

Arbeitspapiere / Working Papers

Nr. 125

Barbara Keifenheim

**Kritische Anmerkungen zum vorherrschenden Themenspektrum
ethnographischer Filme**

Herausgegeben von / 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)

Copyright remains with the author.

Bitte zitieren als / Please cite as:

Keifenheim, Barbara, 2011: Kritische Anmerkungen zum vorherrschenden Themenspektrum ethnographischer Filme.

Arbeitspapiere des Instituts für Ethnologie und Afrikastudien der Johannes Gutenberg-Universität Mainz (Working

Papers of the Department of Anthropology and African Studies of the Johannes Gutenberg University Mainz) 125.

<URL: <http://www.ifeas.uni-mainz.de/workingpapers/AP125.pdf>>

Barbara Keifenheim: Kritische Anmerkungen zum vorherrschenden Themenspektrum ethnographischer Filme

Kurzzusammenfassung

In ihrem Beitrag analysiert Barbara Keifenheim das Themenspektrum rezenter ethnographischer Filmfestivals und skizziert rückläufige und zunehmende Tendenzen bei der Wahl von Filmthemen. Gleichzeitig kommt sie zu dem Schluss, dass der Ethnofilm immer noch von wissenschaftstheoretischen Konzepten geprägt ist, die längst von der allgemeinen Ethnologie in Frage gestellt werden. Im Verharren auf überholten Grundannahmen sieht sie einen Grund für die inhaltliche wie auch gestalterische Stagnation des gegenwärtigen Ethnofilms.

Keywords: Ethnographischer Film – Visuelle Anthropologie - Wissenschaftsdebatte

Die Autorin

Barbara Keifenheim ist Anthropologin und Filmemacherin. Seit 2002 vertritt sie den Schwerpunkt Visuelle Anthropologie am Lehrstuhl für Vergleichende Kultur- und Sozialanthropologie der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt (Oder) und beschäftigt sich wissenschaftlich wie filmisch mit Problematiken der deutsch-polnischen Grenzregion.

Email: barbara.keifenheim@gmx.de



Kritische Anmerkungen zum vorherrschenden Themenspektrum ethnographischer Filme¹

Seit vielen Jahren bin ich eine regelmäßige Besucherin von ethnographischen Filmfestivals und habe darüber hinaus im Auswahlkomitee des vorletzten Göttinger Festivals über 100 eingereichte Filme gesichtet. Wenn ich die Vielfalt der neueren Produktionen in Augenschein nehme, so erkenne ich eine auf den ersten Blick erstaunliche Breite des Themenspektrums, wobei sich rückläufige wie auch zunehmende Tendenzen beobachten lassen. Diese möchte ich kurz skizzieren:

Filme über Rituale werden seltener produziert. Sagte man früher scherzhaft, es handle sich dann um einen unverkennbar ethnographischen Film, wenn zumindest eine Opferschlachtung darin vorkomme, so lässt sich dieses Einordnungskriterium heutzutage nicht mehr anwenden. Ebenso ist die Zahl volkskundlicher Filme über aussterbendes europäisches Handwerk und Brauchtum unübersehbar rückläufig.

Indigene Traditionen, die durch die Moderne eingeholt werden, beschäftigen hingegen etliche Filmemacher. Die Dokumentation der Ausbeutung lokaler Akteure durch eine sich zunehmend globalisierende und gesichtslos gewordene Weltwirtschaft ist eindeutig zum Anliegen zahlreicher Ethnofilme geworden. Vermehrt werden prekäre Lebenssituationen von Arbeitsmigranten und illegale Migrationsversuche filmisch aufgegriffen. Parallel dazu findet die Situation der daheim zurückgebliebenen Eingang in neuere Produktionen. Mit der Rückkehr des ethnographischen Blicks in die eigene Gesellschaft rücken Obdachlosigkeit, Jugendszenen, Homosexualität, Sterben und Immigration stärker ins Blickfeld.

Wie wir sehen, ergibt sich ein recht lebendiges und buntes Bild, und meine frühere Langweile angesichts der Kilometer Filmstreifen über rituelle Handlungen sowie des akribischen Aufzeichnens exotischer materieller Kultur ist wacher Neugier und oft auch erfreuter Rezeption gewichen.

Und doch entdecke ich einen gemeinsamen Nenner, der in der Tradition der Visuellen Anthropologie angelegt ist und mir einer kritischen Betrachtung wert erscheint. Dazu werde ich weiter und grundsätzlicher ausholen müssen. Dabei werde ich mit der Bezeichnung „Visuelle Anthropologie“ den Bereich des ethnographischen Films benennen, mit dem die Subdisziplin ihre Eigenständigkeit erwarb.

Zunächst gehe ich auf einige Trümpfe der Visuellen Anthropologie im Verhältnis zur allgemeinen Anthropologie ein.

Seitdem sich die Visuelle Anthropologie als eigenständige Subdisziplin in einer wortbasierten Wissenschaft zu behaupten begann, fielen immer wieder interessierte Blicke auf ihr spezifisches Tätigkeitsfeld, die zu ergründen suchten, ob sie methodisch und/oder theoretisch zur Beantwortung von Fragen beitragen könne, die in unterschiedlichen Suchbewegungen der Kultur- und Sozialanthropologie auftauchten.

In der Tat hatte die Visuelle Anthropologie etliche inspirierende Trümpfe in der Hand. Im Unterschied zu Textproduktionen war im Film immer der **Körper** präsent und damit – wenn auch seitens filmender Anthropologen lange aus einer behavioristischen Perspektive – Gesten, Mimik, Körperhaltung und -bewegung. Atmosphären, Emotionen, Stimmungen und Resonanzen schlichen sich auch dann noch in filmische Dokumentationen ein, wenn sie einem objektivistischen Wissenschaftsideal zu entsprechen suchten. Und schließlich konnte auch das Ästhetische nicht ausgeblendet werden.

¹ Dies ist das Manuskript des Vortrags, den ich am 23.11.2010 im Institutskolloquium „Visuelle Ethnologie“ am Institut für Ethnologie und Afrikastudien der Johannes Gutenberg-Universität Mainz gehalten habe.

Die eng mit körperlicher Präsenz und nonverbaler Kommunikation konnotierten Dimensionen menschlicher Existenz wurden bekanntlich zu eigenen Untersuchungsfeldern der Kultur- und Sozialanthropologie und führten gar zur Etablierung neuer Subdisziplinen wie etwa der Anthropologie des Körpers, der Anthropologie der Sinne oder der Anthropologie der Emotionen. Der Visuellen Anthropologie ist ein Wirkanstoß für diese innovative Wissenschaftsentwicklung gewiss nicht abzusprechen.

Auch die **spezifischen Eigenschaften von Filmbildern** zogen die Aufmerksamkeit und manchmal sogar ein wenig den Neid schreibender Anthropologen auf sich. Während sich auch der noch so talentierte Schreiber stets damit abmühen muss, die ko-präsenten Konstituenten komplexer Situationen nicht in der Linearität der textlichen Eigengesetzlichkeit und in terminologischer Abgehobenheit untergehen zu lassen, kann der filmende Anthropologe den Vorteil für sich verbuchen, dass Bilder im Unterschied zur sukzedierenden Sichterzeugung der Schriftlichkeit eine simultaneisierende Sicht und ein sinnlicheres Erfassen situationaler Gegebenheiten und Prozesse ermöglichen. Wie Oppitz unterstreicht, „... wirkt sich (dies) in einer sozialen Situation mit zwei oder mehr Ebenen gleichzeitiger Interaktion deutlich zum Nachteil für die verbale Beschreibung aus. Während das Bild alle Ebenen synoptisch erfasst, muß die Wortbeschreibung zuerst, aufgrund der Verlaufsform der Sprache, jede einzelne Ebene in Sequenzen darstellen und anschließend wie ein überführter Lügner beteuern, dass sie eigentlich alle gleichzeitig ablaufen.“ (Oppitz 1989: 27)

Inspirierend wirkten die **filmischen Gestaltungstechniken**, als im Zusammenhang mit der *Writing Culture*-Debatte nach Möglichkeiten zur Überwindung des logozentrischen *bias* der anthropologischen Wissensproduktion gesucht wurde. Die sowohl die Disziplin befreienden als auch individuellen Druck verursachenden Forderungen nach Multivokalität, Perspektivwechsel, nach einem Wechselspiel von Verdichtung und Entzerrung und dergleichen konnten in den Basisprinzipien filmischer Gestaltung wie etwa in **Ellipsen und Montage** eine Art Vorbild finden. Es ist jedoch anzumerken, dass paradoxerweise der überaus rigide Kanon des lange Zeit um die Anerkennung wissenschaftlicher Objektivität bemühten ethnographischen Films gerade diese Prinzipien auf ein Minimum zu reduzieren suchte. Heider ging 1976 noch so weit, Nahaufnahmen abzulehnen, weil sie seiner Meinung nach die Authentizität und Autorität von ethnographischen Filmen beeinträchtigten. Filmemacher wie Robert Gardner und Jean Rouch, die sich keinem rigiden Gestaltungskanon unterwerfen wollten, wurden mit größtem Unbehagen rezipiert. Als Georges Marcus 1995 „The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage“ verfasste, verwies er in seiner Einleitung zwar explizit auf den ethnographischen Film als Inspirationsquelle für ethnographisches Schreiben, seine Ausführungen lassen sich allerdings nicht auf dieses „Genre“ zurückführen, sondern beziehen sich unausgesprochen auf Gestaltungs- und Darstellungsmöglichkeiten, die den fiktionalen Film charakterisieren und deren Nutzung sich der ethnographische Film bis in die jüngste Zeit selbst versagte.

Sieht es nach dem bisher Angeführten auch so aus, als fände ein reger intra-disziplinärer Austausch zwischen Visueller Anthropologie und allgemeiner Anthropologie statt, so trägt der Schein, denn die Bewegung des Aufeinanderzugehens verläuft seit längerem recht einseitig. Zwar hat sich die Kultur- und Sozialanthropologie zunehmend für ihre Subdisziplin interessiert, umgekehrt muss man allerdings feststellen, dass die Visuelle Anthropologie vor allem die innovativen Debatten nur zögernd rezipiert und umsetzt. Dies war nicht immer so, und die Dynamik der Wechselwirkungen zeitigte vielfältige Spielarten. So ging die bemerkenswerte Medienbegeisterung von frühen feldforschenden Anthropologen wie Haddon, Spencer oder Gillen zunächst mit der zeitgenössischen wissenschaftlichen Grundhaltung einer panoptischen Sicht auf die Menschheit einher und diente dem konkreten Wissenschaftsziel des dokumentierenden Daten-Sammelns zwecks künftiger Analysen. Der archivierungsorientierte Einsatz von Bildmedien hat bezeichnenderweise dann merklich nachgelassen, als das evolutionistische Deutungsmodell systemfunktionalistischen Ansätzen wich (siehe Grimshaw 1997 und 2001, Pinney 1992). Mit der Fokusverschiebung auf die soziale

Organisation, auf die Bedeutsamkeit genealogischer Methoden und die Betonung der oralen Tradition fielen Fotografie und Film in Ungnade. Die bildgestützten Arbeiten von Margaret Mead und Gregory Bateson in Bali und Neuguinea von 1936 bis 1939 sind eher als eine Ausnahme zu betrachten, welche die Regel bestätigt. Generell kam das Notizbuch wieder stärker zu Ehren, und es sollte einige Jahrzehnte dauern, bis auch die Kamera als „caméra-stylo“ neu wertgeschätzt wurde. Jean Rouch, der diesen Begriff einführte, hatte nicht nur innovative Auswirkungen auf die filmgeschichtliche Entwicklung – *Cinéma vérité* im Dokumentarfilmbereich und Einfluss auf die Entstehung der *Nouvelle Vague* im Spielfilmbereich –, sondern er brachte auch Bewegung in die Debatten der allgemeinen Anthropologie, beispielsweise in Bezug auf Besessenheitsrituale oder auf ein aktiveres Verständnis der Partizipation innerhalb der Methode der teilnehmenden Beobachtung.

Dass Wechselwirkungen in der Regel eher zeitversetzt vonstatten gehen, ist nicht weiter von Bedeutung. Für den kritischen Befund von rezenten Text- und Filmproduktionen der Visuellen Anthropologie ist hingegen die Feststellung von Belang, dass der dialogische Draht zur allgemeinen Anthropologie seit den 1970er-Jahren immer dünner geworden ist. Die spätestens seit den 1990er-Jahren geführten Wissenschaftsdebatten, die unter anderem durch die Arbeiten von Ulf Hannerz, George Marcus, Benedict Anderson und Arjun Appadurai ausgelöst wurden, sind in der Visuellen Anthropologie nur wenig angekommen. Dadurch haben notwendig gewordene Debatten über die Definition unserer Forschungsgegenstände, die Methoden unserer Forschungspraxis und die Reflexion über deren theoretische Rahmung kaum stattgefunden.

Vor allem wird die Problematisierung der Raum-Zeit-Kategorien einer sich zunehmend vernetzenden Welt und die damit einhergehende Fragmentierung von individuellen und kollektiven Identitäten in der Visuellen Anthropologie filmisch und schriftlich kaum reflektiert.

Im Folgenden werde ich einige wesentliche, sich bisweilen überschneidende Defizite der Visuellen Anthropologie und deren Konsequenzen skizzieren. (Ausnahmen werden dabei jeweils stillschweigend vorausgesetzt!)

1. Ein veralteter Kulturbegriff: Struktur, System und lokozentrische Betrachtungsweise

Als sich die Visuelle Anthropologie in den 1970er-Jahren etablierte, fanden Feldforschungen noch vorzugsweise in isolierten und überschaubaren Gesellschaften statt. Teilnehmende Beobachtung basierte auf möglichst vielen Direktkontakten – Informationsdichte erlangte man in der *face-to-face*-Kommunikation mit sogenannten Informanten. Kultur und Gesellschaft waren stabile Denkfiguren und wurden, dem vorherrschenden Verständnis jener Zeit entsprechend, in Kategorien von Struktur und System konzipiert.

Auch der Versuch, das „Projekt“ Visuelle Anthropologie zu öffnen und über die Erforschung visueller Systeme hinaus auf die Untersuchung von kommunikativen und repräsentationalen Prozessen auszudehnen, bleibt darin befangen, diese als fest strukturiert zu fassen und auf ihre Funktion zur Reproduktion soziokultureller Systeme hin zu untersuchen (so etwa in Banks & Morphy 1997: 2).

Das lokozentrische Erbe ihrer Entstehungszeit hat die Visuelle Anthropologie bis heute nicht ganz abgelegt: Während sich die neueren Debatten in der allgemeinen Anthropologie damit auseinandersetzen, wie „Kultur in einer vernetzten Welt“ (Hannerz 1995) neu zu denken ist und welche Forschungsmethoden entwickelt werden müssen, um dezentrierte *communities*, transnationale Netzwerke und Trajektorien globalen Technologie- und Wissenstransfers empirisch zu untersuchen, verharrt die Visuelle Anthropologie in ihrer lokozentrischen Fokussierung auf Kultur und Gesellschaft. Am wohlsten scheinen sich visuelle Anthropologen nach wie vor in möglichst abgeschiedenen kleinen Gruppen zu fühlen.

2. Repräsentation und Übersetzung auf dem Prüfstand

In den aktuellen, fächerübergreifenden Diskussionen über Bild und Bildlichkeit geht es ganz wesentlich um eine Neufassung des Repräsentationsbegriffs, die sich insbesondere mit der zunehmenden Verbreitung von digitalen und technischen Bildern der neuen bildgebenden Verfahren als notwendig erweist. Dabei stehen vor allem die herkömmlichen referentiellen Kategorien auf dem Prüfstand. Auch diese Auseinandersetzung findet allerdings in der Visuellen Anthropologie kaum einen Niederschlag.² Neben ihrem spezifischen und sie von manch anderer Disziplin unterscheidenden Engagement, die Repräsentationsfrage eng mit ethischen Fragen zu verknüpfen, bleibt die Visuelle Anthropologie bislang aber weitgehend einem klassischen Repräsentationskonzept verhaftet, das eng mit Tiefenepistemologien verknüpft ist, in denen das Manifeste auf das Latente, der Signifikant auf das Signifikat zurückverweisen. Diese korrespondenztheoretische Auffassung setzt zum einen eine stabile und mit sich identische Realität voraus, und zum anderen die grundsätzliche Überzeugung von deren objektiven Beobachtbarkeit und Visibilisierbarkeit. Dementsprechend herrscht in der Visuellen Anthropologie eine starke Fokussierung auf kulturelle und gesellschaftliche Oberflächenphänomene vor. In der bildlichen Fixierung des sichtbar Präsenten liegen allerdings gleich mehrere Gefahren: Dieses steht nicht nur für das Reale schlechthin, sondern suggeriert aufgrund des konstitutiven Festschreibungscharakters bildlicher Darstellung zudem historische Zeitlosigkeit. Im gleichen Zuge werden der Konstruktcharakter auch von Unsichtbarkeit und Abwesenheit und deren konstitutive Rolle für kulturelle, soziale und politische Aushandlungsprozesse ausgeblendet und nicht zum Forschungsgegenstand erhoben.³

Zusammen mit der Grundannahme stabiler Realität und deren Beobachtbarkeit lebt ein Übersetzungsbegriff weiter, der autoritativ, objektivistisch und aufklärerisch ist. Ethnographische Filme verstehen ihre wichtigste Aufgabe als Erfüllung eines transkulturellen Auftrages. MacDougall bringt das auf den kurzen Nenner: „A film made by one culture (usually Euro-American) attempting to describe another“ (MacDougall 1998: 284). Dem „alten Ideal der Gewissheit des Augenzeugen“ (Kittsteiner 2001) verhaftet, geht es in der Visuellen Anthropologie immer noch um den gleichermaßen privilegierten wie distanzierenden⁴ Beobachter-Experten, der sich mit seinem leibhaftigen „Da-Gewesen-Sein“ für die Authentizität seiner Vermittlungsinhalte verbürgt. Autoritative Lust und objektivistisch aufklärerische Last gehen zusammen. Das gängige Übersetzungskonzept basiert auf dem Modell einer linearen Kette von zu Vermittelndem – Vermittler – Zielgruppe der Vermittlung, in der sich *idealiter* das Mittelglied als potentieller subjektiver Verfälschungsfaktor möglichst neutralisiert. Dieser Rückzug erstreckte sich lange Zeit über die Person des filmenden Forschers hinaus auch auf seine Aufzeichnungsinstrumente⁵ und schlägt sich ferner nachhaltig in einem unreflektierten filmischen Abbildungsrealismus nieder, der das Gestaltungspotential des Mediums ausblendet.

² Dies ist höchst erstaunlich, denn Anthropologie als Disziplin versteht sich selbst laut Banks als „... a representational process, engaged in the activity of cultural translation or interpretation“ (Banks 1997:2).

³ Als einen der wenigen schriftlichen Beiträge aus den Reihen der Visuellen Anthropologie kann man exemplarisch Battaglia (1997) nennen.

⁴ Das mehrfach im Text kritisch hinterfragte Konzept der Distanziertheit soll nicht die Bedeutung von Distanz als Bedingung von Beobachtung leugnen, sondern die fehlende Reflexivität hinsichtlich seiner Gleichsetzung mit wissenschaftlicher Objektivität.

⁵ Zwar wird heute keiner mehr mit den Methoden eines Eibl-Eibesfeld arbeiten wollen, der mit einer Umlenkamera arbeitete, welche den Gefilmten darüber täuschen soll, wohin die Kamera gerichtet ist, doch hat die radikale Gegenposition eines Jean Rouch, der davon ausgeht, dass man nur „provozierte“ Realität abbilden kann, also Realitätsfragmente, die durch die auslösende Präsenz der Kamera manifest werden, keine nachhaltige Beeinflussung des ethnographischen Filmgenres hervorgebracht. Die meisten anthropologischen Filmemacher streben heute danach, die Kamera frühzeitig einzusetzen, um sie dann „vergessen zu machen“.

Die interpretative Wende und die Forderung nach Reflexivität wurden zumindest als Appell vernommen, um die Rolle filmender Anthropologen als „shamans of objectivity“, wie es Ruby nennt (Ruby 2000: 153), zu hinterfragen. Wie die vorangehende Skizzierung allerdings zeigt, überschneidet sich der traditionelle Objektivitätsanspruch mit vielfältigen wissenschaftstheoretischen Grundannahmen, die bei einer Infragestellung synchron mit ins Wanken geraten:

- Wenn etwa Wirklichkeit zunehmend als dezentriert, fragmentiert und multipel wahrgenommen wird, verlieren feste Bedeutungskonstruktionen zunehmend an Stabilität.
- Wenn ein Signifikant nicht mehr eindeutig auf einen bezeichneten Gegenstand verweist, basiert Verstehen weniger auf Analyse – im Sinne des anthropologischen Projekts der Kategorisierung – als auf dem, was Tyler (1987: 199-213) 'evocation' genannt hat (vgl. MacDougall 1997: 288).
- Wenn ethnographische Filme nicht mehr eine bereits als solche existent angenommene Wirklichkeit abzubilden trachten, nicht mehr aus einer Haltung des „talking about“ entstehen, sondern – wie Trinh Minh Ha es fordert – aus einer Haltung des „talking nearby“, wenn sie darauf abzielen, zu evozieren, Spuren zu legen, Resonanzen zu schaffen, Atmosphären zu erzeugen, dann erfordert dies die radikale Öffnung zu einem kreativen Umgang mit dem Potential narrativer Möglichkeiten und filmischer Gestaltungsmittel.

Zumindest zu letztgenanntem Punkt lassen sich bei aller Kritik dennoch neue Ansätze in der Visuellen Anthropologie erkennen. So lässt sich zunehmend ein verändertes Verhältnis von filmendem Anthropologen und Gefilmten nachweisen. Viele neuere Filme entstehen in einem interaktiveren Verhältnis, vermitteln atmosphärische Nähe, aus ehemals gefilmten Objekten sind filmende Subjekte geworden: längst sind viele Spielarten von *native cinema* entstanden. Reflexivität wird diskutiert (Ruby 2000), wenn auch weitgehend als ungelöste Frage, wie diese mit filmischen Mitteln erreicht werden könnte. Ruby fallen in seinem diesbezüglichen Kapitel auch nur Dziga Vertov und Jean Rouchs *Chronique d'un été* als Beispiele ein. Die Transparenz des vielschichtigen Entstehungsprozesses wird in der Regel textlich, also mit Hilfe von zusätzlichen Wortebenen (Kommentare) oder Verschriftlichung (Abspann, Begleithefte, Bücher, die einen „Blick“ hinter die Kulissen gewähren) umzusetzen versucht, also mit nicht genuin filmischen Mitteln. Daher stellt sich bei solchen wort- und schriftlastigen Überfrachtungen die Frage, ab welchem Saturierungspunkt es sich überhaupt noch um einen Film handelt.

Insbesondere die junge Generation von Videofilmern, die sich aufgrund erschwinglicher Preise, Zugang zu Filmequipment verschaffen kann und dadurch weitaus weniger von wissenschaftlichen oder kommerziellen Auftraggebern abhängt als die vorangehende „16mm-Generation“, beginnt, mit neuen Forschungssettings zu experimentieren, neue Themen und neue Beobachtungsstile zu entwickeln, das Verhältnis von Ton und Bild neu zu überdenken, und lässt sich dabei von den Genrengrenzen zwischen ethnographischen, dokumentarischen und fiktionalen Filmen nicht mehr ohne weiteres beeindrucken.

3. Die essentialistische Fixierung auf das Fremde

Das Verharren der Visuellen Anthropologie auf den realiter immer rarer werdenden „Feldern von gestern“ in einer entrückten Ferne schreibt eindeutig eine **Fokussierung auf das Fremde** fest. Visuelle Anthropologen forschen und filmen immer noch recht wenig in der eigenen Gesellschaft, und wenn doch, dann fixiert sich ihr Interesse in der Regel auf margi-

nalisierte Gruppen oder auf Minderheiten – also auf interne Andere und Fremde.⁶ Einerseits überlebt damit in der Forschungspraxis weitgehend eine Interaktionsform zwischen Visuellen Anthropologen und Informanten, die davon geprägt ist, dass der Forscher in der Regel immer aus einer „überlegenen“ Kultur oder sozialen Gruppe stammt und sich als distanzierter Beobachter versteht, der sich von einem privilegierten Ort des Wissens zu Aussagen über das Andere berechtigt sieht. Da die vielschichtigen Forschungsgegenstände im Kontext post-industrieller Gesellschaften oder transnationaler Netzwerke in der Visuellen Anthropologie weitgehend außen vor bleiben, wird folglich auch die damit verknüpfte Notwendigkeit einer von George Marcus geforderten „re invention of identity of the informant“ (Marcus 2003: 195) außer Acht gelassen. In der Kultur- und Sozialanthropologie greift die Erkenntnis immer stärker um sich, dass wir es speziell bei der Untersuchung von *multi-sided* auftretenden Phänomenen im Kontext der Globalisierung nicht mehr mit Informanten der klassischen Feldforschungssituation zu tun haben, sondern zunehmend mit Experten in den Hochburgen ökonomischer, politischer und gesellschaftlicher Entscheidungen, die sich nicht einfach „befragen“ lassen, sondern beanspruchen, maßgeblich auf den Forschungsdiskurs und das Forschungsdesign Einfluss zu nehmen. Die damit entstehende Aufhebung des Ungleichgewichts von Ethnographen und Informanten zugunsten eines gleichrangigen Verhältnisses von jeweils verschiedenen Experten im Austausch führt nach Marcus (2003: 198) zu einer Verabschiedung des „scholastic point of view“⁷. Bis auf wenige Ausnahmen (etwa Born 1997) werden die hier genannten Aspekte in der Visuellen Anthropologie allerdings kaum debattiert, geschweige denn umgesetzt.

Vor dem Hintergrund der vorangegangenen Ausführungen komme ich nun auf das von mir eingangs skizzierte Themenspektrum neuerer Filmproduktionen zurück und nenne nochmals kurz die Themenblöcke, die zunehmend aufgegriffen werden. In einem ersten Block geht es um externe Andere:

1. Von der Moderne eingeholte lokale Traditionen
2. Wirtschaftliche Ausbeutung lokaler Akteure
3. Prekäres Leben von Migrantinnen und Zurückgebliebenen

Im zweiten Block geht es um interne Andere: Obdachlosigkeit, Jugendszenen, Homosexualität, Sterben und Immigration in der eigenen Gesellschaft.

Als Gemeinsamkeit sehe ich in beiden Blöcken eine deutliche Empathie für Akteure am unteren Ende komplex verketteter Ebenen. Dies erläutere ich am Beispiel des ersten Blocks. Hier brechen traditionelle Stabilitäten zusammen. Rituale können nicht mehr ausgeführt werden, weil das Wissen der Alten von den mit neuen Wissensformen und -inhalten konfrontierten Jungen nicht mehr abgerufen wird. Soziale Organisationsprinzipien von Tauschgesellschaften können in der Anbindung an die Geldwirtschaft nicht mehr greifen. Genderrollen wandeln sich unter der Last der als Arbeitsmigrantinnen oder Saisonarbeiter abwesenden Männer. Westlich ausgebildete Junge begegnen bei der Rückkehr in ihre ethnische Gruppe vielfältigen Problemen. Kurz: die Kamera richtet sich auf die Bedrohungen, Verluste und Probleme der von der Moderne eingeholten lokalen Akteure.

Ein Beispiel: Auf dem letzten Göttinger Filmfestival fand der schwedische Film „The Golden Beach“ große Beachtung. Im Ankündigungstext erfahren wir, dass der Filmemacher Hasse Wester über 20 Jahre hinweg die Geschichte von Bauern des Halakki Godwa-Stammes in einem Dorf nahe einem kleinen Strand in Südindien schildert. Als Hasse dort erstmals hinkam, hatten die Bewohner kaum Kontakt mit der Außenwelt. Heute gibt es zahlreiche Cafés und Hotels. Weiße Touristen und Touristinnen liegen sonnenbadend am Strand. Die traditi-

⁶ Im Sonderfall der deutschen Volkskunde sind es aussterbende Bräuche und Handwerkstraditionen.

⁷ Diesen Ausdruck übernimmt Marcus von Bourdieu.

onelle Wirtschaft wurde aufgegeben, das Sozialgefüge ist zerborsten und ein Mann hielt dem Druck der Veränderungen nicht mehr stand und beging Selbstmord.

Der Film verfehlt seine Wirkung nicht, macht betroffen und es ist gut und richtig, dass es ihn gibt. Doch wo bleiben die Filme, die die Prozesse samt ihrer Akteure beleuchten, die zu dem geführt haben, was in diesem Dorf zerstörerische Wirkungen zeitigt? *Filming up* ist ebenso notwendig wie *filming down*.

2006 erregte der französische Film „Sulfur“ von Florian Geyer große Publikumsaufmerksamkeit auf dem Göttinger Filmfestival. Ort des Filmgeschehens ist ein aktiver Vulkan auf der Ostseite der Insel Java. Dort befindet sich auch der größte schwefel- und salzsäurehaltige See der Welt. Seit 1968 arbeiten Minenarbeiter Tag und Nacht unter unhaltbaren Bedingungen in dem gefährlichen und giftigen Krater. Der Kontrast zwischen der Schönheit der Filmbilder und ihrer inhaltlichen Aussage schafft eine fast unerträgliche Spannung. Die Arbeiter werden überdurchschnittlich belohnt, zahlen aber den Preis einer durch giftige Gase verkürzten Lebenserwartung. Am Ende des Ankündigungstextes im Festivalkatalog lesen wir: „Warum das alles?“ Um diese Frage zu beantworten, bedarf es, wie ich meine, weiterer über die Betroffenheitserregung hinausgehender Filme: *Filming up* ist gefordert.

Auf der reinen Betroffenheitsebene verharret auch die auf dem letzten Göttingen International Ethnographic Film Festival (GIEFF) gezeigte französische Produktion „The Red Forest People“ des Belgiers Federico Varasso. Im Ankündigungstext lesen wir: „Trotz bedeutsamer Fortschritte in der Entwicklung des Landes ist Madagaskar immer noch ein Ort des täglichen Überlebenskampfes. Jedes Jahr in den Wintermonaten verlassen die Männer die Reisfelder und ihre Familien, um sich auf Eukalyptusplantagen als Tagelöhner zu verdingen. Für ein paar Cent schufteten diese Saisonarbeiter, wie an vielen Orten solcher Ausbeutung, und markieren die Spuren des Holzes auf seinem Weg von der Plantage flussabwärts zu den Toren der Küstenstädte.“ Der letzte Halbsatz „...markieren die Spuren des Holzes...“ hört sich fast wie ein poetischer Schlenker an, der dann ja auch wirklich an entscheidenden weiteren Fragen und Problemen vorbeiführt.

Gleiches gilt zum Beispiel auch für „Today The Hawk Takes One Chick“ von Jane Gillooly (USA, 2008), denn ist dem Aids-Problem im ethnographischen Film Genüge getan, wenn er eine einfühlsame Nähe zu Großmüttern herstellt, die sich – statt selber versorgt zu werden – um ihre verwaisten Enkel kümmern müssen?

Ich spreche dieser Art von Filmen und der durch sie ausgelösten Betroffenheit und Empathie für die Protagonisten keineswegs ihre Berechtigung ab. Wenn wir aber als Anthropologen den Anspruch haben, unsere Stimme zu den Problemen unserer Zeit zu erheben, uns einzumischen und zu positionieren, dann fehlt es entschieden an Filmen, die sich auf andere Ebenen komplexer Prozesse wagen. Sind die visuellen Anthropologen dieser Herausforderung gewachsen?

Die Herausforderung impliziert einerseits die notwendige Akzeptanz einer nicht sehr bequemen *multi-sited ethnography* und andererseits eine nicht in unserem Studium zu erwerbende Kompetenz, sich kritisch mit uns unvertrauten Expertendiskursen auseinanderzusetzen. Entscheidungsträgern in den Hochburgen kommen wir nicht mit den uns vertrauten Fragen bei. Sie werden uns schon aus eigenen Zeitzwängen keine teilnehmende Beobachtung einräumen. Sie beherrschen ihre Diskurse und die Frage bleibt offen, ob wir ihnen gewachsen sind.

Aber: Es führt kein Weg daran vorbei, wenn wir uns nicht mit Filmen aus der Flaschensammlerperspektive begnügen wollen.

Dabei ist gewiss auch eine filmsprachliche Erneuerung und die Überwindung der Abgrenzungsdebatte hinsichtlich der Unterscheidung von Dokumentarfilm, Ethnofilm und Fictionfilm notwendig. Dies wird schon durch den neuen Typ von Protagonisten in Machtzentren notwendig. Kein Manager wird sich vor der klassischen Kamera kritisch äußern

können. Wie ist das zu lösen? Setzen wir ihm eine afrikanische Maske auf? Filmen wir lediglich seinen Schreibtisch aus allen möglichen Perspektiven und lassen ihn im Off sprechen? Inszenieren wir das Ergebnis unserer Feldforschung in Art eines Spielfilmes?

Können Themen nicht auch evoziert werden?

Müssen wir die Wortlastigkeit der meisten Ethnofilme beibehalten? In dem Film „Children of Stalin“ des Niederländers Harrie Timmermans (2006) geht es um eine Nervenheilanstalt in Georgien. Quälend langsam verlaufen die endlosen Tage. Die Patienten warten – auf ihre Suppe, die Untersuchungen der Psychiater, etwas frische Luft auf der Grünfläche. Dieses „Auf-der-Stelletreten“ setzt der Filmemacher um, indem er mit der Kamera endlos die Wände der Anstalt abtastet: heruntergekommene Stellen, eingeritzte Worte – nie ein Interview, nie ein Verharren auf den gequälten Gesichtern und doch: wie eindrucksvoll.

Ist die Genredebatte nötig? Auf dem letzten GIEFF erhielt der Film „Roma Boys – The Love Story“ der tschechischen Filmemacherin Rozálie Kohoutová bei der Preisverleihung eine lobende Erwähnung, für die ich mich sehr eingesetzt habe. In dem Film geht es um eine dreifache Diskriminierung: die Diskriminierung der Roma, die Diskriminierung Homosexueller und die Diskriminierung von Roma-Homosexuellen durch die eigene Gesellschaft. Das Tabu Homosexualität in Roma-Gesellschaften wird anhand der Geschichte eines jungen Mannes erzählt. Für ihn ist es eine schwierige Reise zwischen der Sehnsucht nach einem Coming-Out und dem Wunsch, seine gesellschaftliche Stellung nicht zu verlieren. Seine Geschichte will er teilen, was ihn dazu veranlasst hat, ein Drehbuch über sein Leben zu schreiben. Der Film ist also ein Spielfilm und zum gegenwärtigen Zeitpunkt die einzige Möglichkeit der Dokumentation des Themas.

Dennoch: Eine Lanze für die Visuelle Anthropologie brechen

Ist die Visuelle Anthropologie aufgrund der vorgetragenen Kritik eine obsoletere Angelegenheit, allenfalls tauglich als Erinnerungstoff für die längst zu Greisen gealterten Pioniere dieser Subdisziplin?⁸

Meine Antwort ist ein eindeutiges NEIN. Die Visuelle Anthropologie muss allerdings im Sinne der angeschnittenen Kritikpunkte kräftig entkrustet werden. Unter dieser Bedingung kann sie ihre Stärken zur Geltung bringen: sowohl filmisch als auch in der dringenden Hinwendung zu neuen Untersuchungsfeldern.

Von den Stärken der Visuellen Anthropologie stechen neben den eingangs erwähnten filmspezifischen Qualitäten einige besonders hervor:

- Die visuelle Anthropologie hat einen spezifischen Blick im Sinne des punktgenauen Hinschauens hervorgebracht, auf dessen Schärfe wir gerade bei der Untersuchung von emergierenden gesellschaftlichen und kulturellen Phänomenen nicht verzichten können.
- Sie hat diesen Blick stets mit qualitativer empirischer Forschung verbunden, durch die sie manch anderen Disziplinen voraus ist, die sich ebenfalls mit den vielfältigen Problemstellungen visueller Kultur und Kommunikation auseinandersetzen.

⁸ Nicht nur die im Jahre 2000 vom Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) organisierte Konferenz „Putting the Past Together“ vermittelte den Eindruck einer Greisenversammlung, sondern bis auf den heutigen Tag behandeln Werke, die sich mit der Entwicklung der Visuellen Anthropologie auseinandersetzen, bezeichnenderweise immer wieder dieselben Filme und Filmemacher, *en gros* die Pioniere des ethnographischen Films. Man ist ein wenig versucht, von einer Gerontokratie in der Visuellen Anthropologie zu sprechen.

- Sie definiert sich als Disziplin nicht - wie viele andere Bildwissenschaften - durch ein spezifisches Feld des Visuellen (etwa visuelle Kunstformen, visuelle Kommunikation, Kognition und Visualität, visuelle Medien etc.), sondern beschäftigt sich mit einer Vielfalt von Feldern und hat Erfahrung, diese in unterschiedlichen kulturellen Kontexten zu untersuchen.

Diese Vorteile gilt es für die multidimensionalen Untersuchungsebenen angesichts der zunehmend medialisierten Welt zu nutzen und in konkrete Forschungen umzusetzen.

Zitierte Literatur und ausgewählte Hintergrundliteratur:

- Anderson, Benedict. 1983/1993. *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts*. Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag.
- Appadurai, Arjun 1991. Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology. In Richard G. Fox (Hrsg.) *Recapturing Anthropology: Working in the Present*. Santa Fe: School of American Research.
- Appadurai, Arjun 2000. Grassroots Globalization and the Research Imagination. In: *Public Culture* 12 (1): 1-19.
- Banks, Marcus & Howard Morphy (Hrsg.) 1997. *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven and London: Yale University Press.
- Banks, Marcus 2001. *Visual Methods in Social Research*. London et al.: Sage.
- Battaglia, Debora 1997. Displacing the Visual: Of Trobriand Axe-Baldes and Ambiguity in Cultural Practice. In: Banks, Marcus & Howard Morphy (Hrsg.). *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven and London: Yale University Press: 203-215.
- Born, G. 1997. Computer Software as a Medium: Textuality, Orality and Sociality in an Artificial Intelligence Research Culture. In: Banks, M. & M. Howard (Hrsg.) *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven and London: Yale University Press: 139-169.
- Edwards, E. 1997. Beyond Boundary: A Consideration of the Expressive in Photography and Anthropology. In: Banks, M. & H. Morphy (Hrsg.). *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven and London: Yale University Press: 53-80.
- Grimshaw, Anna 1997. The Eye in the Door: Anthropology, Film and the Exploration of Interior Space. In: Banks, M. & H. Morphy (Hrsg.). *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven and London: Yale University Press: 36-52.
- Grimshaw, Anna 2001. *The Ethnographer's Eye. Ways of seeing in Modern Anthropology*. Cambridge u. a. O.: Cambridge University Press.
- Großklaus, G. 1995. *Medien-Zeit, Medien-Raum: Zum Wandel der raum-zeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*. Suhrkamp: Frankfurt/Main: Verlag.
- Gugerli, David & Barbara Orland (Hrsg.) 2002. *Ganz normale Bilder. Historische Beiträge zur visuellen Herstellung von Selbstverständlichkeit*. Zürich: Chronos.
- Hannerz, Ulf 1995. "Kultur" in einer vernetzten Welt. Zur Revision eines ethnologischen Begriffes. In: Kaschuba, W. (Hrsg.) , *Kulturen – Identitäten – Diskurse. Perspektiven europäischer Ethnologie*. Berlin: Akademie, 64-84.
- Hannerz, Ulf 1996. *Transnational Connections. Cultures, People, Places*. London et al.: Routledge.
- Heider, Karl G. 1976. *Ethnographic Film*. University of Texas Press.
- Herzfeld, Michael 2001. *Anthropology. Theoretical Practice in Culture and Society*. Oxford et al.: Blackwell.
- Hockings, Paul (Hrsg.) 1995 [1975]. *Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton.
- Kittsteiner, Heinz Dieter 2004. „Iconic turn“ und „innere Bilder“ in der Kulturgeschichte. In: Ders. (Hrsg.), *Was sind Kulturwissenschaften? 13 Antworten*. München: Wilhelm Fink.
- MacDougall, D. 1997. The Visual in Anthropology. In: Banks, M. & H. Morphy (Hrsg.). *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven and London: Yale University Press: 276-295.
- MacDougall, D. 1998. *Transcultural Cinema*. Princeton University Press.

- Marcus, Georges E. 1995. The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage. In: Devereaux, L. & R. Hillman (Hrsg.) *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 35-55.
- Marcus, Georges E. 2003. On the Problematic Contemporary Reception of Ethnography as the Stimulus for Innovations in its Forms and Norms in Teaching and Research; In: *Anthropological Journal on European Cultures*, 11 (Shifting Grounds. Experiments in Doing Ethnography), 191-206.
- Mead, M. & G. Bateson 1942. *Balinese Character- A photographic Analysis*. New York: The Academy of Sciences.
- Nichols, Bill 1991. *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Nichols, Bill 1994. *Blurred Boundaries. Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Oppitz, M. 1989. *Kunst der Genauigkeit. Wort und Bild in der Ethnographie*. München. München: Trickster.
- Pinney, Ch. 1992. The Parallel Histories of Anthropology and Photography. In: Edwards, E. (Hrsg.). *Anthropology and Photography*. New Haven/London: Yale University Press: 74-95.
- Ruby, J. 2000. *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Saxenhuber, H. & M. Bernstorff (Hrsg.) 1995. *Trinh T. Minh Ha. Texte, Filme, Gespräche*. München, Wien und Berlin.
- Taylor, Lucien 1994. *Visualizing Theory. Selected Essays from V.A.R.* Routledge.
- Trinh T. Minh-Ha 1992. *Framer Framed*. New York, London: Routledge.
- Tyler, St. A. 1987. *The Unspeakable*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Wulff, H. 2003. Yo-Yo Fieldwork: Mobility and Time in a Multi-Local Study of Dance in Ireland; In: *Anthropological Journal on European Cultures*, 11 (Shifting Grounds. Experiments in Doing Ethnography), 117-136.

Erwähnte Filme:

- Florian Geyer 2006: *Sulfur*, Frankreich.
- Harrie Timmermans 2006: *Children of Stalin*, Georgien.
- Jane Gillooly 2008: *Today the Hawk Takes One Chick*, USA.
- Hasse Wester 2008: *The Golden Beach*, Schweden.
- Federico Varrasso 2009: *The Red Forest People*, Belgien.
- Rozálie Kohoutová 2009: *Roma Boys - The Love Story*, Tschechien.