joan Kristin Bleicher entwickelt hat (Bleicher 1999), dann wird deutlich, dass das Fernsehen in seinen Funktionen dem Mythos eng verwandt ist. Im Kern ist es daher die wesentliche Aufgabe dieser gigantischen Erzählmaschine, immer wieder auf's Neue Gesellschaft zu verhandeln. Hier werden die Bilder produziert, die wir von der "Wirklichkeit" haben, wird "Wirklichkeit" insofern tatsächlich konstruiert. Wenn man mit Marshall McLuhans These übereinstimmt, dass die elektronischen Medien heute die privilegiertesten Orte der Konstruktion kognitiv-sozialer Wirklichkeit darstellen, dabei aber weitgehend selbstreferentiell sind, dann bedeutet das den endgültigen Abschied von der Idee von der Umwelt als Natur. Die Umwelt, in der wir uns bewegen, wird so zu einer in hohem Maße zeichenhaften, arbiträren und daher letztlich selbstgemachten bzw. selbstreferentiellen Konstruktion. McLuhan sagt: "We

⁵ Quelle für Wissenschaftsetat: Bundesbildungsministerium www.research-in-germany.de (aktuell zuletzt im Oktober 2010). Quelle Rundfunketat: http://de.wikipedia.org/wiki/%C3%96ffentlich-rechtlicher_Rundfunk (aktuell zuletzt im Oktober 2010).

become what we behold“ (Wir werden zu dem, was wir sehen). Der epistemologische Boden auf dem wir stehen ist, so betrachtet, ein sich ständig verschiebendes Netz aus selbstreferentiellen Verknüpfungen (vgl. Mc Luhan 1964). Insofern geht auch der ewige ethnologische Vorwurf, Medienproduzenten würden vielfach Stereotypen re-produzieren (vgl. Kuba/Nadjdambadi 2009), ins Leere. Die Macher von audiovisuellen Medien re-produzieren keine Stereotypen, sondern sie produzieren Bilder von denjenigen Ausschnitten der Wirklichkeit für all diejenigen, die eben davon gerade keine eigene Anschauung haben. Sie tun dies - in unserer Mediengesellschaft mit ihren hunderten von TV-Kanälen, Internet, Smartphones & Co. - immerdar und prinzipiell überall. Eine der Folgen ist, dass die Produzenten dieser Medien ihre Epistemologien weit nachhaltiger im Funktionsgedächtnis sichtbar machen können als dies Wissenschaftler vermögen, die fast ausschließlich Texte produzieren, die noch dazu in einer Geheimsprache verfasst sind und meist direkt ins Speichergedächtnis (Archiv) verschoben werden. Dort wird ihnen, wenn überhaupt, nur ein winziger Anteil an der „Leitwährung Aufmerksamkeit“ (Funktionsgedächtnis) zuteil (vgl. Assmann 1999). Und dies auch nur von einigen wenigen Mitgliedern der eigenen Peer Group.

Wenn wir Ethnologen uns als hauptberufliche Übersetzer und Kommentatoren von (fremden) kulturellen Konzepten begreifen, dann sollte es eigentlich selbstverständlich sein, dass wir uns auch derjenigen Medien bedienen, mit denen diese Konzepte heute vorzugsweise verhandelt werden – und das sind eben die audiovisuellen Medien. Wenn wir also der Verantwortung gegenüber unserer eigenen Gesellschaft nachkommen wollen, müssten wir uns in weit höherem Maße an diesem Prozess beteiligen, als das derzeit der Fall ist. Aber selbst *wenn* wir das wollten (wovon derzeit in der akademischen Ethnologie allerdings nicht allzuviel zu spüren ist), scheint es für Ethnologen inzwischen so gut wie unmöglich geworden zu sein, entsprechende Medienprojekte zu realisieren und über das Fernsehen auch in eine breitere Öffentlichkeit hineinzutragen. Welche Gründe sind dafür zu nennen?

TV-Redakteure erwarten heute vom Regisseur hochprofessionelles Geschichtenerzählen und präferieren dabei bestimmte narrative Formen, die als Konventionen beim Zuschauer etabliert, dabei aber mit den derzeitigen ethnologischen Paradigmen vielfach kaum vereinbar sind. So basiert ein Großteil der hochwertigeren, längeren nonfiktionalen TV-Formate auf der Form des *documentary*. Die dramaturgische Grundlage des *documentary* bildet der Kommentartext, der meist von einer Autorität ausstrahlenden, männlichen Sprecherstimme vorgetragen wird. Dieser Text wird mit Bildern illustriert, die in der Regel nicht „ins Offene“, also nicht „beobachtend“, sondern nach der Vorgabe des Drehbuches und nicht selten bereits mit der späteren Montage im Kopf „auf Schnitt“ gedreht werden. Nicht selten untermauert außerdem Footage aus dem Archiv die These des Autors. In der Postproduktion kommen ein überlegter und wirkungsvoller Schnitt, nachträglich hinzugefügte, möglichst punktgenau zu den Bildern komponierte, dramatisierende Musik, Grafiken und Titel hinzu. Alle diese Elemente bilden eine dramaturgische

Einheit, die es in dieser Form in der Filmgeschichte erst seit etwa den frühen 1930er Jahren gibt. Wenngleich nicht wenige nach diesem Muster produzierte Filme und Filmreihen heute durchaus zum Kanon ethnographischen Filmschaffens zählen, etwa „The Song of Ceylon“⁶ von Basil Wright oder die Filme der „Disappearing World“ Serie von Granada TV, so gilt die Form des *documentary* in der Visuellen Anthropologie doch seit langem als eher problematisch, vor allem deswegen, weil sie die abgebildete Wirklichkeit kaum je als Re-präsentation entlarvt. Auch *plotbasierte Dokumentarfilme*, die eher dem Spielfilm verwandt sind, stehen bei TV-Redakteuren hoch und bei Ethnologen, zumindest derzeit, eher niedrig im Kurs. Zu finden sind häufig emotionalisierte „Human Touch“ Geschichten aus exotischen Gegenden, die erst durch eine extreme Ir-Realisierung und Ver-Dichtung von Realität überhaupt möglich werden: der Regisseur konstruiert am Schreibtisch einen Plot, den er dann im Feld nach Drehbuch abdreht. Der Film „Die Geschichte von weinenden Kamel“ aus dem Jahr 2003 ist ein gutes Beispiel für diese narrative Form. Allerdings muss man sagen, das auch diese filmische Gattung in der Ethnologie einmal eine wesentliche Rolle gespielt hat. So ist etwa der erste weltweit erfolgreiche ethnographische Film, „Nanook of the North“ von Robert Flaherty aus dem Jahre 1926, hinsichtlich seiner narrativen Form als plotbasierter Film zu betrachten. Andere Formen des nonfiktionalen Erzählens, etwa das *direct cinema* oder das *cinema vérité* hingegen, die beide für die Entwicklung von Konzepten des ethnographischen Films seit den 1960er Jahren von großer Bedeutung waren, sind im Fernsehen heute nur noch sehr selten zu finden. Das hat zum einen mit den hohen Kosten für lange Recherche- und Drehzeiten zu tun, die vor allem *direct cinema* Filme benötigen. Zum anderen aber mit der häufig sperrigen, sich nur langsam entwickelnden Dramaturgie, die von vielen Zuschauern offenbar nicht (mehr) goutiert wird. Das unter starkem Quoten- und Rechtfertigungsdruck stehende öffentlich-rechtliche Fernsehen hat nach und nach fast alle Formen des nonfiktionalen Films verdrängt, die nicht die sofortige Sensation versprechen, sondern auf die man sich bewusst einlassen muss. Insofern hat man den Zuschauer zum Opfer des Begründungszusammenhanges „Quotenerfolg“ gemacht. Untersuchungen zeigen immer wieder, dass TV-Redakteure die dramaturgische Wirkung ihrer Filme in der Regel für weitaus wichtiger halten (vgl. Wolf 2003), als etwa eine ethnologische „Kunst der Genauigkeit“ (vgl. Oppitz 1989) oder ein Durchbrechen der etablierten narrativen Formen mit unsicherem Zuschauererfolg. Die Bereitschaft, auf Kosten der Einschaltquote mit narrativen Formen zu experimentieren, ist umso unwahrscheinlicher geworden, je kompetitiver das Umfeld sich gestaltet hat. Mit der Folge, dass der Zuschauer von heute nicht vermisst, was er nie kennenlernen durfte. Insofern hat sich die Fernsehlandschaft nach der Einführung des Werbungsfinanzierten in den 1980er Jahren in mancherlei Hinsicht formal eher normiert als ausdifferenziert (zur hier vertretenen Filmtheorie vgl. Lipp 2011b).

Ein weiterer Grund, der es Ethnologen erschwert, ihre Medienprojekte zu finanzieren und zur Ausstrahlung zu bringen, besteht darin, dass die Erwartungen

⁶ Für eine Filmographie vgl. das Literatur- und Filmeverzeichnis am Ende dieses Beitrags.

der Bewegtbildindustrie an den *Production Value* in den letzten fünfzehn Jahren stark gestiegen sind. Die Sender erwarten gerade bei den längeren, hochwertigeren nonfiktionalen TV-Formaten eine raffinierte und aufwendige audiovisuelle Umsetzung: sorgfältigst photographierte High Definition Bilder, Stereo- oder Surroundsundaufnahme, Einsatz von Kran und Dolly, Reenactmentszenen etc. Dies alles kann in der Regel nur von professionellen, mehrköpfigen Filmteams beherrscht werden. Wer einmal selbst versucht hat, einen Film zu drehen, weiß, wie komplex die damit verbundenen Prozesse tatsächlich sind. Unterschiedlichste handwerklich-technische, ästhetisch-künstlerische, wissenschaftliche, journalistische und organisatorische Kompetenzen sind erforderlich, um einen Film zu produzieren, der den Anforderungen der TV-Sender an zeitgemäßes filmisches Erzählen gerecht wird. Erschwerend kommt hinzu, dass die Internationalisierung des Fernsehmarktes in den letzten etwa 15 Jahren zu einer Konzentration der Produktionslandschaft geführt hat. Gerade Themen, für deren Umsetzung Ethnologen eigentlich prädestiniert wären, zum Beispiel weil sie dort spielen, wo Ethnologen eben forschen, müssen heute meist als produktionell sehr aufwendige Co-Produktionen realisiert werden. Die Zeiten, in denen ein einzelner Redakteur über ausreichende Budgets für seinen Sendeplatz verfügte, sind in der Regel vorbei. Der Filmemacher muss nicht selten in einem oft mehrjährigen Fundraisingprozess komplizierte Produktionsverträge mit mehreren Sendern abschließen, das hierfür notwendige juristische, steuer- und finanztechnische Wissen ist weit komplexer geworden als dies noch vor ca. zwei Jahrzehnten der Fall war. Welcher Ethnologe findet also noch die Zeit und Energie, neben vielfältigen und anspruchsvollen Aufgaben in Forschung und Lehre, Drehbuchautor, Kameramann, Cutter, Computerspezialist, Produzent und Produktionsleiter zu sein? Und warum sollte er sie finden, wo er doch weiß, dass seine Filme bei der Vergabe von ethnologischen Stellen oder der Bewilligung von wissenschaftlichen Forschungsvorhaben so gut wie keine Rolle spielen.

2.2. Audiovisuelle Ethnologie in der Wissenschaft

Und das führt uns zum nächsten Thema: der mangelnden Akzeptanz von audiovisueller Ethnologie im wissenschaftlichen Betrieb. Es gibt eine Reihe von Gründen dafür, dass eine audiovisuelle Ethnologie, obwohl sie ethnologisch relevante Themen behandelt, dennoch vom Fach nicht ernstgenommen wird. Vor allem ist eine immer weitergehende Spezialisierung zu nennen, die innerhalb des Wissenschaftssystems durchaus logisch ist. Allerdings führt sie zugleich zu einer stets weiter zunehmenden Kluft zwischen wissenschaftlichem Wissen, Fragestellungen und Sprache einerseits, und denjenigen Themen und narrativen Formen, die einer breiteren Öffentlichkeit geläufig sind, andererseits. Mit anderen Worten: das von Fachwissenschaftlern für Fachwissenschaftler produzierte Wissen wird in aller Regel auf einen derart stark ausdifferenzierten Fachdiskurs zugeschnitten sein müssen, dass seine Zirkulation so gut wie ausschließlich auf eine sehr kleine Peer Group beschränkt bleiben wird.

Dies ist wohl auch einer der wesentlichen Gründe dafür, dass die DFG, anders als bis in die 1980er Jahre hinein, audiovisuelle Ethnologie heute gar nicht mehr, oder nur

noch sehr selten, substantiell fördert. Die Zeiten des filmischen Dokumentierens von Sagozubereitung oder dem Schnitzen von Speerspitzen, das bis in die 1970er Jahre als wissenschaftlich legitime, weil enzyklopädisch angelegte Dokumentation von materieller Kultur bzw. *salvage ethnography* gelten durfte, ist vorüber. Und da man in der Forschungsförderung derzeit offenbar meint, mit Film, Photographie oder anderen Medienprojekten keine Theoriebildung betreiben zu können, die dann in intersubjektiv überprüfbareren Aussagen mündet, finanziert man diese Projekte nicht mehr. Wenn dies, wider Erwarten, aber doch einmal der Fall sein sollte,⁷ dann sind die bewilligten Mittel so gering, dass keinesfalls die produktionellen und semantischen Qualitäten produziert werden können, die die Bewegtbildindustrie aber de facto als Standard etabliert hat und die das Publikum, übrigens auch ein aus Wissenschaftlern bestehendes Publikum, fraglos voraussetzt. Da die ernsthafte Produktion von Audiovisionen aber eine sehr zeitraubende Tätigkeit ist, kann offenbar niemand mehr gleichzeitig auf der Höhe des akademischen Diskurses mitdiskutieren und selbst noch audiovisuelle Ethnologie in nennenswertem Umfang produzieren.⁸ Eine Konsequenz aus diesem Dilemma ist, erstens, die Vertextlichung des Diskurses in der Visuellen Anthropologie. Dieser Rückzug in die Gutenberg Galaxis ist nicht zuletzt einer Situation extremer Konkurrenz um die wenigen wissenschaftlichen Positionen geschuldet. Zweitens ist bei der akademisch betriebenen audiovisuellen Ethnologie seit geraumer Zeit eine etwas merkwürdige Akademisierung zu beobachten. Audiovisionen von hauptamtlich schreibenden Ethnologen leiden nicht selten an einer syntaktischen Überfrachtung, also an einem hohen theoretischen Anspruch, der aber semantisch, also mit Mitteln des audiovisuellen Erzählens, oft nicht eingelöst werden kann. Syntaktisch überfrachtete Filme funktionieren in aller Regel nicht mehr als Film. Sie werden vielmehr zur Qual für den Zuschauer, weil sie den gängigen ästhetischen und dramaturgischen Konventionen einerseits nicht entsprechen, andererseits diese Lücke aber nicht durch ein alternatives semantisches, sondern eben lediglich durch ein syntaktisches Angebot zu füllen versuchen.⁹

2.3. Audiovisuelle Ethnologie im Internet

Ein dritter Umstand, der es einer audiovisuellen Ethnologie, zumindest derzeit noch, eher schwer macht, ist die neue Wissensarchitektur, die das Internet geschaffen hat. Bis in die späten 1980er Jahre hinein konnten Ethnologen mit dem Nimbus des Ent-

⁷ Der Autor hat eine durch die DFG geförderte vierteilige Filmreihe über Medienkunst in Südafrika produziert. Das Produktionsbudget dafür betrug etwa 25 % dessen, was für eine vergleichbare TV-Auftragsproduktion berechnet werden müsste.

⁸ Eine aktuelle Untersuchung von Peter Crawford hat gezeigt, dass nur ein verschwindend geringer Anteil an Filmen, die auf den einschlägigen Filmfestivals zu sehen sind, von hauptamtlichen Ethnologen produziert wird. Vgl. NAFA Newsletter Vol. 17.5 (Okt. 2010) <http://www.nafa.uib.no>.

⁹ Das ist die persönliche Einschätzung des Autors, der sich auf ethnographischen Filmfestivals immer wieder über die mangelnden semantischen Qualitäten vieler der dort gezeigten Filme gewundert und auch geärgert hat. Er war mit diesem Ärger allerdings nicht allein, wie ihm Gespräche mit anderen Festivalbesuchern wiederholt gezeigt haben. Auch der Besuch der Summer School „Media Rituals“, die im Sommer 2008 an der Universität Heidelberg veranstaltet wurde, machte dieses Problem deutlich. Die jüngeren Teilnehmer bis ca. Mitte 30 waren sich einig, dass kaum einer der aus aller Welt angereisten, namhaften Ethnologen eine überzeugende Symbiose aus theoretischem Ansatz und audiovisueller Umsetzung präsentieren konnte.

deckers und dem Gewicht wissenschaftlicher Autorität auch in nichtwissenschaftlichen Medien, etwa dem Fernsehen, über ihre Forschungsregionen und -interessen berichten. Eine gravierende Folge der Demokratisierung der alten Wissensmonopole ist der weitgehende Verlust der Exklusivität dieses Wissens. Audiovisuelle Ethnologen müssen heute mit vielen anderen Bilderproduzenten konkurrieren. Die Verfügbarkeit von erschwinglichen, leicht bedienbaren digitalen Bildproduktionstechnologien tut ein Übriges. Die Verbilligung des interkontinentalen Reisens und Verbesserung der Transportmöglichkeiten auch in abgelegenen Gegenden dieser Welt gestattet einer weit größeren Anzahl an Menschen das Bereisen solcher Gegenden. Nimmt man beide Punkte zusammen wird deutlich, dass auch die Produktion entsprechender audiovisueller Überlieferungen sprunghaft zugenommen hat. Aber ein ethnologischer Filmemacher will und kann ja nicht mit videofilmenden Thailand-Touristen konkurrieren, die ihre Urlaubserinnerungen ins Netz stellen oder aber mit freiberuflichen Videojournalisten, die den Sendern für den Dumpinglohn von ein paar hundert Euro dreiminütige Nachrichtenbeiträge aus Nairobi anbieten. Sein Ziel wird eher das Herstellen von komplexen Filmen, Webseiten oder anderen Medienprojekten sein, die sich, in Form und Inhalt, sowohl von Urlaubsfilmchen, News oder standardisierten TV-Dokus durch besondere Qualitäten unterscheidet. Wie weiter oben bereits angedeutet, ist es derzeit nicht mehr so ohne weiteres möglich, das Ethnologische an der Stilistik eines Filmes festzumachen. Eher noch gibt es bestimmte Kriterien beim Produktionsprozess, die nach wie vor eine gewisse Rolle spielen. Ich denke da ganz grundsätzlich an eine längere Aufenthaltsdauer im Feld und entsprechend gründliche Recherchen, an die Vertrautheit mit den Protagonisten, die genaue Kenntnis von Sprache, Kultur, Lebensbedingungen etc. Aber auch hier hat der Ethnologe inzwischen ein gravierendes Legitimationsproblem, denn schließlich haben vielfach auch indigene Akteure mit der Überlieferung ihrer eigenen Kulturen begonnen. Im postkolonialen Kontext erscheinen sie als die „authentischeren“ Autoren, die weitaus eher legitimiert scheinen, mediale Repräsentationen ihrer eigenen Kultur vorzulegen als (westliche, weiße) Ethnologen. Will ein Ethnologe dennoch selbst zur Kamera greifen, ist in den meisten Fällen eine enge Kollaboration mit den Akteuren geboten, was zeit- und kostenintensiv ist und eine ganze Reihe von neuen Chancen, aber eben auch Problemen mit sich bringt, die aber in aller Regel weder von TV-Sendern noch von der Forschungsförderung finanziert werden.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Überlieferungen über fremde Kulturen bei Weitem nicht mehr den Status der exklusiven, von legitimierten Fach-Spezialisten erhobenen Information besitzen. Stattdessen werden sie, im Premiumsegment der TV-Unterhaltung, von hochprofessionellen Geschichtenerzählern nach immer ähnlichen Mustern hergestellt. Oder aber sie sind zu billigst produzierter, leicht verfügbarer und austauschbarer Massenware geworden, die häufig nicht nur von sehr mangelhafter ethnologischer, sondern auch handwerklicher Qualität ist, dafür aber in großer Zahl z.B. im Internet kursiert, wo sie durch ein paar Mausklicks aufgerufen werden kann. Zusätzlich ist das Themenfeld, neben allen produktions- und finanziellen Schwierigkeiten, noch mit einer Reihe ethisch-moralischer Fragen behaftet: wer

hat das Recht was, wie und über wen zu erzählen? Dies alles zusammengenommen hat, nüchtern betrachtet, zu einer dramatisch gesunkenen Akzeptanz von Konzepten des „ethnographischen Films“ als Praxis der Kulturrepräsentation geführt – und zwar sowohl in der Bewegtbildindustrie als auch in der Wissenschaft. Für Fernsehmacher sind Ethnologen häufig besserwisserische Fachwissenschaftler, die möglicherweise interessante Ideen haben oder ausgefallene Themenvorschläge machen, dafür aber vom audiovisuellen Geschichtenerzählen wenig oder keine Ahnung haben (vgl. Kuba & Nadjmabadi 2009). In der Wissenschaft hingegen gilt audiovisuelle Ethnologie kaum je als ernstzunehmender Beitrag zur Forschung, und solange filmische Publikationen von einem Großteil des akademischen Establishments weder gefördert, verstanden oder goutiert werden, stellen sie tatsächlich ein echtes Karrierehindernis dar.

3. Wo eigentlich audiovisuelle Ethnologie publizieren?

Eine weitere grundlegende Schwierigkeit für audiovisuelle Ethnologie in Deutschland besteht darin, dass es einen institutionell gesicherten Rahmen für die Publikation von ethnologischen Medien nicht mehr gibt. Das dafür einst zuständige Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF Media and Knowledge gGmbH) hatte schon seit den späten 1990er Jahren keine eigenen Fördermittel mehr für Filmprojekte zur Verfügung und wird Ende 2010 gänzlich geschlossen. Das ist zunächst in Hinblick auf den Zugang zu den über tausend ethnographischen Medien, die das IWF verwaltet, höchst problematisch. Bislang ist völlig unklar, ob diese in absehbarer Zukunft vom Verwalter dieses Erbes, der Technischen Informationsbibliothek Hannover, überhaupt wieder neu veröffentlicht werden oder für lange Zeit in den Archiven verschwinden. Es ist aber mindestens ebenso problematisch in Hinblick auf die Frage nach möglichen Plattformen, auf denen ethnologische Medien künftig publiziert werden können. Inzwischen gibt es zwar das von Rolf Husmann und Beate Engelbrecht im Angesicht der Schließung des IWF initiierte „Institut für visuelle Ethnographie“ (IVE)¹⁰ aber bislang bietet diese ehrenamtlich betriebene Institution meiner persönlichen Einschätzung nach weder die notwendige institutionelle Stabilität noch die finanzielle Ausstattung, die notwendig wäre, um einen langfristig erfolgreichen Betrieb zu gewährleisten. Hier beißt sich die Katze in den Schwanz, denn wo das Eine fehlt, kann das Andere nicht so ohne weiteres erzeugt werden. Da das durch die öffentliche Hand finanzierte IWF jahrzehntelang Filme gefördert, publiziert, auf Festivals eingereicht und präsentiert sowie zu sehr günstigen Konditionen verliehen und verkauft hat, besteht hierzulande offenbar keine Bereitschaft, für ethnologische Medien einen Preis zu entrichten, der notwendig wäre, um dem jetzt privatwirtschaftlich agierenden IVE eine gesicherte finanzielle Grundlage zu ermöglichen. In den USA operieren seit über 40 Jahren die von Timothy Asch und John Marshall gegründeten „Documentary Educational Resources“ (DER), das Pendant zum deutschen IVE und auch ein Vorbild bei dessen Gründung. Sieht man jedoch genauer hin, dann werden gravierende Unterschiede deutlich. Betrachtet man z.B.

¹⁰ <http://www.visuelle-ethnographie.de/> (aktuell zuletzt im November 2010).

die Preise, welche die DER für ihre Filme verlangen, so liegen diese um ein Vielfaches über denen des IVE. Für den Film Duka's Dilemma von Jean Lydall müssen Bildungsinstitutionen bei den DER 295,00 \$ entrichten. Der auf ethnologischen Filmfestivals ähnlich erfolgreiche Film „Morokapel's Feast. The Story of a Kara Hunting Ritual“ von Felix Girke kostet beim IVE in der höchsten Preisklasse (Museen mit öffentlicher Vorführung) gerade mal 60,00 EUR. Wenn man jetzt noch bedenkt, dass der angelsächsische Markt um ein Vielfaches größer ist als der deutsche und dass die DER von Anfang an von großen Institutionen gefördert wurden und über ein internationales Netzwerk Kontakte zu Fernsehanstalten, Universitäten und Förderinstitutionen verfügen, wird einem schnell bewusst, dass das IVE unter diesen Umständen kaum je einen Umsatz wird erzielen können, um seine langfristige Existenz zu sichern und die umfangreichen Aufgaben zu übernehmen, die eine derartige Institution zu leisten hätte: Filmproduktion, -publikation, und -distribution sowie professionelle Netzwerk- und Lobbyarbeit auf der internationalen Bühne. Wenn dieser Umsatz jedoch nicht in ausreichendem Maße generiert wird, ist es nur eine Frage der Zeit, bis dem IVE genauso die ehrenamtliche Luft ausgeht wie den diversen (studentischen) Filmfestivals, Arbeitsgruppen, Webseiten oder Produktionsfirmen.¹¹

Schließlich bleibt zu erwähnen, dass die Frage nach der akademischen Akzeptanz von audiovisueller Ethnologie, denkt man in der Logik des Wissenschaftsbetriebes, in hohem Maße von Peer-Review Verfahren bzw. der Veröffentlichung in entsprechend respektierten Organen oder Institutionen abhängt. Gerade hier hinterlässt die Schließung des IWF eine schmerzliche Lücke, denn das IVE verfügt kaum über die notwendige Reputation im wissenschaftlichen Betrieb, gleicht diese Schwäche aber, soweit ich das in den letzten drei Jahren beobachten konnte, auch nicht durch intensives Community Building und Netzwerkarbeit aus, etwa indem es auf Tagungen, Festivals, Postlists oder Pitching Veranstaltungen sichtbar würde.

Dass die deutsche Ethnologie die Schließung des IWF offenkundig nicht als Verlust empfunden hat, kann – auf der Grundlage des gerade Gesagten - im Grunde nicht verwundern. Das Desinteresse der meisten hauptamtlichen Ethnologen an audiovisueller Ethnologie und die weitgehend widerspruchslose Schließung des IWF ist nichts anderes als die folgerichtige Konsequenz aus dem weiter oben geschilderten Begründungszusammenhang für akademische Laufbahnen hierzulande. Demzufolge kann niemand Karriere machen, der nicht schwerpunktmäßig akademische Texte produziert. Wo die Devise angesichts eines extremen Konkurrenzdrucks um die wenigen Positionen im akademischen Betrieb lauten muss „Rette sich, wer kann“ oder, genauer: „schreibe oder scheide“, darf das nicht verwundern.

¹¹ Ein trauriges Beispiel ist das Ethno Filmfest Berlin unter der Leitung von Dr. Wolfgang Davis, das nach zehn erfolgreichen Ausgaben im Jahr 2007 aufgeben musste. Eine ähnliche, kleinere, ebenfalls gescheiterte Festival-Initiative gab es in Münster unter Joachim Wossidlow. Der Autor hat in den letzten 15 Jahren ein halbes Dutzend Film AG's; Summer Schools, Tagungen und Meetings kommen und gehen sehen, sowie eine lange Reihe hoffnungsvoller studentischer Filmprojekte, von denen er einige selbst begleitet hat. Was er auf allen Ebenen vermisst ist eine nachhaltige Professionalisierung und Institutionalisierung oder, im z.B. Falle der Summer Schools, sichtbare Auswirkungen auf den Stellenwert der audiovisuellen Ethnologie im Gesamtfach Ethnologie oder bei der Zunft der TV-Redakteure.

4. Audiovisuelle Ethnologie – anderswo und hierzulande

Ich will nun kurz die Ausgangsbedingungen für Visuelle Anthropologie in einigen anderen Ländern skizzieren. Ganz zu Beginn seines Buches „Picturing Culture“ (2000) beschreibt Jay Ruby, seit vierzig Jahren einer der wichtigsten Vertreter der Visuellen Anthropologie, seine Frustration über den Stellenwert einer audiovisuellen Ethnologie in der *Mainstream Anthropology*. Einerseits, so meint er, hätten ethnographische Filme seit den Anfängen der Ethnologie als Wissenschaft immer wieder eine wichtige Rolle für das Selbstverständnis der Disziplin gespielt, Fragen der Repräsentation nachhaltig beeinflusst und nicht zuletzt auch für die Außenwirkung ethnologischen Wissens eine erhebliche Rolle gespielt. Andererseits, so bedauert er, habe innerhalb der akademisch betriebenen Ethnologie weder eine echte Professionalisierung audiovisueller Ethnologie, noch eine systematische Ausbildung in Fragen der *Visual Literacy* stattgefunden (Ruby 2000:1ff).

Sicher ist auch in den USA vieles noch verbesserungswürdig. Andererseits hat sich hier und anderswo in jüngster Zeit sehr viel bewegt. Ich denke dabei an die Gründung von Institutionen wie dem Center for Media, Culture & History an der New York University¹² mit mehr als 20 Mitarbeitern oder an das MA & PhD Programm für Kultur und Medien, ebenfalls an der NYU.¹³ „Ethnographic film units“ finden sich z.B. an der University of British Columbia¹⁴ mit etwa 10 Mitarbeitern oder an der ANU in Australien¹⁵ - um nur einige Beispiele auch außerhalb der USA zu nennen. An der California State University hat man ein *Visual Anthropology Program* ins Leben gerufen, das ganz bewusst auf neueste und entsprechend teure Technologie für hochprofessionelle digitale Cinematographie in High Definition setzt, um eine audiovisuelle Ethnologie auch in ästhetischer Hinsicht zu professionalisieren.¹⁶ In Harvard wurde vor einiger Zeit eine *Media Anthropology Unit* gegründet, inzwischen können hier Filme oder andere audiovisuelle Arbeiten integraler Bestandteil der Dissertation sein.¹⁷ In San Francisco, an der Temple University in Philadelphia, an der University of Southern California, an der University of Kent, am Goldsmiths College in London, in Oxford und am Granada *Center for Visual Anthropology* in Manchester hat man schon vor längerer Zeit M.A. und PhD Programme sowie begleitende, Theorie und Praxis verzahnende, Forschungs- und Filmproduktionsaktivitäten ins Leben gerufen. Bereits im Jahre 2005 wurde in Großbritannien die vom „Arts and Humanities Research Council“ geförderte Initiative AVPhD (AudioVisual PhD)¹⁸ eingerichtet, ein Training und Support Netzwerk für alle Akteure, die an der Einrichtung und Durchführung von akademischen Programmen beteiligt sind, in denen audiovisuelle Dissertationen angefertigt werden können. In Norwegen hat sich an

¹² <http://www.nyu.edu/gsas/program/media/> (aktuell zuletzt im Oktober 2010).

¹³ http://anthropology.as.nyu.edu/object/anthro_grad_program_cultmedia (aktuell zuletzt im Oktober 2010).

¹⁴ <http://anthfilm.anth.ubc.ca/> (aktuell zuletzt im Oktober 2010).

¹⁵ <http://rspas.anu.edu.au/anthropology/efu/> (aktuell zuletzt im Oktober 2010).

¹⁶ <http://www.csuchico.edu/anth/announcements/announcement-page.shtml> (aktuell zuletzt im Oktober 2010).

¹⁷ <http://sel.fas.harvard.edu/> oder http://www.fas.harvard.edu/~anthro/grad_media.htm (aktuell zuletzt Okt. 2010).

¹⁸ <http://www.avphd.ac.uk> (aktuell zuletzt im November 2010).

der Universität Tromsø ein sehr aktives Visual Culture Studies Department¹⁹ mit über einem halben Dutzend Mitarbeitern etablieren können, das mit dem etwa vierteljährlich erscheinenden NAFA Newsletter²⁰ viel zum internationalen *Community Building* beiträgt. Auch in Bergen werden regelmäßig Filme produziert, wird mit audiovisuellen Medien experimentiert. In den Niederlanden, Frankreich, Spanien, Irland, Kolumbien, Brasilien und Argentinien hat man spezielle Programme für audiovisuelle Ethnologie und entsprechende Einrichtungen innerhalb der Ethnologie-Institute ins Leben gerufen.²¹ Auch im praktischen Umgang mit audiovisuellen Medien ist man in vielen der genannten Länder deutlich weiter, so gehören Videoeinbettungen auf den Webseiten von nicht wenigen Ethnologie-Instituten längst zum Standard. In den USA, Großbritannien, Skandinavien, Italien, Spanien finden sich wissenschaftliche Journale, in denen, innerhalb des Gesamtfaches Ethnologie, über oder mit audiovisuellen Medien publiziert wird.²²

Diese Auflistung ist alles andere als vollständig oder systematisch. Deutlich wird aber, dass international in den letzten Jahren viel Bewegung in die Institutionen gekommen ist. Andererseits ist, gemessen an der Bedeutung der audiovisuellen Medien für die Konstruktion von sozialer und kultureller Realität, auch hier bei weitem noch keine befriedigende Situation hergestellt. Dennoch wird angesichts des hier Geschilderten unser eigener Nachholbedarf mehr als deutlich. Allerdings geht es mir hier, das will ich nochmals ausdrücklich betonen, nicht darum, bereits bestehende Anstrengungen zu diskreditieren, gerade dann nicht, wenn sie richtungweisend sind. Dabei denke ich zunächst an die Einrichtung des englischsprachigen, teils aus *Inhouse Classes*, teils aus onlinebasierten *distant learning* Modulen bestehenden Masterstudienganges „Media and Visual Anthropology“ an der FU Berlin, wo nunmehr bereits die dritte Generation Studierender betreut wird. Das sehr umfassende Curriculum, gepaart mit einem weltweit wohl einzigartigen Online-Angebot sowie ausgewiesenen internationalen Dozenten, ist in Deutschland einmalig. Allerdings konnte sich auch hier, angesichts der viel zu niedrigen Personaldecke, ein eigenes Forschungsprofil oder aber eine kontinuierliche Medienproduktion auf Mitarbeiter- oder Professorebene bislang nicht entwickeln. Überdies deutet auch der Umstand, dass dieser Studiengang mit Studiengebühren von jährlich EUR 4450,00 zu den teuersten in ganz Deutschland zählt, den de facto Außenseitercharakter der Visuellen Anthropologie an. Tatsächlich konnten die Initiatoren dem Präsidium der FU Berlin den Studiengang offenbar nur deswegen schmackhaft machen, weil er die Universität vergleichsweise wenig kostet, deren Studiengangsportfolio aber um ein, auch im internationalen Vergleich offenkundig sehr attraktives Angebot, nachhaltig erweitert hat. Von Anfang an haben Studierende aus allen Kontinenten das Programm absolviert, weniger als ein Viertel davon sind Deutsche. Auch an der LMU München wer-

¹⁹ <http://www2.uit.no/www/inenglish> (aktuell zuletzt im Oktober 2010).

²⁰ <http://nafa.uib.no/pls/apex/f?p=123:1:1834124476496377> (aktuell zuletzt im Oktober 2010).

²¹ Vgl. dazu z.B. <http://www.easaonline.org/networks/vaneasa/teaching.htm> (aktuell zuletzt im November 2010).

²² Vgl. dazu entsprechende Listen mit Zeitschriften auf: <http://www.visualanthropology.net/> (aktuell zuletzt im Oktober 2010).

den seit Jahren Kurse in Visueller Anthropologie und audiovisueller Ethnologie angeboten. Dutzende von studentischen Filmen sind hier entstanden, von denen eine beeindruckende Zahl auf den einschlägigen studentischen Filmfestivals im deutschsprachigen Raum, manche auch darüber hinaus, zu sehen waren.²³ Allerdings findet die Lehre seit fast zehn Jahren unter unwürdigen Bedingungen statt und auch hier ist weder ein eigenes Forschungsprofil erkennbar noch gibt es regelmäßige eigene Medienproduktionen. Ähnliches gilt, soweit ich die Situation überblicke, auch für Aktivitäten der Visuellen Anthropologie in Halle, Münster, Köln, Bremen, Heidelberg, Mainz oder Göttingen.

5. Ausblick

Ich habe mich bemüht zu belegen, dass meine Kritik an den derzeitigen Verhältnissen in der Sache selbst, und auch im internationalen Vergleich, berechtigt ist. Um auf fruchtbaren Boden zu fallen, muss diese Kritik jedoch auch in positive Impulse münden. In Hinblick auf eine Wiederbelebung des Diskurses würde ich daher abschließend gerne einige Anregungen machen. Diese werden sicher nicht vollständig sein, stellen aber zumindest eine Grundlage für die weitere Diskussion dar:

1. Die insgesamt prekäre Situation der audiovisuellen Ethnologie rührt nicht zuletzt aus dem Umstand, dass es keine akzeptierten Kriterien für eine Bewertung von audiovisuellen Medien gibt. Hier muss dringend Abhilfe geschaffen werden, sonst bleiben audiovisuell arbeitende Ethnologen immer im Hintertreffen bei der Vergabe von universitären Positionen, einfach weil sie an der Leitwährung für akademische Karrieren vorbeiproduzieren. Insofern gilt, dass wir Bewertungskriterien für audiovisuelle Medien benötigen die Fragen der Originalität, künstlerische und wissenschaftliche Qualität sowie Öffentlichkeitswirksamkeit (vermutlich muss man noch andere Kriterien berücksichtigen - und genau darüber müssten wir diskutieren) in Beziehung zueinander setzen und so einen Vergleich zu anderen Formen der Publikation ermöglichen. In den USA, in Großbritannien und Australien hat man sich bereits ausführlicher Gedanken dazu gemacht, an denen man sich orientieren könnte. So hat das *Executive Board* der *American Anthropological Association* vor beinahe schon zehn Jahren ein „Statement on Ethnographic Visual Media“ verabschiedet (American Anthropologist 2001), das Richtlinien für den Umgang mit bzw. die Bewertung von audiovisueller Ethnologie vorschlägt. Ich rege daher an, ein entsprechendes Statement vorzubereiten und den Vorständen sowie den Mitgliederversammlungen der deutschsprachigen Ethnowissenschaften zur Diskussion zu stellen.
2. Dass es bislang keine Anstrengungen gegeben hat, diese für eine audiovisuelle Ethnologie missliche Situation nachhaltig zu ändern, hat nicht zuletzt mit einem mangelnden Austausch zwischen den einzelnen, isolierten Akteuren zu

²³ Persönliche Kommunikation mit Julia Bayer von der LMU München im September 2010.

tun. Hier wäre es eine vordringliche Aufgabe der Leitung der entsprechenden Arbeitsgruppen (AG Visuelle Anthropologie innerhalb der Deutschen Gesellschaft für Völkerkunde sowie die Kommissionen Film & Photographie innerhalb der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde) die entsprechenden Postlists mit Leben zu füllen, um zumindest eine fachinterne Öffentlichkeit herzustellen. Dazu sind derartige Mailinglisten da und die Kollegen des internationalen *Media Anthropology Network* machen uns seit Jahren eindrucksvoll vor, wie produktiv dieses Instrument sein kann. So werden dort z. B. alle sechs Wochen „*Working Papers*“ vorgestellt: Überlegungen und Thesen eines Autors zu einer bestimmten Fragestellung, die dann von allen interessierten Teilnehmern diskutiert und schließlich auf der Webseite des Networks veröffentlicht werden,²⁴ wo sie inzwischen zu einer wertvollen Ressource auch für die weitere Forschung geworden sind.

3. Alle Mitglieder der entsprechenden Arbeitsgruppen sollten die Möglichkeit haben, auf den entsprechenden Homepages ein Web-Profil anlegen zu können. Vielleicht wäre sogar ein gemeinsamer Web-Auftritt der AGs von DGV (Ethnologie) und dgv (Volkskunde) zu überlegen. Auch diese Maßnahme wäre ein großer Schritt zum *Community Building* und würde künftige Netzwerkarbeit sehr erleichtern. Als größere, aktivere und sichtbarere Gemeinschaft ließe sich weitaus mehr humanes Potential mobilisieren. Man könnte gezielt nach Partnern für Forschungs- oder Praxisprojekte suchen und würde insofern auch die Anliegen der Disziplin insgesamt weit nachhaltiger vertreten.
4. Wenn ein stärkerer fachinterner Diskurs in den Ethnowissenschaften entsteht, sollte es auch möglich werden, gemeinsame Fragestellungen zu formulieren und sich möglicherweise sogar an gemeinsamen Paradigmen zu orientieren bzw. sich daran abzuarbeiten. Wenn es dann noch gelingt, eine ausreichende Anzahl an akademischen Positionen mit audiovisuell arbeitenden Ethnologen zu besetzen, dann könnte die Visuelle Anthropologie als Disziplin wiederbelebt werden.
5. Dies wird vermutlich aber nur dann gelingen, wenn eine weithin sichtbare Publikationsplattform für audiovisuelle Ethnologie entsteht. Die Filmfestivals bieten zwar eine Art Peer-Review Verfahren, eine aktuelle Untersuchung von Peter Crawford hat jedoch gezeigt, dass nur ein verschwindend geringer Anteil an Filmen auf diesen Filmfestivals tatsächlich von hauptamtlichen Ethnologen produziert wird.²⁵ Die bisherigen Versuche des IVE, die Lücke zu füllen, die das IWF hinterlassen hat, sind aus den oben genannten Gründen unzureichend. Vielleicht können sie jedoch ausgebaut und z.B. um eine Online Datenbank für aktuelle audiovisuelle Ethnologie erweitert werden. Ein Link zu

²⁴ <http://www.media-anthropology.net/> aktuell zuletzt im November 2010.

²⁵ NAFA Newsletter Vol. 17.5 (Okt. 2010) <http://www.nafa.uib.no>.

dieser Datenbank sollte fester Bestandteil aller deutschen Ethnologie Webseiten werden. Hier sind auch Kooperationen mit bestehenden Online-Film Plattformen denkbar, die jedem Interessierten den sofortigen Zugang zu den verfügbaren Medien erlauben würde. Auch Vimeo oder You-Tube Video Einbindungen sind denkbar und wünschenswert. Derzeit finden sich – bezeichnenderweise - auf der Webseite der AG Visuelle Anthropologie überhaupt keine Medien!

6. Es sollte ferner unser Ziel sein, eine größere Anzahl an Forschungsvorhaben von audiovisuell arbeitenden Ethnologen zu formulieren und durchzusetzen. Dazu ist neben einem lebendigen Diskurs nicht zuletzt intensive Netzwerkarbeit notwendig, um Antragsteller, Fachkollegien und Fachgutachter miteinander ins Gespräch zu bringen.
7. Damit eng verbunden ist die Forderung nach einer größeren Unterstützung für audiovisuelle Ethnologie und eine stärkere Einbindung von Medien durch das Fach insgesamt. Das bedeutet zum einen eine wesentlich bessere technische Ausstattung an den Instituten und Forschungseinrichtungen sowie eine weit professionellere medientechnische, -historische und -ästhetische Ausbildung des Nachwuchses. Erst wenn es gelingt, audiovisuelle Ethnologie zu produzieren, die auch semantisch funktioniert, wird es langfristig möglich sein, aus dem Ghetto zwischen Bewegtbildindustrie einerseits und Wissenschaft andererseits herauszukommen. Aber selbst wenn sich die Zustände entscheidend bessern sollten, wird immer nur ein sehr kleiner Teil von Absolventen ein Auskommen innerhalb der Universitäten finden können, um dort in Lehre, Forschung - und hoffentlich auch in der Produktion - das Fach vertreten und ausbauen zu können. Der weitaus größere Teil von Absolventen wird in die Bewegtbildindustrie gehen – und genau dazu muss er auch prinzipiell befähigt werden.
8. Schließlich ist, und damit knüpfe ich an das gerade Gesagte unmittelbar an, im Sinne einer Verantwortung von Ethnologen für eine Arbeit am kulturellen Gedächtnis unserer eigenen Gesellschaften, die Realisierung von öffentlich sichtbaren TV-, Internet, DVD- oder Ausstellungsprojekten ein wichtiger und notwendiger Schritt für eine Popularisierung ethnologischer Konzepte, Fragestellungen und Ästhetiken. Wenn ein Fach wie die Ethnologie dies nicht als Herausforderung begreift, dann ist seine Existenz langfristig tatsächlich gefährdet. Der rasante Bedeutungsgewinn der audiovisuellen Medien in allen gesellschaftlichen Bereichen auf der einen, und der zunehmend lauter werdende Ruf nach der gesamtgesellschaftlichen Relevanz der Geistes- und Kulturwissenschaften auf der anderen Seite, legt den Schluss nahe, dass die Visuellen Anthropologie für das Überleben der Ethnologie insgesamt eine nicht unwesentliche Rolle spielen wird.

6. Literatur- & Filmverzeichnis

American Anthropologist

- 2001 Statement on Ethnographic Visual Media; *American Anthropologist*, 104 (1), 305-306.

Assmann, Aleida

- 1999 *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck

Assmann, Aleida

- 2004 *Das kulturelle Gedächtnis an der Milleniumsschwelle: Krise und Zukunft der Bildung*. Konstanzer Universitätsreden, 216. Konstanz: Univ.Verlag Konstanz.

Bachmann-Medick, Doris

- 2004 *Kultur als Text*. Frankfurt a. Main: UTB.

Ballhaus, Edmund

- 2001 *Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit*. Münster: Waxmann Verlag.

Ballhaus, Edmund und Beate Engelbrecht (Hg.)

- 1995 *Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis*. Berlin: Diederich Reimer Verlag.

Banks, Markus

- 1992 Which Films are the Ethnographic Films? In: Crawford, Peter I. and David Turton (Hg.) *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 16-28.

Bayer, Julia, Andrea Engl und Melanie Liebheit (Hg.)

- 2003 *Strategien der Annäherung. Darstellungen des Fremden im deutschen Fernsehen*. Bad Honnef: Horlemann.

Bleicher, Joan Kristin

- 1999 *Fernsehen als Mythos: Poetik eines narrativen Erkenntnissystems*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

Collier, John

- 1967 *Visual Anthropology*. Chicago: Holt, Rinehart and Winston.

Crawford, Peter I. und David Turton (Hg.)

- 1992 *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press.

Eibl, Karl

- 2004 *Animal Poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*. Paderborn: mentis.

Engelbrecht, Beate

- 2010 (im Druck) IWF – Eine Institution schließt seine Pforten – ein Blick in die Zukunft. *Cargo. Zeitschrift für Ethnologie*, 31.

Friedrich, M., A. Hagemann-Doumbia, R. Kapfer, W. Petermann, R. Thoms & M.-J. van de Loo (Hg.)

- 1984 *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film*. München: Trickster.

Ginsburg, Faye

- 1998 Institutionalizing the Unruly: Charting a Future for Visual Anthropology. *Ethnos* 63 (2), 173-201.

Ginsburg, Faye

- 1995 Ethnographies on the Airwaves: The Presentation of Anthropology on American, British, Belgian and Japanese Television. In: *Hockings, Paul (Hrsg.): Principles of Visual Anthropology*. Berlin [u.a.]: Mouton de Gruyter, 2. erw. Aufl., 363-398.

Heider, Karl G.

- 2006 *Ethnographic film*. Austin: University of Texas Press.

Hörning, Karl H.; Reuter, Julia (Hg.)

- 2004 *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*. Bielefeld: transcript.

Hohenberger, Eva

- 1988 *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*. Hildesheim [u.a.]: Georg Olms Verlag.

Knell, Hanna

- 2009 *Ethnologischer Film und Fernsehen: Zwischen wissenschaftlichem Anspruch, Quotendruck und Entertainment*. Unveröffentlichte Magisterarbeit Johan Wolfgang Goethe Universität, Frankfurt am Main.

Kohl, Karl-Heinz

- 1999 Um Anerkennung kann man nicht buhlen. In: Pressereferat der Deutschen Gesellschaft für Völkerkunde (Hg.): *Die Media-morphose der Ethnologie*. Waghäusel: Gilliar-Druck, 45-47.

Kretschmar, Sonja

- 2002 *Fremde Kulturen im europäischen Fernsehen. Zur Thematik der fremden Kulturen in den Fernsehprogrammen von Deutschland, Frankreich und Großbritannien*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

Kuba, Richard; Nadjmabadi, Shahnaz;

- 2009 Ethnologen und Journalisten: ungleiche Geschwister? Bericht zum Workshop der DGV am 11.02.2009, Bonn. *Ethnoscripts* 11(2). S. 199-207.

Lipp, Thorolf

- 2009 Picturing Intangible Heritage: Challenge for Visual Anthropology. Vision of an Intangible Heritage Media Institute. In: *Sharing Cultures 2009. International Conference on Intangible Heritage* (conference proceedings). Barcelos: Green Lines Institute, 81-91.

Lipp, Thorolf

- 2011a (im Erscheinen) Arbeit am medialen Gedächtnis. Zur Digitalisierung von Intangible Cultural Heritage. In: Hauser, Robert; Robertson von Trotha, Caroline (Hg): *Kulturelle Überlieferung digital. New Heritage - New Challenge*. Karlsruhe University Press.

Lipp, Thorolf

- 2011b (im Erscheinen) Spielarten des Dokumentarischen. Einführung in Geschichte und Theorie des nonfiktionalen Films. Multimediale, interaktive Lehr-DVD. Weitere Informationen unter: www.thorolf-lipp.de.

McLuhan, Marshall

- 1962 *The Gutenberg Galaxy*. London: Random House.

McLuhan, Marshall

- 1964 *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw Hill.

McLuhan, Marshall

- 1967 *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. London: Random House

Mitchell, William J.T

- 2008 *Bildtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Oppitz, Michael

- 1989 *Kunst der Genauigkeit*. München: Trickster.

Pink, Sarah

- 2001 *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*. London: Sage.

Pink, Sarah

- 2006 *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*. London: Routledge.

Pink, Sarah (Hg.)

- 2007 *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology*. Oxford: Berghahn.

Pink, Sarah

- 2009 *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage

Ruby, Jay

- 1989 The Teaching of Visual Anthropology. In: Paulo Chiozzi (Hg.) *Teaching of Visual Anthropology*, Florenz: Editrice Il Sedicensimo, 9-18.

Ruby, Jay

- 1998 *The Death of Ethnographic Film*. Paper presented at a panel at the American Anthropological Association meetings, December 2, 1998 in Philadelphia (unveröffentlichtes Manuskript).

Stichweh, Rudolf (Hg.)

- 1994 *Wissenschaft, Universität, Professionen. Soziologische Analysen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Flusser, Vilém

- 1999 *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen: European Photography.

Wittgenstein, Ludwig

- 2001 *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.

Wolf, Fritz

- 2003 *Alles Doku oder was?* Düsseldorf: Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen (LfM).

Filme

Copper Working in Santa Clara del Cobre (Beate Engelbrecht, D 1994)

Chronique d'un été (Jean Roch, F 1960)

Der Sprung über die Rinder (Ivo Strecker, D 1979)

Desert People (Ian Dunlop, AUS 1966)

Die Geschichte vom weinenden Kamel (Byambasuren Davaa und Luigi Falorni, D 2003)

Dukas Dillema (Jean Lydall & Kaira Strecker, D 2002)

Forrest of Bliss (Robert Gardner, USA 1985)

Nanook of the North (Robert Flaherty, USA 1921)

Our way of loving (Jean Lydall & Joanna Head, GB 1994)

Schamanen im blinden Land (Michael Oppitz, D 1980)

The Ax Fight (Timothy Asch & Napoleon Chagnon, USA 1970)

Two Girls Hunting (Jean Lydall & Joanna Head, GB 1991)

The Netsilik Series (Asen Balikci, USA 1967)

The Song of Ceylon (Basil Wright, GB 1934)

The Wedding Camels (Judith and David MacDougall, AUS 1977)

The Women who smile (Jean Lydall & Joanna Head, GB 1990)

The !Kung Series (John Marshall, USA 1950-2000)