

Ein Film ist 1000 Monographien wert : Ethno- Filme in Diskussion und Unterricht

Autor(en): **Galizia, Michele**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Ethnologica Helvetica**

Band (Jahr): **15 (1991)**

PDF erstellt am: **23.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1007575>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Film ist 1000 Monographien wert Ethno-Filme in Diskussion und Unterricht

Einleitung¹

Film wie Ethnologie lassen sich auf den gleichen Geist der Welteroberung und Weltdurchdringung des 19. Jahrhunderts zurückführen. Eine Verbindung war daher von Anbeginn an naheliegend: Die ersten praktischen Versuche gehen auf Anfang unseres Jahrhunderts zurück. In jener Zeit schon wurden Definitionen und Anforderungskataloge aufgestellt, die das Verhältnis der gleich alten Geschwister zueinander klären sollten². In der Praxis scheiterten sie meist an ihrer technischen Unerfüllbarkeit, denn Ansprüche, die von Ethnologen³ an den Film als Arbeitsinstrument gestellt werden, sind hoch: Mobilität, Unauffälligkeit, einfache Bedienung und Beherrschbarkeit der Aufnahmegeräte durch den Ethnologen selber.

Erst durch die Entwicklung der tragbaren Tonkamera, eigentlich gar erst durch die tragbare Videokamera bietet die Technik mehr Möglichkeiten als sie Grenzen setzt. Dies und die parallel verlaufende mediale Durchdringung auch des wissenschaftlichen Alltags hatte in den letzten zwanzig Jahren eine sprunghafte Zunahme der Filmproduktionen und die Institutionalisierung der Visuellen Anthropologie zur Folge. Entsprechend häufen sich schriftliche Auseinandersetzungen, in denen Filmer und/oder Wissenschaftler den einen oder anderen Aspekt des Ethno-Films beleuchten. Solche Essays, in denen Ethnologen und Filmer ihren Standpunkt darlegen, sind für das Verständnis ihrer Werke sehr hilfreich. Einzeln gelesen bieten sie jedoch bei der Auseinandersetzung mit dem Thema wenig Hilfe.

Für Diskussionen und Unterricht ist eine Darstellung möglicher kontroverser Aspekte von grösserem Nutzen, denn erfahrungsgemäss sind es immer wieder dieselben Themen, die die Gemüter erhitzen. Einige dieser Themen sollen im folgenden dargestellt werden. Am Ende der einzelnen Abschnitte werden Fragen aufgeworfen, die zu weiteren Diskussionen Anlass geben sollen. Auch mögliche Aufgaben und Gestaltungsvorschläge für Veranstaltungen werden gemacht. Schliesslich sollen vier Graphiken, die schon in Lüem/Galizia 1987 erschienen sind, vorgestellt werden. Sie eignen sich dazu, Diskussionen über Ethno-Filme zu leiten und überschaubar zu gestalten, theoretische Ansätze zu visualisieren und ihre gegenseitigen Bezüge darzustellen.

¹ Dieser Beitrag ist eine Überarbeitung und Erweiterung des Artikels, den ich gemeinsam mit Barbara Lüem publiziert habe (Lüem/Galizia 1987). Für ihre Hilfe zu diesem Beitrag möchte ich danken: Damaris Lüthi, Simone Prodoliet und Heinzpeter Znoj.

² Vergleiche zum Beispiel die Einteilungsversuche an den Konferenzen über den Unterrichtsfilm von 1927 und 1931, Regnault 1931 oder Leroi-Gourhan 1948.

³ In diesem Beitrag verwende ich der Lesbarkeit halber nur die männliche Form, verstehe diese aber geschlechtsneutral.

Zur Geschichte des Ethno-Films⁴

Wenn Heider (1978: 16) erstaunt schreibt, Film und Ethnographie hätten erst in den sechziger Jahren begonnen, effektiv zusammenzuspannen, so lässt sich das leicht auf die Frage der technischen Möglichkeiten zurückführen. Die fast 100 Jahre Vorgeschichte sind jedoch selbstverständlich nicht ereignislos geblieben.

Fast jeder Filmer und Theoretiker hat seine Version der Geschichte des Ethno-Films geschrieben, in der eine oder andere Film, der eine oder andere Autor oder bestimmte Ideen hervorgehoben werden. Noch mehr als in der Geschichte überhaupt, müssen im Kreise der Ethno-Film-Gemeinde solche historischen Meilensteine und Wendepunkte eher programmatisch definierend als historisch analysierend verstanden werden. Einzelne Filme werden dabei nicht nur wegen ihres Inhaltes angeführt, sondern häufiger wegen des Stellenwertes, den sie durch eine lange Reihe von Zitierungen haben.

Lumières Aufnahmen von Alltäglichem (1896) und Méliès' phantastische Schauspiele (1902) sind unbestrittene Ahnen des Spiel- bzw. des Dokumentarfilmes. Doch welcher der beiden welcher Filmgattung zugeordnet wird, hängt von der Einschätzung der Sehgewohnheiten zu jener Zeit ab. Meist wird Méliès als Ahne der Spiel-, Lumière als der der Dokumentarfilme betrachtet. Sieht man jedoch Méliès' Aufnahmen in der Tradition der Schaubudenspektakel, so stellen sie im Vergleich zur Einfahrt eines Zuges in einen geschlossenen Saal den weniger phantastischen Einfall in den Alltag des 19. Jahrhunderts dar. Trotz der wissenschaftlichen Anfänge wurden Filmprojektionen vom grössten Teil der Bevölkerung als Schaubudenbelustigung wahrgenommen. Aufnahmen fremder Völker, wie sie bald von Lumière vorgeführt wurden, setzten diese eher in eine Reihe mit den an Jahrmärkten vorgeführten Monsterwesen, als dass sie aufklärende, dokumentarische Wirkung gehabt hätten.

Ein weiteres Beispiel liefert *Nanook of the North*, ein Film, der heute, unabhängig oder gerade wegen der vielen Kritiken, für Grundwerte ethnologischen Films steht⁵: vorhergehender Feldaufenthalt und lange Vorstudien zum Filmthema selber, partizipatorische Kamera und ethnographisches Präsenz, Zusammenarbeit mit den Gefilmten und Rückführung der Filme. Wieviele dieser Grundwerte lassen sich an *Nanook of the North*, an dessen Dreharbeiten und an dessen Auswertung tatsächlich feststellen?

In Anlehnung an die stichwortartige Auflistung solcher Topoi in Lüem/Galizia (1987: 25-26) können weitere solcher Wendepunkte, bzw. Stammbäume zusammengestellt und diskutiert werden.

Über Einteilungen und Forderungen

Forderungskataloge, Einteilungs- und Abgrenzungsversuche gibt es viele. Sie gründen meist auf der Arbeitsmethode spezifischer Filmer oder Institutionen und bezie-

⁴ Zum Begriff Ethno-Film siehe S. 166.

⁵ *Nanook* schmückt als Signet die *cva newsletter* der *Commission of Visual Anthropology* (Montreal).

hen sich oft auf spezielle Filmbeispiele. Da sie darüber hinaus von unterschiedlichen theoretischen Standpunkten ausgehen, sind sie schwer unter einen Hut zu bringen: das Dargestellte, der Herstellungsprozess, die Verwendung oder das Zielpublikum gelten jeweils als Unterscheidungskriterien. Ein paar solcher Definitionen seien als Beispiel hier vorgestellt:

- Leroi-Gourhan (1948) geht in seinem Aufsatz mit dem schönen Untertitel: «Le film ethnologique existe-t-il?» vom Gebrauch der Filme durch Ethnologen aus. Seine Liste enthält eine Kategorie Unterhaltungsfilme (*film de milieu*), die sich für die ethnologische Forschung eignen, da sie eine *ethnographie spontanée* aufweisen. Er unterscheidet: 1. wissenschaftlicher Film, 2. Reisedokument, 3. *film de milieu*.
- Griaule (1957) geht von der Funktion der Filme und dem Zielpublikum aus und berücksichtigt Unterhaltungsfilme nicht. Er grenzt 1. Rohmaterial, 2. Filme für die professionelle Ausbildung, 3. Filme für die öffentliche Erziehung voneinander ab.
- Asch/Marshall/Spier teilen in ihrem 1973 erschienenen Aufsatz den ethnographischen Film nach dem Entstehungsmodus auf: 1. deskriptive oder analytische, doch objektive Aufnahmen, 2. Filme nach vorgegebenen Drehbüchern, 3. Reportagen.
- Lajoux (Chiozzi 1984: 22) kombiniert zwei Betrachtungsweisen. Primär geht er vom Zielpublikum aus. Dabei ist originellerweise die verwendete Technik (und damit die Akzeptanz bei einem durchschnittlichen Publikum) ausschlaggebendes Kriterium: der *film d'expression* unterscheidet sich vom wissenschaftlichen Film durch sauberere Verarbeitung, effektvolleren Schnitt usw. Er unterteilt den wissenschaftlichen Film weiter in 1. monographischen (Einheit von Personen, Ort und Zeit), 2. biographischen (Einheit von Personen aber nicht von Ort und Zeit) und 3. komplexen Film, der schon an *fiction* angrenzt. Relativ selten ist auch sein weiteres Unterscheidungskriterium, nämlich die beabsichtigte Wirkung eines Films: 1. militante Propaganda, 2. monographische bzw. biographische Aufzeichnung und 3. «Realitätskonserven» fürs Archiv.

Als Übung oder Grundlage für Diskussionen können weitere Beispiele zusammengestellt werden. Oft muss man sie aus dem Kontext eines Aufsatzes oder Interviews herauslesen. Die Analyse, von welchem Standpunkt aus Definition und Einteilungen gemacht werden, kann dann im Unterricht als gemeinsame Aufgabe gelöst werden. Dabei wird auffallen, wie oft der theoretische Standpunkt nicht eindeutig festgelegt und nicht über alle Aspekte und Definitionskategorien hinweg konsistent ist.

Ist ein Ethno-Film eine filmische Ethnographie?

Das Problem, ob Film interpretierend oder nur illustrierend eingesetzt werden kann, ob Film also Wissenschaft sein kann, oder nur Kunst bzw. Dokument ist (Koloss 1973: 23-48), wird in Diskussionen immer wieder aufgeworfen. Kann man «nur» beschreiben oder spielt immer eine mehr oder weniger bewusste Interpretation mit? Geht die Interpretation dem Filmen voraus, oder kann sie sich im Filmen, in der Montage artikulieren?

Wegen der grenz- und kulturüberschreitenden Funktion der Ethnologie werden weitreichende humanistische und politische Forderungen an sie gestellt. «Fremder Blick», «Teilnehmen», «Verstehen», «Vermitteln» sind Aspekte, die die Ethnologie viel unmittelbarer betreffen als andere Wissenschaften. Gleichwohl sind es Anfor-

derungen, die sich leicht auf das Medium Film übertragen lassen. Filme beruhen auf Bildern, auf bewegten Bildern. Bilder bewegen und bewegte Bilder haben eine «starke sinnliche Ausstrahlungskraft, die die Phantasietätigkeit des Publikums anregt»⁶. Von daher werden Forderungen verständlich, die von Ethno-Filmen eine «andere» Darstellungsform verlangen. Anders als die schriftliche Auseinandersetzung, soll Film unmittelbarer und vielschichtiger «Verstehen» zur Folge haben.

John Berger (1982) schreibt in seinem Buch, Photos hätten als «... quotes from appearance weak intentionality». Das heisst, sie sind nicht zielgerichtet wie das Wort, sie sind vieldeutig. Sie vermitteln das Abgebildete vielschichtiger und lassen dem Betrachter mehr Raum für eigene Gedanken. Seine in Bilderfolgen aneinandergereihten Photos sollen nicht dokumentieren, sondern eine «gelebte Erfahrung artikulieren» (Berger 1982: 134). Berger grenzt Photographien vom Film ab, doch viele seiner Überlegungen sind auf den Film übertragbar. Bei einer Bildserie passiert grundsätzlich dasselbe wie beim Film. John Berger bezieht sich in seinem Ansatz auf die Montagetechnik von Ejzenstejn. Die Bilder sollen durch ihre Beziehung zueinander, ihre Gegensätze und Entsprechungen das Spezielle mit dem Allgemeinen verbinden um «... seek instants of revelation, for it is only such instants which give full reason to their own capacity to withstand the flow of time» (Berger 1982: 280). Damit meint er eine Erzählform, die der Photographie und dem Film eigen ist.

Betrachtet man aber die Ethnologie vorwiegend als Wissenschaft, die sich an klare analytische und interpretative Regeln zu halten hat, können die Ansätze Bergers nur Verirrungen sein. Koloss (1973, 1983) weist scharfsinnig nach, dass nur die Sprache als Mittel der Verständigung bzw. als Darstellung von Erkenntnis interpretierend sein kann. Filme können somit nur anschliessend an die Theorienbildung und nur illustrierend eingesetzt werden, Film bleibe Dokumentation oder Kunst. Im Bereich des Dokumentarfilmes sei diese Diskussion «old and somewhat clichéd» (Ruby 1975: 105), in der Ethnologie bleibt sie jedoch aktuell. Die Aussage von Geertz - jede Darstellung von Kultur ist Interpretation - kann einen Ansatz bieten, um die Frage anzugehen. Deutlich sagt es Dan Sperber: «... it is impossible to describe a cultural phenomenon, an election, a mass, or a football game for instance, without taking into account the ideas of the participants. However, ideas cannot be observed, but only intuitively understood; they cannot be described, but only be interpreted» (Sperber 1985: 9).

Falls Ethno-Filme Kulturen, zumindest Kulturelles darstellen, wie steht es dann mit ihrer Fähigkeit zu interpretieren? Geht tatsächlich jedem Film - bewusste oder unbewusste - Interpretation voraus, kann sich diese nicht im Film, in der Montage artikulieren?

Dem würde die weitverbreitete Forderung widersprechen, Ethno-Filme seien nie ohne schriftliches Begleitmaterial in Umlauf zu setzen: «No ethnographic film can stand by itself. An ethnographic film must be supplemented by written ethnographic materials» (Heider 1976: 96). Eine solche Forderung bedeutet aber nichts anderes,

⁶ Wie schon der *Bericht der Kommission für lebende Photographie* 1907 (Nachdruck 1980: 24) feststellt.

als dass Film allein als interpretatives Medium nicht ausreicht, zumindest den Ansprüchen der Ethnologie nicht entspricht.

Ist Ethnologie nur eine «*discipline of words*» (Mead 1975) oder, wie Margaret Mead in demselben Artikel fordert, mehr? Dazu nochmals Jay Ruby: er gesteht, dass Film als Medium das Potential habe, wissenschaftliche Aussagen zu vermitteln, doch verlangt er auch, dass sie nach denselben Kriterien wie schriftliche ethnologische Arbeiten evaluiert werden können. Nach der Evaluation von vier «undoubtedly most popular ethnographic films» (Ruby 1975: 108)⁷, kommt er zum Schluss: «... ethnographic films are descriptive in intent, informed by a theory of culture which sometimes has been translated into a means of organizing the images, tend not to reveal methodology, and employ a specialized spoken/written anthropological lexicon but do not employ a specialized visual anthropological lexicon» (Ruby 1975: 109). Doch meint er, so müsse es nicht sein. Nach den Worten von MacDougall: «Anthropology must admit forms of understanding which replace those of the written word. Film must create forms of expression reflecting anthropological thought» (1975: 122)⁸.

Eine Frage, die hier anschliessen kann, betrifft das Problemfeld Wahrheit/Realität. Wie kann Realität dargestellt werden, wenn jede Darstellung Auswahl, Reduktion und somit Verzerrung bedeutet? Welche Entscheidungshilfen stehen zur Verfügung? Berger stellt sich eindeutig auf die Seite der Betroffenen. Photos, photographische Serien, haben aufzuzeigen, was die offiziellen Medien, die etablierte Wissenschaft verschweigt oder übersieht. Er wagt sogar die Behauptung, photographische Serien sprächen - da am ehesten dem Prozess menschlicher Erinnerung vergleichbar - eine andere, direktere, weniger kontrollierbare Sprache, sie seien daher geeigneter für eine Darstellung «von unten». Das sind Probleme, die die Ethnologie schon lange beschäftigen. Nehmen wir aber an, es sei möglich, mittels filmischer Reduktion der wahrgenommenen Realität zu entsprechen, so entstehen neue Probleme. Wer bestimmt, welche Wahrnehmung zu berücksichtigen sei? Falls man sich mit Berger auf die Seite der Betroffenen, der Gefilmten stellt, wie wären diese dann in den Produktionsprozess einzubeziehen? Welche Rolle spielt der Ethnologe oder der Filmer? Jean Rouch hat mit dem *Cinéma Vérité* einen Weg gesucht, der für viele Filmer - auch in Afrika - Vorbild ist. Er schreibt dem Filmer die Rolle des Interpreten und Übersetzers zu, dessen Arbeit selbstverständlich persönlich gefärbt, jedoch sinnvoll sei, solange sie ehrlich (*honnête*) ist. Es gebe keinen wahren Film, es gebe nur ehrliche Filmer.

MacDougall (1984) verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass der Filmer als derjenige, der die Kamera führt, immer «privilegiert» ist, und dass sich dies

⁷ *Dead Birds* von Gardener/Heider (1961-63/65), *The Hunters* vom Ehepaar Marshall (1957/58), *The Feast* von Asch/Chagnon (1968/70), *The Winter Sea Ice Camp* von Balikci (1963-65/1969). Rubys Kriterien für einen Ethno-Film: 1. der Ansatz muss holistisch sein, 2. die Darstellung muss durch eine Theorie der Kultur geordnet sein, 3. die Methodologie muss offen liegen, 4. es muss eine spezifisch ethnologische Sprache verwendet werden (Ruby 1975: 107).

⁸ Vergleiche zu dieser Diskussion auch De France (1979), die sich mit dem Verhältnis zwischen Schrift und Bild in der Ethnologie auseinandersetzt und Rollwangen (1988), der eine von Ethnologen formulierte, anthropologische Theorie des ethnographischen Films fordert.

unmittelbar auf die Darstellungsform auswirkt. Der von ihm geforderte «nichtprivilegierte Kamerastil» sei zwar keine Ideallösung, doch stelle er einen möglichen «...Versuch dar, die Distanz zwischen der Person, die den Film macht und jener Person, die ihn ansieht, zu verringern» (MacDougall 1984: 80), indem die Filmemacher auf jene - vom Spielfilm herrührenden - formalen Privilegien verzichten, auf denen ihre olympisch allwissende Erzählweise basiert.

Eine weitere Anmerkung: Ob ein Film «schön» ist oder nicht, hängt nicht von der Erfüllung ethnologischer Leitlinien ab⁹. Ein Film folgt auch den Gesetzen der filmischen Sprache; Gesetzen, die sich besonders seit den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts herausgebildet haben, die aber weder völlig eindeutig noch ewig sind. Diskussionen über den Ethno-Film ufern oft aus in Diskussionen über Film überhaupt. Das ist an sich nicht zu bemängeln, es ist sogar sehr wünschenswert. Doch sollte man sich im klaren sein, dass diese Diskussion sehr breit, die Literatur dazu sehr umfangreich ist. Es ist Vorsicht am Platz, wenn man sich leichtfertig bedienen will, um einen bestimmten Aspekt des Ethno-Filmes zu erhellen.

Sind alle Filme ethnologisch?

Die einfachste Definition des Ethno-Films stammt von MacDougall (1982) und Ketelaar (1983). Sie bezeichnen als «ethnographische Filme» Filme, die eine Kultur beschreiben. «Anthropologisch» sind Filme, die eine Kultur gemäss anthropologischen Erkenntnissen analysierend darstellen¹⁰.

Diese Definition ist nur auf Filme anwendbar, die in einem akademischen Zusammenhang nach streng wissenschaftlichen Kriterien¹¹ hergestellt und/oder verwendet werden. Sie kann uns leider bei der Abgrenzung von Ethno-Filmen nicht weiterhelfen. Die grundsätzlichen Fragen bleiben bestehen: Wie unterscheiden sich ethnographische bzw. ethnologische Filme von Dokumentarfilmen, die soziologische Probleme behandeln? Wenn nur die «Fremdheit» der Dargestellten das Unterscheidungskriterium ist, unterscheiden sie sich dann noch von Dokumentarfilmen über fremde Länder und fremde Sitten?

Die Fragen können von verschiedenen Gesichtspunkten angegangen werden. Ob man als Ethnologe im Feld an die filmische Umsetzung von Erkenntnissen, als Filmer auf Suche nach Themen, als Produzent mit dem einen Auge auf ein zahlendes Publikum und mit dem anderen auf potentielle Geldgeber schießt, die Sicht ist jeweils unterschiedlich. Voreilige Definitionen und beruhigende Schubladisierungen sind eher hinderlich.

⁹ «If film is to be a serious and scientific means of communicating ethnography then ethnographic filmmakers ... will have to be more concerned with ... the development of anthropological visual codes, and less interested in producing pretty pictures» (Ruby 1975: 110).

¹⁰ Die Definition steht parallel zur Definition: Ethnographie interpretiert, Anthropologie erklärt (vgl. z.B. Sperber 1985).

¹¹ Die Diskussion um wissenschaftliche Kriterien in der Ethnologie kann hier nicht geführt werden. In Zusammenhang mit Ethno-Film seien zwei Anforderungskataloge erwähnt: vergleiche Ruby (1975: 107) Fussnote 7 und Heider (1978: 115).

In den letzten Jahren wird im Rahmen der zunehmend zu Ansehen gelangenden «visuellen Anthropologie» jedem Film als Kulturdokument ethnologische Information zugeschrieben.

Schon Leroi-Gourhan (1948) hatte unter die Kategorie *film de milieu* auch kommerzielle Filmproduktionen zusammengefasst, die aus den Ländern stammen, die die damalige Ethnologie vorwiegend interessierten. Filme, denen er eine *ethnographie spontanée* zuschreibt, die von Ethnologen zu untersuchen seien.

Worth unterscheidet 1980 nur noch zwischen 1. *record about culture* und 2. *record of culture*.

So gesehen sind alle Filme verwendbar. Der mieseste Hollywood-Streifen, Massenproduktionen aus Hong Kong oder Indien können als sogenanntes Kulturdokument ethnologischer Darstellung oder Analyse dienen.

Während des Zweiten Weltkriegs wurden, vorab in den Vereinigten Staaten, japanische und deutsche Filme für eine *study of culture at a distance* (Mead/Métraux 1980) verwendet, um den Volkscharakter dieser Nationen zu erforschen. Bekannt geworden sind die Analysen von Gregory Bateson über den Film *Hitlerjunge Quex* (Bateson 1980). Ruth Benedict verwendete für ihr Buch *The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture*¹², Margaret Mead analysierte sowjetische Filme, Weakland analysierte in den sechziger Jahren chinesische Filme (Weakland 1966).

Diese Untersuchungen gehören zweifelsohne zur Ethnologie, doch sind demzufolge auch die verwendeten Filme «ethnologisch»? Wenn dem so wäre, wäre jedes Phänomen, jedes von Ethnologen beachtete und zur Analyse herangezogene Ereignis Ethnologie. Doch geht es bei der Analyse eines Films primär um die subjektive Darstellung eines Ereignisses und nicht wie bei Ethno-Filmen und Dokumentarfilmen primär um eben dieses Ereignis¹³. Obwohl bei einer Monographie auch das Umfeld der Entstehung zur Interpretation herangezogen werden sollte, ist nicht primär der Autor Objekt der Untersuchung.

Film als Arbeitsinstrument in der ethnologischen Forschung

Film wurde schon auf sehr unterschiedliche Art in der Forschung eingesetzt. Im folgenden seien vier mögliche und oft besprochene Ansätze vorgestellt.

1. Filme werden als Kulturdokumente betrachtet. Sie sollen Aussagen über Gefilmtes, vor allem aber über die Filmer selber ermöglichen. Es lag daher nahe, die Herstellung solcher Kulturdokumente gezielt zu fördern. Sol Worth nennt solche Filme *bio-documentary*. Er liess Navajo-Leute Filme herstellen, die er anschliessend in bezug auf ihre Sehgewohnheiten analysierte (Worth/Adair 1972). Die Navajos lehrte er nur den Umgang mit der Kamera, bewusst nicht die Regeln filmischer Darstellung. Damit wollte er Rückschlüsse auf eine ihnen eigene Bildsprache und Erzählweise gewinnen. Die Resultate der Auswertung scheinen eher dürftig, es sind

¹² Boston 1946. Das Buch beruht auf einer Auftragsarbeit des *Office of War Information*.

¹³ Der Ethno-Film selber kann natürlich wiederum Rohmaterial für ethnologische Untersuchung sein.

mir auch keine Nachfolgeprojekte bekannt¹⁴. Das wirft Fragen auf. Sind Bildvorstellungen in verschiedenen Kulturen gar nicht so unterschiedlich? Stösst man auf dieselben Schwierigkeiten wie beim Versuch, von sprachlichen Strukturen auf Denkstrukturen zu schliessen (Sapir/Whorf-Hypothese)? Oder ist die Verwendung einer bestimmten Technik überdeterminierend, das heisst, kann mit einer Filmkamera gar nicht so sehr anders umgegangen werden? Es könnte aber auch gefragt werden, warum solche Projekte wenig Nachahmer fanden. Sind sie etwa nicht gerne gesehen? Epskamp (1983: 169) z.B. fordert die gezielte Anwendung der Filmsemiotik, um Filme - erzieherische Filme - für sogenannte Dritte Welt-Länder zu produzieren. Diese dürften nicht mehr an westlichen Bilderfahrungen orientiert sein, sondern sich direkt auf die Bilderfahrungen der Empfänger stützen¹⁵.

2. Ungeschnittenes Rohmaterial kann als «visuelle Feldnotiz», z.B. für Studien von Bewegungsabläufen oder bei der Erforschung von Kommunikationsprozessen verwendet werden (siehe z.B. Lomax 1975 und Prost 1975)¹⁶. Auch hier lässt sich ein früher Vorgänger finden: schon 1900 hatte Régnauld das Ziel, mittels Filmen ein audiovisuelles Museum der Menschheit zusammenzustellen, um z.B. die Physiologie der Ethnien dieser Welt zu studieren. Falls seine Vorstellungen heute rührselig anmuten, wie weit unterscheiden sich die Versuche von Lomax und Prost? In solchen Filmen werden Menschen durch die Isolierung einzelner Handlungen objektiviert. Ist das ethisch zulässig? Und falls nicht, inwiefern unterscheiden sich dann noch frühere Filme des IWF oder der Smithsonian Institution¹⁷? In welchem Rahmen dürften diese überhaupt gezeigt werden? Wie steht es mit filmischen Studien von Tanzbewegungen und Choreographien? Wieweit sind handwerkliche Techniken, filmisch isoliert untersucht, gerechtfertigt?

3. Filmmaterial kann im übrigen unmittelbar in den ethnologischen Forschungsprozess einbezogen werden. In Anlehnung an Collier (1967), der dies für Photographien vorschlägt, kann auch Film als *can opener* verwendet werden, um durch den Filmprozess oder durch bereits vorhandenes Material Gespräche zu provozieren (Collier

¹⁴ Dies besonders in Anbetracht der Berühmtheit, die das Experiment erlangt hat: Wieder ein Beispiel ethnologischer Ikonographie? Die wichtigsten Ergebnisse: Der Erzählstil folgt mystischen Formen, kulturelle Tabus beeinflussen das visuelle Material und «*jump cuts*» werden nicht als störend empfunden. Mindestens letzteres ist ein «Fehler», der Anfängern jeglichen kulturellen Hintergrunds passieren kann. (Vgl. Epskamp 1983, Gross 1980)

¹⁵ Gibt es heutzutage, vor allem im Medium Fernsehen und Film, weltweit noch unabhängige Bildvorstellungen? Man könnte daran (ver-)zweifeln (Mac Dougall 1988: 51), doch der von Epskamp erwähnte Artikel (Jules-Rosette B., «An Experiment in African Cinema», in: *International Development Review* 18 (3), 1976) könnte auch wieder Hoffnung machen.

¹⁶ In diesem Rahmen wären auch die humanethnologischen Filme zu erwähnen. Ihre Verwertbarkeit durch die Ethologie beruht auf der Unverrückbarkeit jener Prinzipien, mit denen sich der Ethno-Film in den letzten Jahren kritisch auseinandersetzt: der «unsichtbaren Kamera» und der Objektivierung der Menschen. Vergleiche Beitrag Schlumpf «Warum mich das Graspfeilspiel der Eipos langweilt» in diesem Band S. 205-220.

¹⁷ Gemeint sind die «Encyclopaedia Cinematographica» des Instituts für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen und das «National Human Studies Film Center (NHFC)» der Smithsonian Institution, Washington D.C.

1975). Krebs (1975) führt diesen Ansatz weiter mit ihrer *elicitation technique*. Der Film soll nicht nur den Einstieg ermöglichen, sondern als eine Art Labor-Realität genau kontrollierbare Reaktionen bei den Untersuchten auslösen. Szenen aus ihrem eigenen Leben sollen vorgeführt werden, um Reaktionen zu beobachten und herauszufinden, wie die sich nun selbst Beobachtenden diese *slice of reality* für sich selber strukturieren. Es bleibe dahingestellt, ob den Naturwissenschaften nachempfundene Laborsituationen ein adäquates Mittel ethnologischer Feldforschung sind. Jedoch sind Filme und Photos als *conversation pieces* oder Lenkungshilfen bei strukturierten Interviews bei den Interviewten beliebt und führen zu neuen, sonst schwer erhältlichen Informationen¹⁸.

4. Einen Schritt weiter geht Rouch. Er spricht vom Film als Katalysator, der einen gemeinsamen Erkenntnisprozess aller Beteiligten auslösen soll. Der Filmer müsse so nah wie möglich am Geschehen bleiben, Zoom-Linsen, Stativ sind verpönt. Im Idealfall «tanze» der Filmer mit und um die Tänzer, den Priester, den Handwerker in perfektem harmonischen Spiel, der *faena* des Torero um den zu erlegenden Stier vergleichbar¹⁹. Der Filmer sei endlich *ciné-eye*, Vertov's Traum des mechanischen Auges. Rouch nennt diesen Zustand eine *ciné-trance* (Rouch 1975: 93f.). Rouch ist ehrlich genug zuzugeben, dass es ihm bei dieser Art des Filmens vor allem um sich selber geht (1975: 98). Es ist für ihn ein Weg, mit der Realität umzugehen. Doch betrachtet er die *participant camera*, vor allem aber die Verwendung solcher *films of man* zur möglichst breiten Information, als einen der wichtigsten Beiträge zum Aufbau einer besseren, toleranteren Welt.

Was für eine technische Ausrüstung solches Filmen voraussetzt, bespricht Rouch zum Teil selber (1975: 92ff). Doch die Voraussetzungen, die an den Filmer gestellt werden müssen, damit sein Kampf als Torero nicht einfach ein Schlachtfest wird, kann er als direkt Betroffener nicht erläutern. Auch fragt es sich, ob Filme tatsächlich die erwünschte Wirkung haben. Ob solche Filme den Prinzipien für Ethno-Filme entsprechen, fragt Leacock, der die Filme des *cinéma vérité* folgendermassen umschreibt: «aspects of the observer's perception of what happened in the presence of a camera» (Leacock 1975: 148).

Filme im ethnologischen Unterricht

Gleich wie in der ethnologischen Forschung können Filme auf zwei Arten im Unterricht verwendet werden. Als «Realitätskonserven» können sie Anschauungsmaterial sein. Als ethnographische Methode kann der Film selber Objekt der Analyse werden.

Asch (Asch 1975: 385-420) setzt Filme im Unterricht von Ethnologen ein. Die Filme sollen Ethnologie erklären und als eine Art Trockenübung, Feldsituation nachvollziehen helfen.

Springender Punkt dabei ist die Auswahl der Filme. Asch stützt sich vor allem auf die beiden Serien der «Documentary Educational Resources»: die *!Kung* des Ehe-

¹⁸ Vgl. den Film *First Contact* (Bob Connolly/1982).

¹⁹ Rouch wird allerdings von vielen Afrikanern kritisiert, er filme sie, wie man Insekten filmt.

paars Marshall und die *Yanomamö* von Asch und Chagnon. Über beide Gesellschaften und über die Filme existiert ausführliches schriftliches Material. Anhand der Filme soll das theoretische Wissen, das in vorhergehenden Stunden über die Gesellschaften vermittelt wurde, angewendet werden.

Eine solche Arbeitsweise stellt natürlich den Idealfall dar. Die *Yanomamö*-Filme eignen sich bestens, da sie gezielt im Hinblick auf Unterricht und als Erläuterung einzelner Elemente der entsprechenden monographischen Arbeiten hergestellt wurden. Aufgrund dieser Filme in Anlehnung z.B. an den Artikel von Asch (1975) den Unterricht aufzubauen, ist sehr empfehlenswert.

Die Suggestivkraft kombinierter Filme und Texte hätte eigentlich mehr Nachahmer auf den Plan rufen sollen.

IWF-Filmen, die im deutschsprachigen Raum gerne zu Grundveranstaltungen gezeigt werden, mangelt diese Suggestivkraft weitgehend. Darauf könnte ein Unterricht für Fortgeschrittenere aufgebaut werden. Ziel wäre es, die Mängel an Information über Gefilmte, Filmprozess, Filmer selber usw. im Unterricht aufarbeiten lassen (vgl. dazu Böhl 1985: Kap. 4).

Collier, der von der Photographie herkommt, spricht enthusiastisch und etwas arglos dem Film im Unterricht all das zu, was ihm bei Photographien fehlt: «What happens when the still image begins to move? We asked earlier what would happen when the anatomical cadaver sat up, flexed his muscles, and communicated with the medical student. The dead would come to life, and we would see wholly new relationships in what had been only a frozen model. (...) Film moves realistically through time with a genuine past and present and a concrete future. (...) The frontier of film research lies in the emotional and the psychological. The still record holds psychological data, but film itself is a psychological experience» (Collier 1975: 225). Hauptvorzüge seien die Erfassung und Darstellung von Zeit und dadurch von Rhythmus (*pace*), von emotionalen und psychologischen Einsichten. Er meint, Film könne solche Vorgänge positiv demonstrieren, und führt dazu Beispiele an, in denen er dieselbe komplexe Gesprächssituation erst anhand von Photographien, dann von Filmen interpretieren liess. Ein solcher Versuch könnte Diskussionen über den Unterschied zwischen Photographie und Film auslösen, müsste aber über Colliers positivistischen Enthusiasmus hinausgehen.

Filme können gezielt daraufhin untersucht werden, wieweit sie im Produktionsprozess «ethnologischen» Kriterien gerecht werden und wieweit sie als fertige Produkte beim Betrachter ethnologisch vertretbare *messages* auslösen.

Das «Ethnologische» kann auf allen Ebenen des Entstehungsprozesses eines Films eingebracht werden. Heider prägte den Begriff *ethnographicness*, um den Ausschliesslichkeitsanspruch der meisten Definitionen zu umgehen. Mehr *ethnographicness* besitzt demnach ein Film, der Ansprüchen der Ethnologie genügt (wie «fremder Blick», ganzheitliche Ausrichtung, zugrunde liegendes, vorzugsweise auf Grund von Feldforschung erworbenes ethnographisches Wissen, theoretisch abgestützte Analyse).

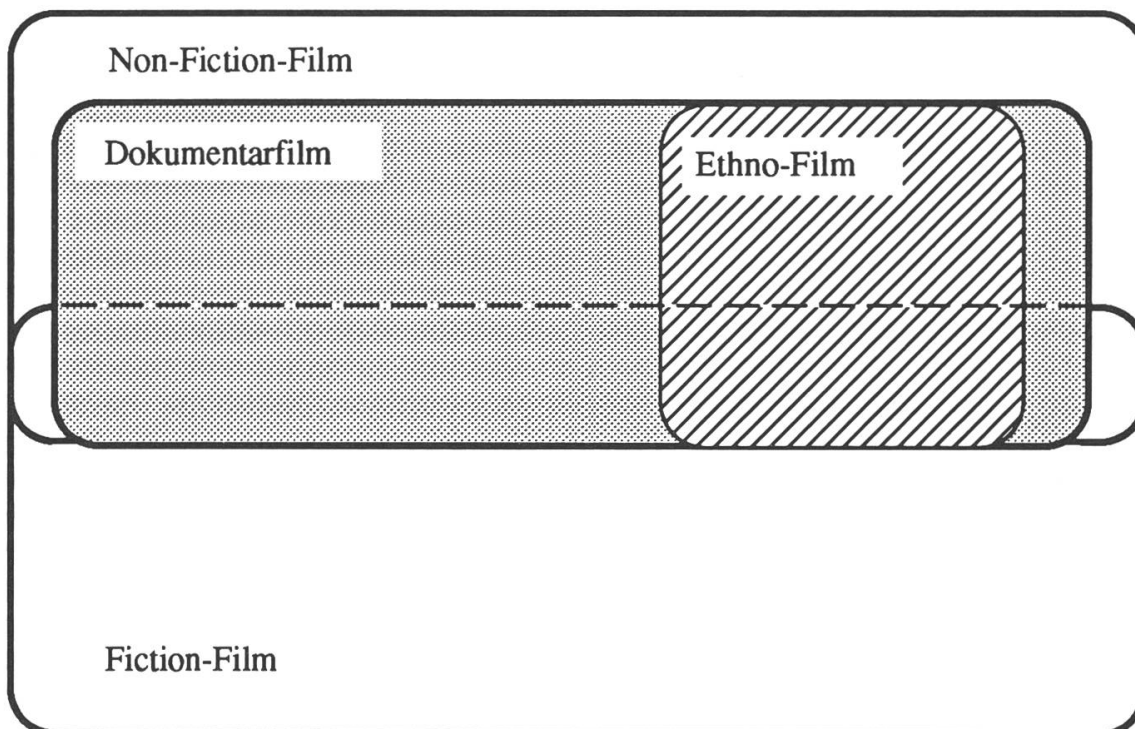
Die Liste der Kriterien (Heider 1978: 113) ist sehr hilfreich im Unterricht, doch wird sich bald zeigen, dass selbst ein so offener Ansatz nicht alle Aspekte des Ethnofilms abdecken kann. Bei Jean Rouchs Filmen sind Verzerrungen gewollt, die Interaktion beabsichtigt, da der Filmprozess Teil des Ergebnisses ist. Auch sind die Dreharbeiten und die dadurch notwendigen Edierungsarbeiten stark vom Verhalten der Gefilmten abhängig. MacDougalls Filme sind nicht zuletzt dank der *Turkana* so

erfolgreich. Im Gegensatz zu den *Yanomamö* oder MacDougalls späteren Erlebnissen in Australien lassen sich die *Turkana* gerne filmen und reden offen und analytisch über ihr Leben.

Eine Liste von im Medienunterricht hilfreichen Fragen zum Produktionsprozess stellte auch Böhl (Böhl 1985: 153ff.) mit seinen Studenten auf. Sie untersuchten Filme über fremde Völker, wie sie am deutschen Fernsehen gezeigt werden. Nach eingehender Betrachtung und Beurteilung fanden sie von 265 gesichteten Filmen nur deren sechs für würdig aufbewahrt zu werden (Böhl 1985: 151); ein vernichtendes Urteil. Wie sähe eine Auswertung der gängigen Sendungen des Schweizer Fernsehens aus?

Graphische Diskussionshilfen

Um bei einer solchen Übung dem Prokrustesbett gängiger Filmgattungen zu entkommen, sollte man auf spitzfindige Definitionsfragen verzichten. Trotzdem kann es in Diskussionen notwendig sein, die Beziehung einzelner Filme zueinander zu klären, da auch Spielfilme und viele Dokumentarfilme einen mehr oder weniger hohen Grad an *ethnographicness* aufweisen können. Die folgende Graphik soll dies durch optische Lokalisierung ermöglichen.



Graphik aus Lüem/Galizia 1987: 30.

Im Gespräch kann man versuchen, einen Film an einer bestimmten Stelle der Graphik zu lokalisieren und somit in Beziehung zu anderen Filmen zu setzen. Die Eingrenzungen sind dabei nicht absolut, sondern fließend zu verstehen. Die Definition der einzelnen Kategorien «Spielfilm», «Nicht-Spielfilm», «Dokumentarfilm» können selber Diskussionsthema sein.

Ein «idealer» Ethno-Film wäre ein Film, der es dem Betrachter ermöglicht, den gefilmten Teilbereich (das *event*) als genaue Darstellung der Realität in seinem gesamten kulturellen Zusammenhang zu erkennen. Der holistische Anspruch der Ethnologie impliziert, dass sowohl eine geographische, historische, soziokulturelle und ökonomisch-politische Situierung möglich sein sollte. Ein solcher Film würde ein Höchstmass an *ethnographicness* aufweisen. Dieses Ideal als Ziel eines Ethno-Films kann mit unterschiedlichen Techniken und Verfahren angestrebt werden: filmische Techniken (Aufnahme, Objektiv, Einstellungen, Schwenks, Zoom, Schnitt usw.), wie auch für Kommentar, Untertitel, Begleittexte. Dadurch ergeben sich eine Reihe von Fragen: Kann man über die verwendete Technik moralisieren? Gibt es gute oder schlechte Techniken, oder nur im jeweiligen Zusammenhang mehr oder weniger geeignete Methoden, um ein Thema filmisch zu bearbeiten?

Auch Fragelisten (Böhl 1985) oder Anforderungskataloge (Heider 1978) legen eine analytische Trennung der einzelnen Stufen des Entstehungsprozesses nahe.

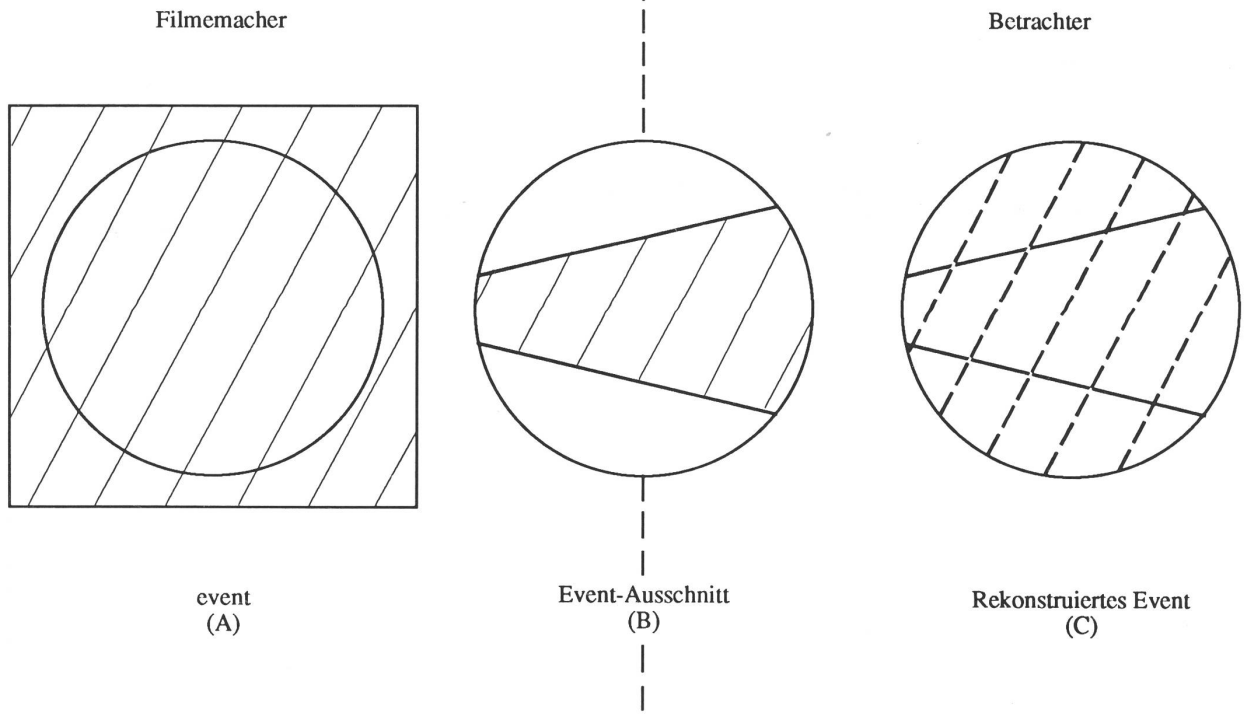
Es gibt viele Möglichkeiten, eine solche graphische Darstellung aufzubauen. Wie bei den Definitionen kann man z.B. von den Produktionsbedingungen, von einzelnen Elementen des Films (Bild, Schnitt, Ton, Kommentar, weitere Informationen), vom Zielpublikum usw. ausgehen. Gefilmte, Filmer, Film, Verarbeiter, Vorführer und Betrachter, alle beschäftigen sich letztlich mit dem *event*²⁰. Indem ein Filmer, ein Ethnologe «oder gar» die Betroffenen selber einen Ausschnitt aus ihrem Leben als herausragend, darstellungs- und mitteilungswürdig erachten, reissen sie es aus seinem Alltagskontext, machen es zu einem «Ereignis», das, weil es ein solches ist, betrachtet und archiviert wird.

Analysieren wir Entstehungsprozess und Interpretation vom *event* aus, gelingt es uns, über ein einzelnes, zentrales Thema alle Ebenen miteinzubeziehen.

Der Film-Prozess lässt sich dann, in Anlehnung an das semiotische Modell des Kommunikationsprozesses durch den Film (Worth 1969) anschaulich darstellen.

Graphik 2 stellt die zwei an der Interpretation des Films beteiligten Akteure dar. Auf der einen Seite steht der Filmer (*sender*), auf der anderen der Betrachter (*receiver*). Eine Kommunikation findet nur indirekt via Medium Film (B) statt. Der Filmer hat implizit oder explizit den Anspruch, das *event* (A) via den Film (B) dem Zuschauer so zu vermitteln, dass dessen Vorstellung des *events* (C), dem realen *event* (A) (oder dem, was der Filmer als solches glaubt erkannt zu haben) so nahe wie möglich kommt.

²⁰ John Marshall und Emily de Brigard (1975) verwenden den Begriff *event* im Zusammenhang mit *urban films*. Mir scheint der Begriff sehr gut ausdehnbar zu sein. Gehen wir nicht in der ethnologischen Feldforschung meist vom *event* aus? Wir gestalten das Erlebte zu kleinen Abschnitten und je nach unserem Wissensstand, Interesse usw. geben wir diesen Abschnitten einen Wert und schliesslich eine Bedeutung, indem wir sie mit weiteren Abschnitten verbinden. Ein *event* kann als eine Einheit interpretierter Beobachtung definiert werden (vgl. z.B. Sperber 1985: 22).

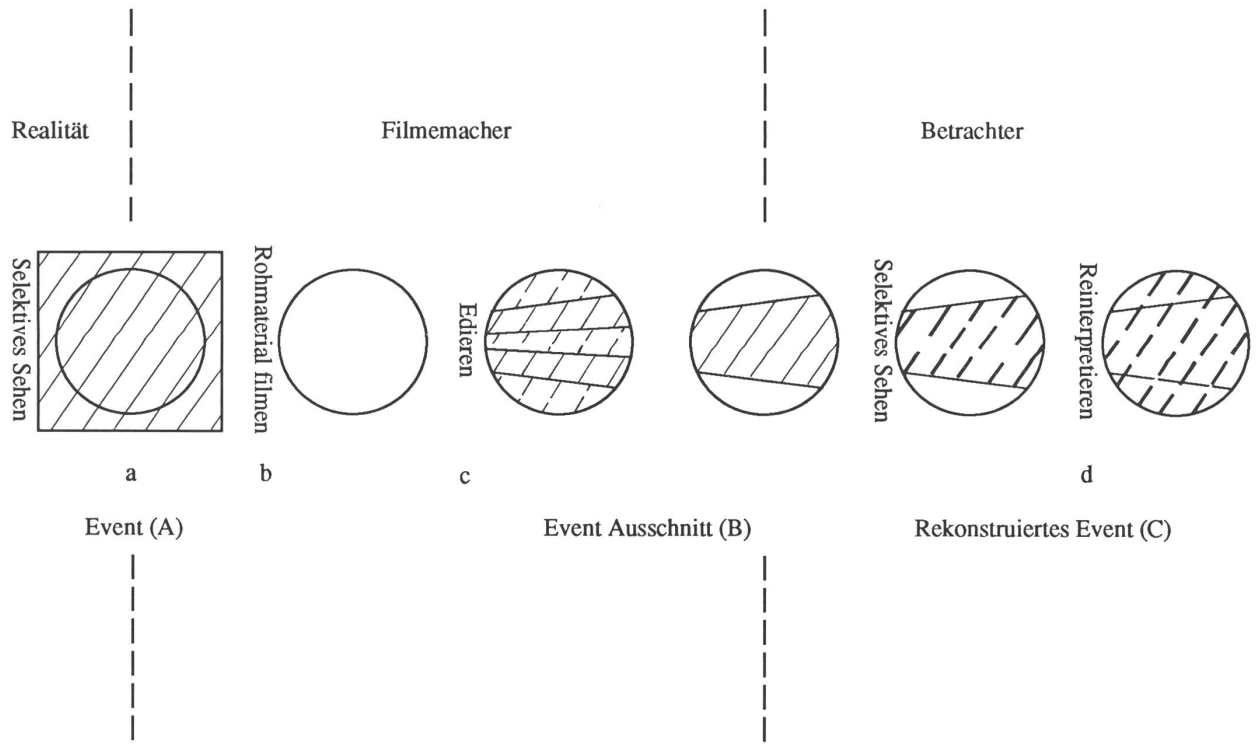


In Lehrveranstaltungen und Diskussionen ist es wichtig, dass sich die Gesprächspartner immer im klaren darüber sind, auf welchen Punkt im Entstehungsprozess eines Films sich ihr Einwand bezieht. Erfahrungsgemäss lässt sich dadurch eine Diskussion systematischer aufbauen und eher gewährleisten, dass sich die Gesprächsbeiträge auch tatsächlich aufeinander beziehen.

Graphik 3 veranschaulicht die Interpretationsstufen, über die dieser Vermittlungsprozess läuft, detaillierter: Aus einem kulturellen Umfeld bestimmt der Filmer einen Ausschnitt der Realität - das *event* - aufgrund seiner selektiven Sicht (1); entscheidet sich für bestimmte Einstellungen und filmt einzelne Szenen (2); ediert (3) sie mit dem Ziel, das reale *event* wiederzugeben. Der Betrachter sieht den Film selektiv gemäss seinen Interessen (4) und reinterpretiert (5) daraus auf Grund seiner eigenen Erfahrungen und Vorurteile das ursprüngliche *event*.

Dieser Prozess lässt sich in vier Arbeitsschritte auflösen, die in Diskussionen separat zu behandeln sind:

- a) das *event*
- b) die Aufnahme
- c) die Edierung
- d) die Anwendung, respektive die Rezeption



Zusammenfassend stellt Graphik 4 mögliche Variablen auf diesen vier Ebenen dar.

Es ist schwierig, die einzelnen Schritte tatsächlich auseinanderzuhalten. Trotzdem lohnt sich ein Versuch. Es ist z.B. möglich, den Produktionsprozess eines bestimmten Films anhand der Graphik nachzuvollziehen. Auch kann man prüfen, an welcher Stelle eine bestimmte Definition des Ethno-Filmes Probleme aufweist. Im folgenden einige Problemkreise, die sich einem oder zwei der Ebenen zuordnen lassen.

- Zur Aufnahme:

Eine verbreitete Definition wie die von Goldschmidt im *Program in Ethnographic Film Newsletter* der *American Anthropological Association* 1972 vernachlässigt den Filmprozess: «Ethnographic film is film which endeavors to interpret the behaviour of people of one culture to persons of another culture by using shots of people doing precisely what they would have been doing if the camera were not there» (in Chiozzi 1984: 12). Goldschmidt geht auf sehr abstrakter Ebene von der Vermittlung aus. Er vernachlässigt, was vermittelt wird (*behaviour*), wie vermittelt wird, was während dem Filmen geschieht etc. MacDougall würde eine solche Haltung «*lofty view*» (MacDougall 1975: 115) nennen. Er erinnert daran, dass unintrusives Filmen gar nicht möglich ist. Falls ein Film also den Anschein macht, es habe kein Eingriff stattgefunden, muss der Eingriff in den Herstellungsprozess des Films umso nachhaltiger gewesen sein.

Die Produktionsbedingungen, die Finanzen und zunehmend die mit Sponsoring verbundenen Auflagen schlagen sich alle auf den Produktionsprozess nieder. Wer sich jedoch real in der Situation befand, ein Filmprojekt finanzieren zu müssen, mag anders darüber reden. Wie schlimm ist es z.B., wenn man nur ein Auto einer bestimmten Marke im Film sieht? Beeinträchtigt das die Aussage des Films?

- Zur Anwendung:

Mac Dougall (1984) weist darauf hin, wie stark jeder Film von den Gesetzen des Spielfilms geprägt wird. Wieweit prägt die Vorstellung eines Zielpublikums, einer bestimmten Filmgattung, die man erzielen möchte, die Dreh- bzw. Montagearbeiten?

- Zur Edierung:

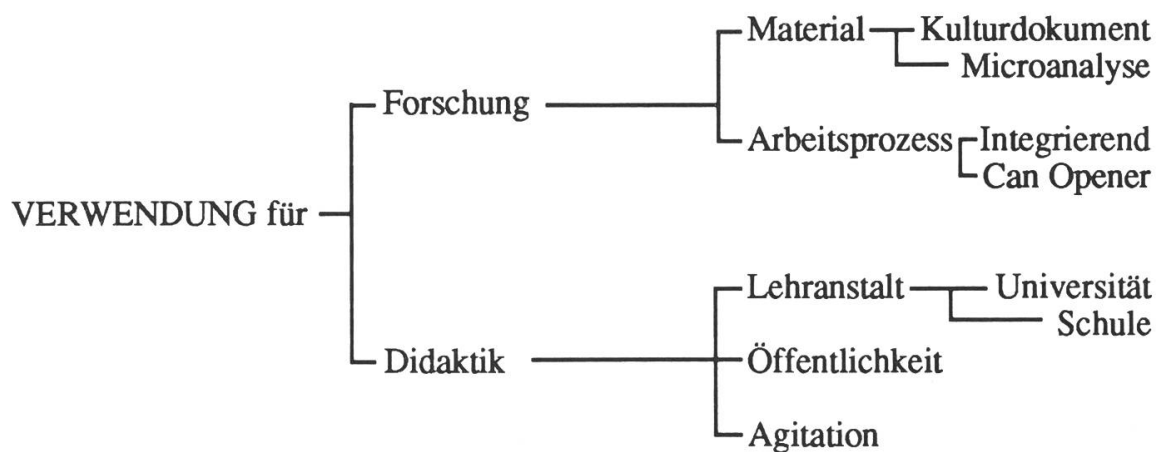
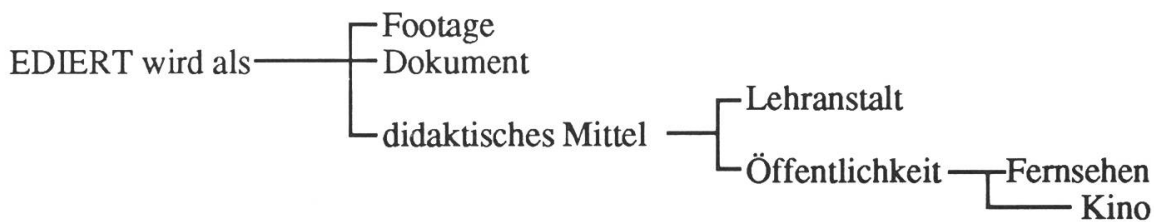
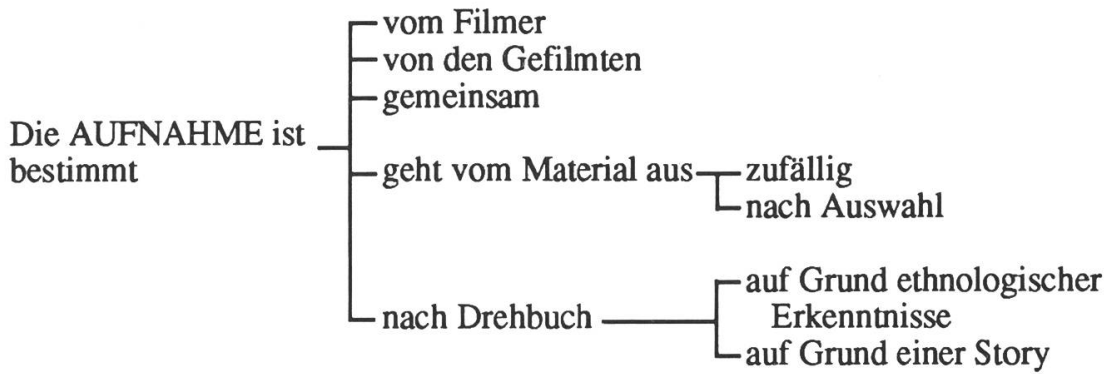
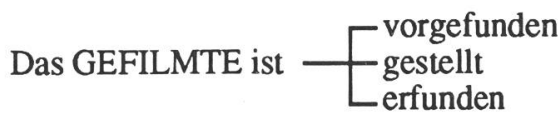
Die Montage sei alles, sagte Ejzenstejn. Rouch meint, der Cutter, der bewusst bei den Dreharbeiten nicht dabei sein dürfe, könne unter Umständen Sachen aus dem Rohmaterial zusammenstellen, die der Filmer selber gar nicht sah. Was ist von solchen Aussagen zu halten?

Es gibt viele Möglichkeiten, beim Betrachter eine bestimmte Interpretation auszulösen. Filme können im Extremfall so ediert werden, dass sich dem Betrachter eine einzige Interpretation aufdrängt, da alles klar und folgerichtig erscheint. Diese Wirkung kann sogar durch den Kommentar allein erzielt werden.

Dazu eine von Ejzenstejn erzählte Geschichte:

«Larisa Rejsner erzählte mir einmal, wie man in Afghanistan amerikanische Filme vorführt. Sie werden mit Kommentaren eines Erzählers gezeigt. Die Erzählung war an Stelle der Klavierbegleitung getreten. Der Kommentator erzählte, dass man hier Europäer vor sich habe, sie seien lächerliche und schlechte Menschen: die Frauen betrögen ihre Männer, die Männer dächten nur an das Geld, ihre Freunde seien treulos. Dabei lief der Film, von der Stimme umgedeutet, zusammenmontiert, durch die Anmerkungen ummontiert» (Slovskij 1977: 193).

Graphik 4: nach Lüem/Galizia 1987: 34-35.



Mit dem Film *Ein Film - drei Texte*²¹ kann die Wirkung des Kommentars eindrücklich demonstriert werden: Die genau gleichen Bilder, die im Stil eines kurzen Fernsehberichtes die Insel Puerto Rico darstellen sollen, werden mit drei völlig unterschiedlichen Kommentaren unterlegt: einen tourismusfördernden, einen antiamerikanischen, einen antikommunistischen. In allen drei Fällen lässt sich kein Bruch zwischen Bild und Kommentar feststellen. Diese Stimmigkeit muss Argwohn erwecken und zu Diskussionen über Manipulation anregen. Möglichkeiten, die z.B. durch einen Ansatz umgangen werden können, wie es z.B. in einigen der Yanomamö-Filme versucht wurde. Hier wird klar Kommentar und Film, Rohmaterial und Edierung getrennt.

Schluss

Ist ein Bild tausend Worte, ein Film tatsächlich tausend Monographien wert? Die Frage muss in diesem Beitrag offen bleiben, nicht dass sie nicht - persönlich oder von einem Institut programmatisch - gelöst werden könnte, doch jeder, der sich mit visueller Ethnologie zu befassen beginnt, muss sich die Fragen von neuem stellen.

Ich hätte mir den Spass machen können, diesen Beitrag nur aus Zitaten zusammenzusetzen. Das Resultat wäre wohl schwer lesbar gewesen, doch wäre noch klarer zum Ausdruck gekommen, dass alles schon gesagt, schon diskutiert wurde, dass sich für jedes Diskussionsthema Ahnen finden lassen. Trotzdem, jeder, der sich mit dem Ethno-Film - als Konsument oder Produzent - beschäftigt, muss sich mit diesen Fragen selber auseinandersetzen. Den Fragen entgeht man nicht, doch der Rahmen kann sich verschieben. In den letzten Jahren hat sich die Debatte vom Ethno-Film im speziellen, in Richtung «Visuelle Anthropologie» verlagert. Das ist begrüßenswert, nicht weil sich durch einen neuen Begriff ein neues Studienfeld öffnet (vgl. dazu Oppitz 1989: 11-36), sondern weil damit die Aufmerksamkeit auf einen eigentlich selbstverständlichen Teilaspekt der Ethnologie gelenkt wird. Der Debatte über den Ethno-Film kann es nur dienlich sein, wenn sie aus dem Umfeld der schier uferlosen Diskussionen über Film im allgemeinen gezogen und mehr im Rahmen der Ethnologie, speziell der visuellen Anthropologie geführt wird.

Zusammenfassung

Der Beitrag versteht sich als Arbeitsinstrument und Hilfe bei Diskussionen über Ethno-Filme im Unterricht. Es werden dabei Themen behandelt, die in der Literatur immer wieder auftauchen und zu Diskussionen Anlass geben. Zu Gunsten einer kontroversen Darstellung wurden auf eine feste Stellungnahme verzichtet und die Fragen offen gelassen. Folgende Themenbereiche werden angesprochen: Geschichte des Ethno-Films und deren Darstellung, Sehgewohnheiten, Einteilungs- und Abgrenzungsversuche verschiedener Autoren, Forderungen an den Ethno-Film, Wissenschaft und Bildsprache sowie Anwendungsbereiche des Ethno-Films. Am Schluss werden einige Graphiken vorgestellt, die als Hilfsmittel zur Strukturierung von Gesprächen über den Ethno-Film dienen können.

²¹ Institut für Film und Bild, Grünwald (Farbe, Lichtton, 16mm, 21')

Résumé

Cette contribution se veut instrument de travail et grille de discussion pour un enseignement concernant le film ethnographique. Les thèmes traités apparaissent souvent dans la littérature et se prêtent au débat. Partisan d'une présentation favorisant la controverse, l'auteur a renoncé à prendre position et ses questions restent ouvertes. Il aborde les domaines suivants: l'histoire du film ethnographique et sa représentation, les habitudes visuelles, les essais de classification et de délimitation tentés par différents auteurs, les exigences du film ethnographique, le langage de la science et de l'image, les domaines de l'emploi du film ethnographique. A la fin du texte, quelques graphiques sont présentés qui peuvent servir à structurer une discussion concernant le film ethnographique.

Literatur

ASCH Timothy

1975. «Using Film in Teaching Anthropology: One Pedagogical Approach», in: HOCKINGS Paul (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, p. 385-420. The Hague: Mouton.

ASCH Timothy, John MARSCHALL, Peter SPIER

1973. «Ethnographic Film: Structure and Function». *Annual Review of Anthropology* (Paolo Alto) 2, p. 179-187.

BATESON Gregory

1980. «An Analysis of the Nazi Film Hitlerjunge Quex». *Studies in Visual Communication* (Philadelphia) 6, p. 20-55.

Bericht der Kommission für «lebende Photographien»

1980. Hamburg (1. Auflage: Hamburg 1907) [Faksimile].

BERGER John und Jean MOHR

1982. *Another way of telling*. New York: Pantheon.

BÖHL Michael

1985. *Entwicklung des ethnographischen Films*. Göttingen: Herodot.

BOOGART Nico and Henk KETELAAR (eds.)

1983. *Methodology in Anthropological Filmmaking*. Göttingen: Herodot.

CHIOZZI Paolo

1984. *Antropologia visuale*. Firenze: Usher.

COLLIER John

1986. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico.

- COLLIER John
1975. «Photography and Visual Anthropology», in: HOCKINGS Paul (ed.), *Principles of Visual Anthropology*. p. 211-230. The Hague: Mouton.
- DERENDINGER Franz
1990. «Kino: eine Folge von Bildern». *Zoom* (Bern, Zürich VKM) 19, S. 22-25.
- EPSKAMP Kess
1983. «Film Literacy and Importance in the Production of Instructive Films to be Used in Third World Countries», in: BOOGART Nico, KETELAAR Henk (eds.), *Methodology in Anthropological Filmmaking*, p. 161-176. Göttingen: Herodot.
- De FRANCE Claudine
1979. «Corps, matière et rite dans le film ethnographique», in: De FRANCE Claudine (ed.), *Pour une anthropologie visuelle*, p. 139-163. Paris: Mouton.
- GRIAULE Marcel
1957. *Méthode de l'Ethnographie*. Paris: presse universitaire de France.
- GROSS Larry
1980. «Sol Worth and the Study of Visual Communication». *Studies in Visual Communication* (Philadelphia) 6, p. 2-19.
- HEIDER Karl
1978. *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas.
- KETELAAR Henk
1983. «Methodology in Anthropological Filmmaking - a Filmmaking Anthropologist's Poltergeist?», in: BOOGART Nico, KETELAAR Henk (eds.), *Methodology in Anthropological Filmmaking*, p. 177-186. Göttingen: Herodot.
- KREBS Stephanie
1975. «The Film Elicitation Technique», in: HOCKINGS Paul (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, p. 283-302. The Hague: Mouton.
- KOLOSS Hans-Joachim
1973. «Der ethnologische Film als Dokumentationsmittel und Forschungsmethode. Ein Beitrag zur anthropologischen Methodik». *Tribus* (Stuttgart) 22, S. 23-48.
- LEACOCK Richard
1975. «Ethnographic Observation and the Super-8 Millimeter Camera», in: HOCKINGS Paul (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, p. 147-150. The Hague: Mouton.
- LEROI-GOURHAN André
1948. «Cinéma et sciences humaines: Le film ethnologique existe-t-il?». *Revue de Géographie Humaine et d'Ethnologie* (Paris) 3, p. 42-50.

LOMAX Alan

1975. «Audiovisual Tools for the Analysis of Culture Style», in: HOCKINGS Paul (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, p. 303-322. The Hague: Mouton.

LÜEM Barbara und Michele GALIZIA

1987. «Versuch eine Typologisierung des Ethno-Films», in: HUSMAN Rolf (Hrsg.), *Mit der Kamera in fremden Kulturen*, S. 23-36. Emsdetten: Andreas Gehling.

MACDOUGALL David

1975. «Beyond Observational Cinema», in: HOCKINGS Paul (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, p. 109-124. The Hague: Mouton.

MACDOUGALL David

1982. «A Need for Common Terms». *Society for the Anthropology of Visual Communication Newsletter* (Philadelphia) 9.

MACDOUGALL David

1984. «Ein nichtprivilegiertes Kamerastil», in: FRIEDRICH M. et. al. (Hrsg.), *Die Fremden sehen. Ethnologie im Film*, S. 73-84. München: Trickster.

MACDOUGALL David

1988. «Versuche mit dem inneren Kommentar». *Trickster* (München) 16, S. 46-61

MARSHALL John and Emilie de BRIGARD

1975. «Idea and Event in Urban Film», in: HOCKINGS Paul (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, p. 33-146. The Hague: Mouton.

MEAD Margaret

1975. «Visual Anthropology in a Discipline of Words», in: HOCKINGS Paul (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, p. 3-10. The Hague: Mouton.

MEAD Margaret and Rhoda METRAUX

1980. «The Study of a Culture at a Distance: A Prototype». *American Anthropologist* (New York) 82, p. 362-373.

OPPITZ Michael

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

RÉGNAULT Félix-Louis

1931. «Le rôle du cinéma en ethnographie». *La Nature* (Paris) 59, p. 304-306.

ROLLWAGEN Jack

1988. «The Role of Anthropological Theory in Ethnographic Filmmaking», in: ROLLWAGEN Jack R. (ed.), *Anthropological Filmmaking*, p. 287-315. Chur: Harwood Academic Publishers.

ROUCH Jean

1975. «The Camera and the Man», in: HOCKINGS Paul (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, p. 83-102. The Hague: Mouton.

RUBY Jay

1975. «Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?». *Studies in the Anthropology of Visual Communication* (Philadelphia) 2, p. 104-112.

SKLOVSKIJ Victor

1977. *Eijzenstejn*. Reinbek bei Hamburg.

SPERBER Dan

1985. *On Anthropological Knowledge*. Cambridge: University Press.

WEAKLAND John

1966. «Themes in Chinese Communist Films». *American Anthropologist* (New York) 68, p. 477-484.

WEAKLAND John

1975. «Feature Films as Cultural Documents», in: HOCKINGS Paul (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, p. 231-252. The Hague: Mouton.

WORTH Sol

1969. «The Development of a Semiotic of Film». *Independent* (London) 7, p. 13-18.

WORTH Sol and John ADAIR

1972. *Through Navajos Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.

WORTH Sol

1980. «Margaret Mead and the Shift from "Visual Anthropology" to the "Anthropology of Visual Communication"». *Studies of Visual Communication* (Philadelphia) 6, p. 15-22.