

Warum mich das Graspfeilspeil der Eipo langweilt

Autor(en): **Schlumpf, Hans-Ulrich**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Ethnologica Helvetica**

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

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1007578>

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 Ausdrücke 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.

Warum mich das Graspfeilspiel der Eipo langweilt¹

Wo beginnt die «fremde Kultur»? In Brasilien fühle ich mich oft heimischer als zu Hause. Das erste Hotel in der Stadt, in der ich wohne, das Dolder in Zürich, ist mir exotischer als eine kleine Bar in Rio (Schlumpf und Ammann 1979). Zu den Reisen in fremde Kulturen - leider ohne Kamera - gehören zuweilen auch jene an Kongresse, Festivals und andere Zusammenkünfte von Spezialisten mit ihrer eigenen Sprache und ihrem eigenen Verhaltenskodex. So war zum Beispiel mein erster Besuch einer Tagung der *Encyclopaedia Cinematographica* (EC) im Jahre 1984 in Göttingen als Filmer und Leiter der Abteilung Film der *Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde* in mehrfacher Hinsicht die Entdeckung einer neuen Welt. Ich war eingeladen, einige Filme aus dem Archiv unserer Filmabteilung, unter anderem meinen eigenen *Guber - Arbeit im Stein* (Schlumpf 1979), vorzustellen. Dieser handelt von einem Steinbruch in den Schweizer Voralpen, in dem Portugiesen, Italiener, Deutsche und Schweizer in archaischer Technik Pflastersteine herstellen. Nach der Vorführung erfuhr ich viel Zustimmung, aber auch harte Ablehnung. Die Begründungen für diese Kritik waren für mich Ausdruck einer mir fremden Kultur. Insbesondere wurde dem Film «mangelnde Wissenschaftlichkeit» vorgeworfen. Das war mir in Zusammenhang mit den Naturwissenschaften nun allerdings keine fremde Diskussion, wohl aber in diesem, wo es um Filme ging. Meine Auffassung, die von der stark ethnographisch geprägten Dokumentarfilm-Kultur der Schweiz geprägt ist, setzt als selbstverständlich voraus, dass Film *immer* Gestaltung ist und damit Subjektivität, Wahl und persönlichen Blick mit einschliesst. Die Problematik der Wissenschaftlichkeit von Filmen - so denke ich - ist nur in bezug zur Gestaltung (oder eben mangelnden Gestaltung) solcher Filme zu definieren.

Besonders der Verhaltensforscher Irenäus Eibl-Eibesfeldt, selber mit zahlreichen Filmen in der Sparte Ethnologie vertreten, anerkannte zwar diese gestalterischen Qualitäten des Filmes, bestritt aber pointiert dessen «Wissenschaftlichkeit». Irenäus Eibl-Eibesfeldt steht hier nur als Beispiel, an dem sich besonders gut einige Grundsatzfragen klären lassen. Er vertritt mit seiner Auffassung von Film - und es geht hier im weitesten Sinne um Dokumentarfilm - eine weit verbreitete Haltung gegenüber diesem Medium. Die tiefere Ursache dafür mag darin liegen, dass es von den Hochschulen allzu lange versäumt wurde, sich ernsthaft mit der siebten Kunst auseinanderzusetzen. Bedenklich fand ich auch, die Diskussion in dieser positivistischen Weise auch von einem Teil der anwesenden Ethnologen geführt zu hören. Plötzlich stand zur Debatte: Was ist ein wissenschaftlicher Film in der Ethnologie? Oder weiter gefasst: Gibt es überhaupt wissenschaftliche Filme?

Diese Frage kann natürlich nicht abschliessend beantwortet werden. Sie wird wohl auch in Zukunft immer wieder neu gestellt und diskutiert werden müssen. Ich möchte zu dieser Diskussion einige Gedanken beitragen, die mir wichtig sind als Filmer, der

¹ Überarbeitete Fassung des gleichnamigen Artikels im AIW-Kongressreader von Rolf HUSMANN (Hg.).

nicht wie andere Abteilungen der EC über «Schlagzugbeanspruchung von spritzgegossenem Standard-Polystyrol» noch über das «Fortpflanzungsverhalten von Grillen» arbeitet, sondern mit Menschen. Diese Gedanken sind kaum neu, aber es scheint mir wichtig, an einige *Essentials* des Umgangs mit Film zu erinnern, da diese der Ethnologie offenbar durch einen meiner Meinung nach fragwürdigen Wissenschaftlichkeits-Anspruch verloren zu gehen drohen. Diskutiert wird dabei nicht der Beitrag, den die Humanethnologie an die Ethnologie zu leisten imstande ist, sondern vielmehr die Frage nach dem Stellenwert des Filmes in der Ethnologie. Die These, die ich vorwegnehmen möchte, heisst: *Es gibt keinen ethnologischen Film sui generis, sondern lediglich Filme mit ethnographischem Inhalt, die wissenschaftlichen Ansprüchen an die Objektivität genügen oder nicht genügen.* Ich behaupte auch: Es gibt überhaupt keinen wissenschaftlichen Film an sich, sondern lediglich Filme mit wissenschaftlichem Inhalt, die wissenschaftlichen Kriterien wie Überprüfbarkeit und Wahrhaftigkeit genügen oder eben nicht genügen.

Irenäus Eibl-Eibesfeldt, der die Wissenschaftlichkeit von *Guber - Arbeit im Stein* bestritt, beansprucht sie für seine Filme. Er spricht dabei gerne von «Datenerhebung» und «Sample-Technik». Seit Mitte der 60er-Jahre filmt er Menschen verschiedenster Kulturen und publiziert über die Biologie menschlichen Verhaltens. 1984 erschien sein Standardwerk mit dem Titel *Ethologie*, das er einen *Grundriss der Humanethologie* (Eibl-Eibesfeldt 1984) nennt und in dem er seine Forschungen zusammenfasst. Lorenzschüler und herkommend von der Verhaltensforschung am Tier, wies er mit Erfolg genetisch festgelegte Reaktionen und Verhaltensmuster wie Brauenheben beim Blickkontakt, Grussverhalten, Lachausdrücke etc. auch beim Menschen nach. In allen Schriften fällt indessen auf, dass neben den streng nach quantifizierbaren Kriterien erarbeiteten *Teilergebnissen*, weite Exkursionen ins Gebiet der Ethnologie, der Kunst und der Politik unternommen werden, die für mein Gefühl meist nicht über die Erkenntnisse des sogenannt «gesunden» Menschenverstandes hinausgehen, die aber des öfters von krassen Vorurteilen, wenn nicht von reaktionärer Denkweise zeugen. Seine Einlassungen etwa zur modernen Kunst (Eibl-Eibesfeldt 1984: 840) verraten mangelnde Kenntnisse der Kultur- und Geistesgeschichte des 20. Jahrhunderts, ebenso wie starke ideologische Vorurteile. Seine «Biologie der Kulturleistungen» scheint mir deshalb in weiten Teilen wissenschaftlich wenig untermauert.

Der Film dient Eibl-Eibesfeldt als Aufzeichnungstechnik schnell oder langsam ablaufender Vorgänge, die dann Bild für Bild analysiert werden können, eine - man darf wohl sagen - klassische Methode, man denke nur an die frühen Bewegungsanalysen von Marey und Muybridge. Solange der Film als Mittel der *Rohdatenerhebung* (Eibl-Eibesfeldt 1984: 146) für die genaue Analyse von menschlichem Verhalten eingesetzt wird, ist dagegen wohl nichts einzuwenden, sofern man keine grundsätzlichen Bedenken gegenüber der «Methode des distanzierten Beobachtens» beim Menschen hat. Solchen Filmeinstellungen (s.u.), hergestellt unter klar definierten Bedingungen, wird man auch die «Wissenschaftlichkeit» ohne weiteres attestieren, wobei es an den Ethologen liegt, die daraus resultierenden Ergebnisse zu würdigen. Folgerichtig hat die *Encyclopaedia Cinematographica* unterdessen eine eigene Sektion *Humanethologie* für diesen jungen Wissenschaftszweig eröffnet.

Ganz anders stellt sich die Frage nach der «Wissenschaftlichkeit» der Filme von Eibl-Eibesfeldt, in denen dieser in den Bereich ethnologischer und kultureller

Phänomene vordringt und diese mit Hilfe des Films nicht nur analysieren, sondern letztlich immer für einen Zuschauer darstellen will. Entweder ist das Gefilmte ein «Rohdatenmaterial», welches erlaubt, die Häufigkeit von Handreichungen und anderen Bewegungstereotypen auszuzählen und sie mit entsprechendem Material anderer Kulturen zu vergleichen. Dann braucht der Film nicht vorgeführt zu werden, weil sein Ziel nicht die Vorführung, sondern das Zählen ist. Oder aber er versucht, komplexere Sachverhalte wie Tanz, Rituale, Arbeitsabläufe etc. für Dritte darzustellen, wie etwa Eibl-Eibesfeldts Filme *Palmfruchternte* und *Sich-Schmücken der Yanomami am Oberen Orinoko* und die vier Filme über das *Graspfeilspiel der Eipo* in West-Guinea. In diesem Falle gelten andere Gesetze als die der «Datenerhebung» und der «Sample-Technik». Dann gelten die *Gesetze der Filmsprache*, die ihr eigenes Vokabular, ihre eigene Grammatik und Syntax hat und die wie jede lebendige Sprache historisch gewachsen ist und sich dauernd weiterentwickelt. Die Wissenschaftlichkeit solcher Filme ist deshalb auch an anderen Kriterien zu prüfen. Ich versuche im folgenden, einige Grundvoraussetzungen der Filmsprache herauszuarbeiten. Dabei verwende ich bewusst Beispiele, die im Dokumentarfilm wie auch im Spielfilm möglich wären, um den fiktiven Grundcharakter jedes Filmes, der über eine «Rohdatenerhebung» hinausgeht, deutlich zu machen (Schlumpf 1978).

Film und Video sind bekanntlich hervorragende Mittel zur Darstellung und Aufzeichnung von Abläufen, Verhalten und zwischenmenschlicher Kommunikation. Im Gegensatz zum Wort und auch dem gezeichneten Bild besitzen wir im Medium Film ein *naturwissenschaftlich begründetes, quasi-objektives Aufzeichnungsmittel*, das in Bild und Ton beliebig reproduzierbar ist. Durch technische Manipulationen – etwa Veränderung der Aufzeichnungs-Geschwindigkeit, der Objektiv-Brennweiten usw. – lassen sich durch das Medium Film zusätzliche Erkenntnismöglichkeiten gewinnen. Warum ist der Film ein «naturwissenschaftlich begründetes Medium»? Im Gegensatz zur Sprache, zum geschriebenen Wort und zum gezeichneten Bild – den bisher bevorzugten Medien der Geisteswissenschaften – bildet die Kamera auf Grund optischer, mechanischer, chemischer und elektronischer, naturwissenschaftlicher Gesetze die Realität Punkt für Punkt oder doch wenigstens Korn für Korn, Pixel für Pixel ab. Das Wort, der geschriebene Satz, das gezeichnete oder gemalte Bild sind immer kulturell und damit historisch begründet. Ihr Zeichencharakter ist ohne weiteres für jedermann erkenn- und als historische Realität begreifbar. Die Kamera hingegen zeichnet – einmal eingerichtet und ausgelöst – bei genau definierten Bedingungen wie Standort, Objektiv, Blickwinkel, auch ohne weitere menschliche Beeinflussung auf, was vor ihrem «Auge», dem Objektiv, abläuft. Natürlich spielen Ausschnitt, Standort etc. die zentrale Rolle für das, was die Kamera abbildet. Der *Realitätscharakter* des fotografischen Bildes und der filmischen Aufnahme ist aber ein wesentlich anderer als derjenige des geschriebenen Wortes. Fotos und Filmaufnahmen sind deshalb besonders glaubhafte Zeugen dessen, was zu einem bestimmten Augenblick an einem bestimmten Ort geschah. Die besondere Glaubwürdigkeit der fotografischen Aufnahme, der filmischen Aufzeichnung erklärt auch die Macht des Mediums. Man kann zwar theoretisch die schönsten philosophischen Pirouetten drehen und folgern, dass sich die Realität des Fotos, des Filmes in nichts von den traditionellen Medien unterscheidet. Die Erfahrung spricht dagegen. Die fotografisch-filmische Präsenz des Vietnam-Krieges auf den amerikanischen Bildschirmen hat nachweislich zum erbitterten Widerstand der amerikanischen Bevölkerung gegen diesen Krieg geführt. Umgekehrt wurde den Reportern

der Zugang zum Falkland-Krieg, zur Grenada-Invasion zur Grossen Syrte und neuestens zur Panama-Invasion eben aus der Erfahrung des Vietnam-Krieges verboten. Man will keine fotografierenden, keine filmenden Zeugen. Weil eben die fotografische und filmische Berichterstattung einen ganz anderen Grad von Glaubwürdigkeit aufweist als die mündliche Überlieferung.

Die Kamera ist immer Zeuge tatsächlich ablaufender Geschehnisse, auch dann, wenn diese inszeniert sind. So sind auch Spielfilme, die im Studio gedreht wurden, Zeugnis einer real existierenden Welt, nämlich der Studiowelt aus Pappe. Und auch den agierenden Schauspieler mit Frankenstein-Maske bildet der Film objektiv ab: Er ist und bleibt zunächst einmal der geschminkte Boris Karloff an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit. Wie der Karloff aber zu Frankenstein wird, da liegt der ganze Hund begraben. Damit müssen wir uns auseinandersetzen.

Der Film und insbesondere der dokumentarische Film haben eine innere Affinität zur Ethnographie und zur Ethnologie. Man kann sagen, dass jeder Film – auch der Spielfilm in einem gewissen Sinne – ethnographisches Quellenmaterial darstellt. Kleidung, Gegenstände, das Auftreten und Verhalten von Menschen kennen wir, seit es Film gibt, genauer und objektiver als es zum Beispiel Texte vermitteln können. So wie André Malraux im Zusammenhang mit der Erfindung der Fotografie von der Entstehung eines *Musée imaginaire* (Malraux 1957) der Kunst sprach, so könnte man mit der Entdeckung des Films von der Entstehung eines *Musée imaginaire ethnographique* sprechen. Die Gesamtheit aller Filme sind aber nicht nur ein *Musée imaginaire ethnographique*, sondern auch eine *Arche Noah* für die vielen Kulturleistungen, die längst oder in jüngster Zeit untergegangen sind. Diese Voraussetzungen lassen den Film deshalb als unentbehrliches Hilfsmittel für die ethnologische Feldarbeit erscheinen.

Man könnte nun auf Grund des bisher Gesagten zur Auffassung gelangen, dass man einen Brauch, einen Arbeitsvorgang oder ein Verhalten lediglich Abfilmen müsste, um dann an Hand des gefilmten Materials eine erschöpfende Analyse und Interpretation des Gefilmten zu erhalten. Diese Auffassung ist unschwer hinter der Arbeit von Eibl-Eibesfeldt zu erkennen. Die in der Sektion Ethnologie vorgeführten vier Filme über das *Graspfeilspiel* junger Eipos zeigen in sehr langen, aber auch in kurzen, sowohl über- wie unterdrehten Einstellungen ein Kampfspiel von Knaben, ein Thema, das unsere Aufmerksamkeit als Ethnologen zweifellos verdient. Diese Filme wurden als «objektiv» und «wissenschaftlich» deshalb ausgegeben, weil sie weder durch Eingriffe in den Ablauf des Kampfspiels noch durch Gestaltung des Filmmaterials die Wirklichkeit manipulierten. Dem widerspricht allerdings, dass für alle diese Filme eine Cutterin aufgeführt ist. Es handle sich um ein «rein wissenschaftliches Material», sagt Irenäus Eibl-Eibesfeldt. Wirklich ?

Wenn vom Film als einem *wissenschaftlich begründeten Medium* gesprochen wurde, war damit nicht genau das angesprochen. Natürlich kann dieses Medium nicht voraussetzungslos angewandt werden und ist nicht an sich *wissenschaftlich*. Die Kritik an der Auffassung von Eibl-Eibesfeldt besteht einmal darin, dass allein seine Anwesenheit und erst recht diejenige einer Kamera, ein bedeutender Eingriff in die Wirklichkeit ist. Diese Situation wird auch nicht objektiver, wenn Eibl-Eibesfeldt mit einem Umlenkspiegel arbeitet, welcher die Gefilmten darüber täuschen soll, wohin die Kamera «blickt». Ganz abgesehen davon, dass ein Spiegel alles seitenverkehrt abbildet ...

Kamerastandort, Film- und Objektivwahl, Kamerabewegungen sind weitere Eingriffe in die vom Film abgebildete Wirklichkeit, die bewusst oder unbewusst immer auch eine Manipulation beinhalten. Eibl-Eibesfeldt arbeitet oft mit dem Zoom, treffend auch «Gummilinse» genannt, holt also durch Veränderung der Brennweite die Gefilmten ganz nah heran oder geht wieder auf Distanz. Das sind klassische, subjektive Eingriffe.

Es gibt viele Situationen, in denen das Zoom-Objektiv grossartige Möglichkeiten bietet und die ganze Sportberichterstattung - nebenbei: ein grossartiges ethnologisches Quellenmaterial - wäre ohne das Zoom nicht möglich. Wir können ja unsere Kamera nicht mitten auf dem Fussballfeld aufstellen. Als Ethnologen wollen wir vielleicht eine Gruppe von Leuten mit der Kamera beobachten, z.B. bei einer religiösen Zeremonie. Da ist das Zoom meist auch die einzig richtige Lösung, weil wir von einem Standort ausserhalb des Geschehens an die Leute herangehen oder aber auf Distanz gehen können, ohne z.B. störend in ein Ritual eingreifen zu müssen.

Darin liegt aber auch schon der Pferdefuss dieses Objektivs. Unsere Haltung zu den Gefilmten wird automatisch distanziert, beobachtend, voyeuristisch. Wir müssen uns nicht im selben Mass mit den Leuten auseinandersetzen, wie wenn wir die Kamera bestückt mit dem Normalobjektiv zwei Meter vor Ihnen aufpflanzen und sagen: «So, nun erzähl einmal ...». Die Gefahr zumindest besteht, dass wir Menschen wie Insekten aus der Warte unbeteiligter Wissenschaftler beobachten, um sie zu studieren. Wir bringen uns und unseren Standpunkt so nicht ein. Anders die Fixoptiken, welche eine Skala von klar definierten Beziehungen zu Menschen und Objekten wie eine Tonleiter in der Musik repräsentieren. Jedes Fixobjektiv hat gleichbleibende Eigenschaften in Hinblick auf Abbildungswinkel, Tiefenschärfe und Perspektive. Die *gedankenlose* Verwendung der «Gummilinse» verwischt diese Eigenschaften. Der Blick der Kamera wird unbestimmt, einmal so, einmal anders, perspektivelos, eben gummig. Ausserdem verwischt das Zoomen den Schnitt, d.h. die Beziehung von Einstellung zu Einstellung. Wenn wir mit der «Gummilinse» aus einer Totalen auf eine Grosse heranzoomen, schneiden wir eigentlich, aber weich, unbestimmt, ohne eigentlichen Entscheid. Natürlich kann man diese Möglichkeit - wie alle Möglichkeiten der Kamera - auch gestalterisch einsetzen.

Fataler wird diese unreflektierte Haltung gegenüber den dem Film immanenten Gestaltungsmitteln durch die Negierung des Schnitts. Auch wenn man eine ganze 120-Meter-Kassette ohne Unterbruch durch die Kamera laufen lässt, so ist zumindest ihr Anfang eine Wahl, die bereits ein ganzes Programm beinhalten kann, der Schluss eine Folge einer materiellen Voraussetzung, nämlich der bei Kodak erhältlichen Filmrollenlänge. Bereits das Zusammenhängen zweier Rollen ist ein Schnitt, eine der grundlegenden Manipulationen, die das Medium Film erlaubt. Und dies gleich in mehrfacher Hinsicht. Erstens ist die Zeitkontinuität unterbrochen, obschon es dem Zuschauer scheinen mag, es sei dies nicht der Fall. Der Kassettenwechsel dauert ja eine gewisse Zeit. Es ergibt sich objektiv unweigerlich ein Zeitsprung, der aber - wenn nicht ausdrücklich sichtbar gemacht - nicht auffallen muss. Zweitens verbindet der Zuschauer unweigerlich die beiden Einstellungen zu einem ihm sinnvoll, allenfalls sinnlos erscheinenden Ganzen. Jeder Schnitt verbindet Inhalte und setzt sie zueinander in Beziehung, weckt Assoziationen, Gefühle, Empfindungen oder konstruiert logische Abläufe. Drittens ist die Rezeption des Zuschauers nicht «jungfräulich», er ist keine *tabula rasa*, sondern seine Lektüre des Filmes ist geschichtlich, indem der Film unterdessen Seh-Konventionen des Umgangs mit Bildern und

Tönen entwickelt hat und weiter entwickelt, kurz, wir haben es bereits gesagt, eine *eigene Sprache mit Syntax und Grammatik* geworden ist.

Es wurde nun schon verschiedene Male von *Einstellung* gesprochen, dem wichtigsten Grundbegriff der Filmsprache überhaupt. Der herkömmliche Film auf perforiertem Acetatträger besteht bekanntlich aus einer Folge von fotografischen Einzelbildern, 24 bzw. 25 pro Sekunde. Man könnte deshalb meinen, das Einzelbild sei das kleinste Grundelement des Filmes. Aber ohne die Vorfühmaschine, ohne Kinematographen, bleiben die Bilder tot, eine Aneinanderreihung von Fotos. Erst ihre Projektion mittels Apparat erweckt sie zum Leben, macht sie zu bewegten, eben «laufenden Bildern», zum Film. Das gilt erst recht für die elektronischen Aufzeichnungstechniken, denn auf einem Videoband kann man nicht einmal mehr die einzelnen Bilder sehen. Für den Zuschauer verfließen die 24 vorgeführten, während des Transportes des Filmes durch eine Schwarzphase abgedeckten Bilder, zu einem einzigen, dafür bewegten Bild. Aus physiologischen Gründen - dem visuellen Zeitmoment des Menschen - können wir die einzelnen Bilder nicht mehr unterscheiden. Was wir hingegen in der Regel unterscheiden können, ist eine Einstellung, welche das eigentliche Grundelement, gleichsam das einzelne Wort der Filmsprache ist. Dies kann im Extremfall natürlich auch ein einziges Bild sein, was vor allem in Experimentalfilmen häufig vorkommt.

Grundsätzlich muss man unterscheiden zwischen einer Kameraeinstellung und einer Einstellung im fertiggestellten, im geschnittenen Film. Eine Kameraeinstellung ist das Stück Film, das vom Auslösen der Kamera bis zum Abschalten der Kamera belichtet wird. In diesem Zeitraum registriert die Kamera kontinuierlich, was vor ihrem Objektiv, ihrem Auge abläuft. Mit dem Abschalten der Kamera entsteht ein Bruch in der Kontinuität und damit in der Zeit. Jeder Absteller ist deshalb immer auch ein *Zeitsprung*, auch wenn dieser noch so kurz sein mag.

Während eines solchen Zeitsprungs kann allerhand passieren. Nehmen wir eine Kamera und stellen sie fix auf einer leeren Strasse auf, die sich bis an den Horizont durch eine weite amerikanische Landschaft zieht, wie wir sie aus Wildwestfilmen kennen. Wir drehen am 1. März um 10 Uhr eine Einstellung und um 10 Uhr 15 wieder eine. Weder um 10 Uhr noch um 10 Uhr 15 geschieht etwas. Wenn wir diese beiden Einstellung so vorführen, bleibt dies für uns als Zuschauer eine leere Landstrasse, auf der nichts passiert, obwohl zwischen 10 Uhr 03 und 10 Uhr 14 ein roter Cadillac vorbeiraste, verfolgt von zwei Polizisten auf Motorrädern mit Blaulicht, nach drei Minuten ein Helikopter durch den Himmel zog und kurz vor dem erneuten Einschalten der Kamera die nachfolgende Ambulanz am Horizont verschwand. Eine erste Schlussfolgerung ergibt sich daraus: Während einer Kameraeinstellung bildet die Kamera objektiv ab, was sich vor ihr abspielt, aber nur solange sie läuft. Dies mag banal erscheinen, hat aber weitreichende Konsequenzen, weil hier die Montagemöglichkeiten - oder negativ ausgedrückt - die Manipulationsmöglichkeiten des Mediums Film so richtig beginnen. Es sind in erster Linie Manipulationsmöglichkeiten mit der Zeit.

Wenn wir am selben 1. März statt unserer leeren Landstrasse den roten Cadillac verfolgt von Polizisten filmen und einen Monat später am 1. April eine am Horizont verschwindende Ambulanz und diese beiden einen Monat auseinanderliegenden Einstellungen zusammenhängen und vorführen, sagen wir uns als Zuschauer: «Hoppla, da ist etwas passiert: der rote Cadillac ist in einen Baum gefahren, sein Lenker erschossen worden, ein Polizist gestürzt ...» oder ähnlich. *Wir erzählen mit*

diesen beiden Einstellungen bereits eine Geschichte, obwohl die beiden Ereignisse nichts miteinander zu tun haben und einen Monat auseinander liegen. Jedes Ein- und Ausschalten der Kamera ist deshalb bereits ein schwerwiegender Eingriff in die gefilmte Wirklichkeit. Dies gilt natürlich in ganz besonderem Masse für den Dokumentarfilm, der vorgibt, die Realität abzubilden.

Eibl-Eibesfeldt nennt seine Filme *Dokumente der Wirklichkeit* (Eibl-Eibesfeldt 1984:169). Ähnlich wurde in einem Entscheid der schweizerischen Beschwerdeinstanz für Sendungen des Fernsehens zu einem umstrittenen Dokumentarfilm über ein Pestizid festgehalten: «Ein Dokumentarfilm soll Wirklichkeit wiedergeben» (EVED 1982). Tut er das tatsächlich und kann er das überhaupt? Sicher nicht. Er gibt - wie wir gesehen haben - Wirklichkeit nur Einstellung für Einstellung wieder. Dort, wo zwei Einstellungen aufeinander treffen, entsteht bereits eine Fiktion, eine Geschichte, ein Argument, eine Folgerung, ein Schluss. Und auch die Wirklichkeit, welche eine einzelne Einstellung wiedergibt, ist natürlich von vielen weiteren Faktoren bestimmt wie dem Standort der Kamera, dem Filmmaterial, der gewählten Optik, dem Bewegungsaufbau der Einstellung usw.

Wenn wir von Film als einem naturwissenschaftlich begründeten Medium sprechen, gilt dies in einem ausserordentlich beschränkten Masse, nämlich nur für das nackte Rohmaterial und dort nur für die einzelne Kameraeinstellung mit allen genannten Vorbehalten. Jedes Ein- und Ausschalten der Kamera beinhaltet ein ganzes Programm, ist eine subjektive Wahl. Da hilft es gar nichts, wenn Eibl-Eibesfeldt möglichst lange Einstellungen dreht. Spätestens beim Rollenwechsel entsteht ein Zeitsprung. Zwei Rollen, aneinander gehängt, sind bereits ein Konstrukt. Dem Zuschauer wird eine Kontinuität suggeriert, die in Wirklichkeit nicht bestanden hat. Auch das genaueste Filmprotokoll kann die Illusionskraft des Films bei der Vorführung nicht aufheben. Wenn ich mir überdies vorzustellen suche, wie die Aufnahmen der graspfeilspielenden Eipos entstanden sind, sehe ich unwillkürlich den Jäger und sein Wild. Die Art der Zooms verraten, dass Eibl-Eibesfeldt eher instinktiv als rational gearbeitet hat, d.h. sich der Künstlichkeit der Aufnahme-Situation im Moment kaum bewusst war.

Bisher wurde nur von Kameraeinstellungen gesprochen. Natürlich ist das Ein- und Ausschalten der Kamera dramaturgisch gesehen ein *Schnitt*. Aber eigentlich bezieht sich dieser Ausdruck auf den fertigen, eben den geschnittenen Film. Nehmen wir die belichtete Filmrolle aus der Kamera, ist sie ja an einem Stück. Führt man diese ungeschnittene Rolle vor, so ist jedes Ein- und Ausschalten dennoch ein Schnitt, weil der Betrachter in seinem Geist automatisch eine Kontinuität zwischen den einzelnen Einstellungen erzeugt. Seine Sehgewohnheiten, geprägt durch Film und Fernsehen, veranlassen ihn, den Film dramaturgisch zu lesen. Eine ungeschnittene Kamerarolle unterscheidet sich vorgeführt deshalb grundsätzlich nicht von einer geschnittenen Rolle. Nur als nacktes Material ist ihr wissenschaftlicher Aussagewert grösser, weil zumindest die Chronologie der Aufnahmen stimmt und alle gedrehten Einstellungen vorhanden sind. Vorgeführt ist sie dennoch bereits ein gestaltetes Produkt. Und mit der Bearbeitung, mit der Montage beginnen erst recht die Manipulationsmöglichkeiten des Materials.

Nehmen wir an, dass wir zwischen der Verfolgungsjagd auf unserer Landstrasse und der einen Monat später am Horizont entschwindenden Ambulanz noch viele andere Einstellungen drehten, unter anderem vorbeidonnernde Lastwagen, einen müde gehenden Autostopper und eine halbe Stunde später jene Einstellung, in der

man die Polizisten allein zurückkehren sieht. Indem wir diese Einstellung direkt an die Verfolgungsjagd schneiden, entsteht eine andere Geschichte: «Aha», sagt sich der Zuschauer, «die haben den Strolch nicht erwischt» oder «der fuhr nur zu schnell ...» usf. Und der Wahrheitsgehalt dieser Geschichte wäre ja in unserer angenommenen Geschichte der tatsächlichen Wahrheit schon wesentlich näher. Von unserer Filmrolle wählen wir jene Kameraeinstellungen aus, die uns zur Erzählung einer Geschichte oder zur Vermittlung eines Gedankenganges dienen.

Der in Einstellungen gedrehte sowie der fertig geschnittene Film baut sich also von Schnitt zu Schnitt, von Einstellung zu Einstellung auf. Wie wir gesehen haben, ist jeder Schnitt

ein Schluss,
eine Folgerung,
eine Assoziation,
eine Behauptung,
eine Geschichte,

und damit Teil jener Fiktion, die sich der Macher oder die Macherin des Filmes erdacht haben. Was wir am Schluss auf der Leinwand oder am Bildschirm sehen, ist genauso ein Konstrukt wie ein Spielfilm, im besten Falle eine *Re-Konstruktion von Wirklichkeit*.

Bisher wurde das Verhältnis einer Einstellung zur Zeit untersucht. Wie aber verhält sie sich zum Raum? Die Kamera hat einen Blick und damit einen Standort. Sie stellt sich nicht nur an Stelle des Produzenten - also desjenigen, der den Film macht -, sondern ist immer auch der Blick des zukünftigen Zuschauers. Man kann die Kamera deshalb als Auge betrachten, aber ein Auge, das sich wesentlich von unseren Augen unterscheidet. Diese „grasen“ die Wirklichkeit ab, wie Paul Klee sehr treffend formulierte. Wir sehen ja nur an einem Punkt wirklich scharf. In einem komplexen Prozess von Augen- und leichten Kopfbewegungen springen wir mit der Sehschärfe von Punkt zu Punkt und setzen im Hirn dieses Mosaik von Einzeleindrücken zu einem stereometrischen Bild zusammen. Dabei bewegen sich nicht nur Kopf und Augen ständig, auch die Linse adaptiert pausenlos oder mit dem technischen Ausdruck: sie stellt die Schärfe von Sekunde zu Sekunde neu ein. Wir grasen nicht nur, wir springen auch in der Tiefe hin und her. Ganz anders die Kamera. Ihre Optik ist starr und tot, solange sie nicht manipuliert wird. Ohne Eingriff blickt sie immer an denselben Ort, bildet nur das scharf ab, was im Bereich der eingestellten Schärfeebene liegt. Sehen wir einmal von der Tiefenschärfe ab. Wenn wir unsere Optik auf einen Meter Distanz einstellen, wird sie den vorbeibrausenden roten Cadillac nur einen kurzen Moment scharf als Auto erkennen. Schon in einer Distanz von 20-30 Meter wird er zu einem diffusen roten Fleck verschwimmen, und wenn wir nur dieses Stück der Einstellung dem Zuschauer vorführen, wird dieser sagen, es handle sich vielleicht um ein Auto, könne aber ganz gut auch eine knapp über dem Boden fliegende Untertasse sein. Umgekehrt wird der Cadillac bei Einstellung der Schärfe auf Unendlich am Anfang unkenntlich ins Bild fahren und erst später als Auto lesbar werden.

Das Bild der Welt, welches die Kamera produziert, ist also völlig verschieden vom Bild der Welt, welches das Hirn aus Millionen von Eindrücken, wir könnten sagen Kürzesteinstellungen, zusammensetzt. Es ist im Gegensatz zu unserem Hirnbild der

Welt eindimensional und unidirektional. Es ist nicht mehrdimensional kugelförmig, sondern viereckig. Natürlich ist die Viereckigkeit des Bildes wiederum eine menschliche Wahl, die optische, vor allem aber kulturhistorische Gründe hat. Das viereckige Bild ist ein Fenster zur Welt wie das Tafelbild oder die Guckkastenbühne, ein *cadre*, wie die Franzosen sagen. Und der *cadrage* ist die Einrichtung dieses Bildes zur Welt: Wo soll es angebracht werden, wohin sich öffnen. Oder anders ausgedrückt: Wohin muss der spätere Zuschauer blicken, wenn wir unsere Kamera aufstellen. Welchen Teil der Welt zeigen wir ihm und vor allem, welchen nicht?

Und damit sind wir an einem zentralen Punkt angelangt. Der Blick der Kamera ist äusserst beschränkt und für den Zuschauer autoritär. Der kann sich nicht drehen und sagen: «Ja, da hinten siehts aber ganz anders aus». In unserer amerikanischen Landschaft steht vielleicht unmittelbar hinter der Kamera eine Ölraffinerie. Der Zuschauer bekommt vorgesetzt, was wir ihm als Produzenten bieten, und das hat er zu essen, basta. Der Zuschauer kann sich - zumindest vorläufig - kein *eigenes Bild* machen, wie es so schön heisst. Der Produzent ist also der Arrangeur des Bildes der Welt – oder eben des *Weltbildes* –, das der Zuschauer vorgesetzt bekommt. Fast ein wenig wie der Liebe Gott lässt er ihn das sehen, erfahren, erleben und fühlen, was er ihn sehen, erfahren, erleben und fühlen lassen will.

Wie begrenzt, ja eng dieser Kamera-Blick in die Welt ist, erkennt man bei Betrachtung dessen, was konkret Kameraobjektive abbilden. Stellen wir uns unsere Umwelt subjektiv wie die Sumerer als Halbkugel über und um uns vor, so können wir relativ rasch durch Körper-, Kopf- und Augenbewegungen einen Überblick über die ganze uns umgebende Welt gewinnen. Stellen wir nun unsere Kamera auf, und bestücken wir sie mit einer Normaloptik. Der Blickwinkel in der Horizontalen beträgt dann noch 23 Grad, in der Vertikalen 17 Grad, das sind in der Horizontalen 13% (von 360 Grad), in der Vertikalen noch 19% (von 180 Grad) der Gesamtrealität. Die Kamera - solange sie sich nicht bewegt und solange nicht geschnitten wird, sieht also normalerweise verdammt wenig vom Ganzen, das uns umgibt.

Wenn wir grössere oder komplexere Räume darstellen wollen, müssen wir aus diesem Grunde schneiden, d.h. diesen Raum aus einzelnen Einstellungen aufbauen, oder aber eine erschliessende Kamerabewegung ausführen, damit ihn der Zuschauer bei der Rezeption in seiner Vorstellung wieder zu einem Ganzen zusammensetzen kann. Eine Möglichkeit, den Blick der Kamera zu erweitern, ist mit Weitwinkel-Objektiven zu arbeiten. Aber da stösst man aus optischen Gründen schnell an die Grenze der Verzerrungen. Die Wahrnehmung der Kamera ist gemessen an der menschlichen Wahrnehmung höchst künstlich. Eine Einstellung bildet zwar Wirklichkeit ab, aber eine sehr begrenzte Wirklichkeit.

Noch ein kurzer Hinweis auf den Ton, der anders funktioniert. Im Gegensatz zum eindimensionalen und unidirektionalen Charakter der Kamera, nehmen die Mikrofone die Welt der Töne wie unsere Ohren mit gewissen Einschränkungen global auf. Wenn der rote Cadillac ins Bild schießt, hören wir schon die Sirenen der Polizei, obschon diese noch nicht im Bild sichtbar ist. Die Kombination von schnell fahrendem Auto und Polizeisirenen konstatiert wieder eine Fiktion: Wir nehmen automatisch an, dass dieses Auto verfolgt wird. Im Ton erfahren wir somit auch, was in unserem Rücken geschieht. Wir hören die „ganze Welt“, sehen aber nur einen kleinsten Ausschnitt von ihr. Daraus ergeben sich am Schneidetisch unendlich viele Spielmöglichkeiten. Die Montage von Bild und Ton gehört zu den elementaren Gestaltungsmöglichkeiten im Film. Wenn Mozart im Film *Amadeus* von Milos Forman

beim Komponieren plötzlich den Kopf dreht, verstehen wir ohne Ton nicht, weshalb er dies tut. Wenn wir aber dazu das Pochen an der nicht sichtbaren Türe hören, wissen wir sofort: Jetzt steht er wieder draussen, der schwarze Salieri, und fordert erneut seine Totenmesse.

Damit dürfte die Bedeutung des Ein- und Ausschaltens der Kamera sowie deren Position im Raum für das, was eine Einstellung räumlich und zeitlich wiedergeben und vor allem eben nicht wiedergeben kann, hinlänglich klar sein. Welche Einsicht ist aus diesen grundsätzlichen Ueberlegungen zu gewinnen? Film ist, sobald er mehr als eine Rohdatenerfassung ist, immer schon gestalteter Film. Ein Film ist nicht deshalb wissenschaftlich, weil sein Produzent behauptet, er sei nicht gestaltet. Ein solcher Produzent wäre im Gegenteil in höchstem Masse unwissenschaftlich. Kriterien der Wissenschaftlichkeit sind allein am *WIE* der Gestaltung zu gewinnen. Kein Film ist an sich wissenschaftlich, weil Film immer eine neue, eine *filmische Realität* schafft.

Eine wesentliche Voraussetzung für die Produktion von Filmen mit ethnologischem Inhalt ist deshalb die Kenntnis und Beherrschung der Filmsprache. Es wurde versucht, einige ihrer Grundvoraussetzungen zu skizzieren. Ohne diese Kenntnisse werden dem Produzenten Fehler in der zeitlichen und räumlichen Darstellung unterlaufen, welche - auch bei bester Absicht - den wissenschaftlichen Wert seines Filmes von vornherein in Frage stellen. Ein *Achsensprung* etwa ist im ethnographischen Film wie im Spielfilm ein «grammatikalischer» Fehler, wobei er im Spielfilm öfters absichtlich herbeigeführt wird. Es gibt keine «ethnologische Filmsprache», sondern nur ethnologische Inhalte. Wenn solche Inhalte wissenschaftlichen Ansprüchen genügen sollen, *also «wahr», von Dritten überprüfbar, «objektiv» dargestellt werden sollen*, muss zunächst Beobachtungs- und Denkarbeit geleistet werden. Auf Grund der damit gewonnenen Erkenntnisse kann die Gestaltungsarbeit angegangen werden, welche immer eine Funktion dieser Erkenntnisse bleiben muss, um nicht Selbstzweck zu werden. Damit sei auch ausgedrückt, dass hier für *wissenschaftlich relevante Arbeit* nicht das Lob radikaler Subjektivität gesungen wird, wie sie gelegentlich in neueren Filmen mit ethnographischen Themen gesehen werden kann. Was wiederum nicht heisst, dass solche Filme im Einzelfall nicht Kunstwerke sein können.

Einleuchtend ist, dass es verschiedene Grade der Gestaltung gibt. Die einfachste Form ist das Abfilmen eines Vorganges im Massstab 1:1. Gerade bei solch simplem Konzept wird man sich besonders gut überlegen müssen, wo die Kamera aufgestellt wird, welches Objektiv der Situation adäquat ist, ob der Kamera Bewegung erlaubt ist und welche. Sehr schnell wird sich allerdings zeigen, dass ein Konzept «*1 Vorgang = 1 Einstellung*» die Darstellung auch einfacher Vorgänge unnötig einschränkt.

Nehmen wir als Beispiel die von Eibl-Eibesfeldt gefilmte *Palmfruchternte* der Yanomami, die mit Hilfe eines Klettergestells zu den Früchten in der Baumkrone gelangen. Um den ganzen Vorgang in einer Einstellung zu filmen, müssten wir wegen des grossen horizontalen Schwenkbereiches einen so grossen Abstand nehmen, dass man kaum noch Details sehen würde und ein fachlich interessierter Zuschauer mit Recht sagen könnte: «Aber ich sehe ja gar nicht, wie die Lianenschnüre verknotet sind ...». Man müsste auch eine grosse Schneise in den Urwald schlagen, was der Unbefangenheit des Kletterers wohl auch nicht bekäme, so wenig wie wenn wir einen Kamerakran aufbauen würden, um den Bewegungen des Kletterers immer folgen zu können. Auch dauert der Bau des Gestells vielleicht eine Stunde, es wird

nicht kontinuierlich gearbeitet, noch eine mythische Geschichte zur Herkunft des Gestells zum besten gegeben, kurz, die einfache Verrichtung der Fruchternte erweist sich als komplexer als man es sich dachte. Das zeigt, dass wir in den allermeisten Fällen nicht um den Schnitt - nicht um eine *filmische Auflösung* dessen, was wir zeigen wollen - herumkommen.

Als Ethnologen interessiert uns ausserdem meist mehr als nur der platte Vorgang, wie etwa: Welches Holz wird für das Gestell verwendet und wie wird es geschlagen? Wie werden die Stangen miteinander verbunden, welche Knoten, Handgriffe und Tricks verwendet? Und die Geschichte über die Herkunft des Gestells gehörte eigentlich auch dazu. Werden vor dem Aufstieg religiöse Rituale gegen Unglücksfälle vorgenommen? Wie wird genau geklettert? Etc. etc. Und schon entsteht für die Darstellung eines einfachen Vorganges eine komplexe Abfolge von Totalen, Nahen, Grossen und Detailaufnahmen kombiniert mit Kamerabewegungen. Es müssen Abläufe für die Kamera wiederholt, die Geschichte ein zweites Mal erzählt werden, weil die Kamerabatterie schon wieder am Ende war. Wir sind mit anderen Worten ganz schön verstrickt in die Probleme des *Wie* der Darstellung und Gestaltung.

Dies zeigt auch, dass Eibl-Eibesfeldts Forderung nach «Dokumenten ungestellten Sozialverhaltens» nur in den allerwenigsten Fällen realistisch ist und auch nur dort etwas bringt, wo es tatsächlich um nichts anderes als eine *Rohdatenerhebung* einfachster Vorgänge geht. Sein Film *Palmfruchternte* spricht zudem gegen seine eigene These, denn die Kletterer wissen, dass sie gefilmt werden, und der Film arbeitet mit Schnitten. Wenn Eibl-Eibesfeldt schliesslich schreibt, dass «wie eine Matte gewebt oder ein Topf getöpfert wurde (...) mit einiger Sicherheit auch vom Produkt her» rekonstruierbar sei (Eibl-Eibesfeldt 1984:147) und man deswegen gut auf weitere Filme über solche Tätigkeiten verzichten könne, lässt dies nur erkennen, wie wenig er offenbar von der kulturellen Vielfalt des Webens und Töpferns weiss.

Die Herstellung von Pflastersteinen ist zwar ein sehr einfacher Vorgang verglichen zum Beispiel mit der Herstellung antiker Vasen des rotfigurigen Stils, von der wohl mancher Altertumsforscher noch so gerne einen Film hätte. Dennoch erschliesst sich bei näherer Beschäftigung auch mit solch elementaren Techniken, wie es das Steinerichten ist, eine ganze Welt. Das Können und das Wissen, die Kultur, die es braucht, um simple Pflastersteine herzustellen, ist erstaunlich und faszinierend. Dieser Reichtum erschliesst sich dem Beobachter nicht auf Anhieb, und so wird auch der Filmer diesem nicht einfach mit dem Abfilmen einiger Arbeitsvorgänge gerecht werden. Zur Wissenschaftlichkeit gehört im Gegenteil der Versuch, umfassend über einen Sachverhalt zu informieren.

Hinter den handwerklichen Techniken stehen gewiss genetisch festgelegte und damit allen Menschen eigene Bewegungs- und Verhaltensstereotypen, die man erforschen mag. Ihr eigentlicher Reichtum erschliesst sich aber gerade in ihrer historisch gewachsenen Besonderheit und in ihren individuellen Anwendungen. Beobachtet man während Tagen den Steinrichter Gildo Collet, dann erkennt man ihn an gewissen Verhaltensweisen auch als «vorprogrammierten Menschen» (Eibl-Eibesfeldt 1973). Das ist aber im Hinblick auf seine Handwerkskultur gerade das Uninteressanteste. Viel spannender und der Wirklichkeit seiner Existenz näher kommend ist seine Geschichte, welche ihn als Vertreter einer alten Steinhauerfamilie aus Belluno ausweist, deren männliche Mitglieder, solange sie sich erinnern mögen, in diesem Beruf tätig waren und die ihr Wissen und Können von Generation zu Generation weitergegeben haben. Zu diesem kollektiven Substrat kommt zusätz-

lich die Persönlichkeit Gildo Collets, die sich in der Eleganz seiner Arbeitsweise, wie er sich kräftemässig einteilt, wie er auf Qualität achtet etc., ausdrückt. Ein solcher Film gibt auch nicht vor, *das Steinerichten* darzustellen, sondern *das Steinerichten von Gildo Collet an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit*. Nicht das «Immer-und-Ewige» ist im Film möglich, sondern «nur» das «Hier-und-Jetzt».

Zusätzlich zur Darstellung des Handwerks im engeren Sinne und des Umfeldes - etwa der angegliederten Schmiede, in der die Meissel und Hämmer für die Steinrichter gefertigt werden -, interessierte mich die Schilderung des Biotops dieser Menschen, die Darstellung möglichst der ganzen sozio-ökonomischen Einheit dieses Steinbruchs, der fast autark als Insel in den Bergen funktioniert. Den Dreharbeiten gingen deshalb zahlreiche Besuche des Steinbruchs voraus, wobei die Arbeitsabläufe analysiert und durch zahlreiche Gespräche mit den Bewohnern des Gubers die Hintergründe und die Geschichte der Anlage durchleuchtet wurden. Erst diese umfangreichen Vorarbeiten führten zu einem *Treatment*, in das neben der genauen Darstellung der Arbeitsabläufe, auch die private und soziale Situation der Steinspalter und Steinrichter, die archaisch anmutenden technischen Anlagen, die Landschaft im Wechsel des Lichts einbezogen wurde. Das soll dem Zuschauer ermöglichen, auch Stimmungen mitzuempfinden, da diese ebenfalls zur Wirklichkeit gehören. Sie wurden sogar teilweise mit Musik unterstützt. Zu diesem Gestaltungskonzept gehört natürlich auch eine zeitliche und somit dramaturgische Grundstruktur, indem drei Tagesabläufe geschildert werden. Ein erster ist den Steinspaltern gewidmet, ein zweiter den Steinrichtern und ein dritter dem Verlad der fertigen Ware und den technischen Anlagen.

Es ist klar, dass beim Einsatz solcher gestalterischer Mittel hohe Ansprüche an die Wahrhaftigkeit eines Filmes gestellt werden müssen. Welche Kriterien liessen sich dafür aufstellen? *Der Begriff einer wahrheitsgetreuen Re-Konstruktion von Wirklichkeit* scheint mir am ehesten geeignet als Massstab zu dienen. Die filmische Re-Konstruktion darf so betrachtet die Wirklichkeit nicht verfälschen, sie nicht unwahr darstellen, d.h. nicht im Widerspruch zu ihr stehen. Die Wahl von Tagesabläufen zur Strukturierung eines Filmes ist ein der Wirklichkeit adäquates und für den Zuschauer durchschaubares *Stilmittel*. Niemand würde auf die Idee kommen, dass da ein Tag im Massstab 1:1 dargestellt wird. Auf- und Ablendungen verstärken den künstlichen Charakter dieser Form, die der Zuschauer als solche lesen kann. Nicht alle zu einem Tag zusammengefassten Abläufe und Ereignisse haben wirklich am gleichen Tag stattgefunden. Schon aus technischen und organisatorischen Gründen ist es meist im Film nicht möglich, Einheit von Raum und Zeit auch bei den Aufnahmen einzuhalten. Aber es ist gut möglich, dass ein solcher Tag einmal stattgefunden hat oder stattfinden könnte.

Besonders stark werden mit Recht die Vorbehalte von Seiten der Wissenschaftler, wenn es in einem «wissenschaftlichen» Film um Stimmungen oder Musik geht. Zu gut sind die enormen suggestiven Möglichkeiten des Filmes bekannt. Aber Musik ist ebenso Teil der menschlichen Realität wie Stimmungen. Sie einzubringen ist gerade für den Ethnologen unter Umständen wichtig. Landschaften prägen die Menschen ebenso wie Musik sie belebt oder schwermütig macht. Auch in diesem schwierigsten Bereich kommt es auf das *WIE* an. In einer Sequenz des Guber-Filmes werden die erschöpften Gesichter der Arbeiter beim Bier in Grossaufnahmen gezeigt. Dazu montierte ich eine Musik von Manolo Escobar. Tatsächlich existierte im betreffenden Restaurant eine Musikbox, in der neben viel amerikanischer und deutscher Musik

dies das einzige Musikstück aus der Heimat der spanischen Fremdarbeiter war. Es wurde sehr oft gespielt, aber natürlich nicht immer. Dem Zuschauer ermöglicht diese Montage, nicht nur die Müdigkeit nach einem harten Arbeitstag, sondern auch das tatsächlich sehr stark vorhandene Heimweh der Fremdarbeiter, also eine Realität, nachzuvollziehen.

Sehr oft verfälscht der Film auch Vorgänge deshalb, weil man deren Dauer oder monotone Wiederkehr nicht durch Dauer und Monotonie darstellen kann. Es wäre zum Beispiel absurd, das Aufladen von Pflastersteinen in Realdauer zu filmen. Auch hier bieten sich als Stilmittel, das einen Vorgang als langwierig und monoton charakterisiert, bestimmte Geräusche oder Musik an. Mit der nötigen Sorgfalt und für den Zuschauer als Stilmittel erkennbar eingesetzt, ist dagegen meines Erachtens sowenig einzuwenden wie gegen andere Stilmittel auch.

Die «wissenschaftlichen» Vorurteile führen bei solchen Fragen gelegentlich zu erheiternden Erlebnissen. In den Film fügte ich unter anderem historisches Schwarzweiss-Material ein, das anlässlich des 50jährigen Jubiläums des Steinbruchs 1953 gedreht wurde und montierte singende Arbeiter im Ton. In Göttingen meinte ein dort anwesender Wissenschaftler, es sei völlig ausgeschlossen, dass solche Arbeiter die *Montanara* sängen. Sein Vorurteil stand ihm vor einer neuen Erkenntnis! Die Tonaufnahme stammte ebenfalls von dieser Jubiläumsfeier und die Singenden waren die Arbeiter des Steinbruchs.

Bei der Frage nach der Wissenschaftlichkeit von Filmen kommt man um Fragen der *Form* nicht herum. Filme sind nicht an sich wissenschaftlich, sondern können - dank ihrer Form, also Gestaltung - wissenschaftlichen Ansprüchen genügen oder nicht genügen. Oder sie sind wissenschaftliches Rohdatenmaterial wie anderes Grundlagen- oder Quellenmaterial. Bei der Abnahme von *Guber - Arbeit im Stein* durch die Firmenleitung meinte ein Betriebswissenschaftler, der sich schon längere Zeit mit der Rationalisierung dieses Steinbruchs auseinandersetzte, er habe in diesem Film mehr gesehen und erfahren über den Guber als bei all seinen Besuchen am Ort. Ein solches Kompliment kann ich Eibl-Eibesfeldt für seinen Film über das *Graspfeilspiel* junger Eipos leider nicht machen. Der Zuschauer erfährt durch diese Filme nicht mehr, als dass die Eipos ähnlich mit Graspfeilen aufeinander werfen, wie wir es als Knaben mit Roskastanien taten. Da alles von wenigen Standpunkten aus einfach abgefilmt ist, weder zeitlich noch räumlich situiert, weder gedanklich noch filmisch verarbeitet, erfahre ich rein gar nichts über das hinaus, als was ich als Tourist am selben Ort auch sehen würde. Da die Gestaltung unbewusst und auf dem Glauben *Abgefilmtes gleich Wirklichkeit* beruht, kann ich die Beziehungen zwischen den einzelnen Gruppen und Individuen, die mich interessieren würden, nicht durchschauen. Nun mag es sein, dass ich bei gleichzeitiger Lektüre der Aufnahme-Protokolle und der Artikel, die darüber geschrieben wurden, auf meine Rechnung käme. Aber dann wäre der Film wieder nicht mehr als ein Rohdatenmaterial, also warum dann die Vorführung bei den Ethnologen?

Was Form leisten kann, sei an einem Beispiel aus dem Guber-Film dargelegt. Es fiel mir schon bei den Recherchen auf, dass sich die Fremdarbeiter in der Mittagspause noch vor dem Essen zuerst auf die Post aus ihrer Heimat stürzten. Zunächst dachte ich an eine «lineare» Sequenz, d.h. man hätte den Vorgang gesehen, umständlich eben, in verschiedenen Einstellungen. Eine weiterentwickelte Gestaltungsidee war, eine Serie von Aufnahmen von Händen der zur Wohnbaracke laufenden Arbeiter aneinander zu montieren, die einen Brief umklammern. Schliesslich sagte

ich mir, dass das Vorlesen eines solchen Briefes im Zimmer der Baracke vielleicht mehr über die Situation und Gefühle dieser Leute aussagen würde. Ich fragte deshalb eines Tages, ob einer der Arbeiter bereit wäre, einen Brief, den er eben erhalten hat, vor der Kamera vorzulesen. Manuel da Silva aus Portugal sagte zu und las uns das folgende eindruckliche Dokument vor:

«Manuel! Ich hoffe sehr, dass Du, wenn Du diesen Brief erhältst, Dich besserer Gesundheit erfreust. Gott sei Dank geht es Dir nicht schlechter.

Manuel! Ich habe den Brief von Dir bekommen, in dem ich lese, wieviel Du mir erzählst.

Manuel! Zuerst muss ich Dir sagen, dass ich das Geld erhalten habe, das Du mir geschickt hast - 30'000 Escudos.

Manuel! Ich muss Dir auch erzählen, dass es mir viel schlechter geht. Gestern schon und heute kann ich mich nicht aus dem Bett erheben. Wenn es so weitergeht, muss ich ins Spital. Ich bin sehr traurig. Lieber sterbe ich, als hier all das Geld auszugeben für meine Krankheit, das Du verdienst. Immer bin ich es und die ganze Brut. Das ist alles.

Manuel, für heute nicht mehr. Empfange meine vielen Küsse und viele liebe Grüsse von unseren Kindern.

Bis zum nächsten Brief
Rosa da Silva.»

Wir waren nach der Aufnahme betroffen und es war uns klar, dass wir dem nichts mehr beizufügen hatten. Wir drehten noch eine Einstellung des erleuchteten Barackenfensters in der Nacht als Einstieg in die Sequenz und als Abschluss einen langen Schwenk über die bescheidenen Habseligkeiten Manuels, der auf einigen seiner Musikkassetten, die auf seinem Nachttischchen lagen, endet - ohne Musik diesmal.

Zusammenfassung

Am Beispiel von Filmen des Verhaltensforschers und Humanethologen Iräneus Eibl-Eibesfeldt wird die Frage diskutiert, ob es ethnologische Filme im allgemeinen oder wissenschaftliche Filme im speziellen *sui generis* überhaupt gebe.

In einem ersten Teil werden die grundlegenden Gestaltungsmöglichkeiten von Zeit und Raum im Film dargelegt. Der Autor kommt zum Schluss, dass jede Folge von aneinandergeschnittenen Einstellungen bei der Vorführung vom Zuschauer dramaturgisch gelesen wird, d.h. er verbindet die einzelnen Einstellungen unwillkürlich zu Geschichten, zu Schlüssen, Assoziationen, Stimmungen usw., da er das Gesehene nach seinen Sehgewohnheiten ordnet und deutet. Der Film ist in seiner rund hundertjährigen Geschichte zu einer Sprache mit eigenen Gesetzmässigkeiten geworden, die sich ständig weiter entwickelt.

Es ist deshalb wenig sinnvoll, von ethnologischen oder wissenschaftlichen Filmen zu sprechen, da das Medium Film letztlich nach künstlerisch gestalterischen Kriterien zu beurteilen ist. Für den Film mit ethnologischem Thema und den Dokumentarfilm mit wissenschaftlichem Anspruch wird deshalb der Begriff der filmischen Rekonstruktion von Wirklichkeit eingeführt, die aber immer eine neue filmische

Realität schafft, die im besten Falle in einem widerspruchsfreien Verhältnis zur Wirklichkeit steht. Dies wird an Gestaltungsbeispielen aus dem Film *Guber - Arbeit im Stein* des Autors konkret ausgeführt.

Résumé

Quelques films de l'éthologue humain Iräneus Eibl-Eibesfeldt permettent à l'auteur de développer la question suivante: existe-t-il des films ethnologiques en général ou des films scientifiques spécifiques *sui generis*?

Dans une première partie, l'auteur présente les principaux moyens de figuration cinématographique dans le temps et dans l'espace. Il arrive à la conclusion que chaque suite d'images accolées est lue d'une manière dramaturgique par le spectateur lors de la représentation, car celui-ci lie involontairement les différentes images à des histoires, à des conclusions, à des associations, à des atmosphères lorsqu'il organise et interprète ce qu'il a vu d'après ses habitudes visuelles. Au cours d'une histoire déjà centenaire, le film est devenu un langage avec ses propres lois qui continuent de se développer. C'est la raison pour laquelle il n'est pas très utile de parler de film ethnologique ou scientifique, parce que le film est finalement jugé d'après des critères artistiques et figuratifs.

Pour le film à thème ethnologique et le film documentaire prétendument scientifique, l'auteur introduit la notion de reconstruction de la réalité, travail de recreation filmique qui dans le meilleur des cas entretient un rapport non contradictoire avec la réalité. L'auteur démontre concrètement ceci à travers des exemples tirés de son film *Guber - Arbeit im Stein*.

Literatur

EIBL-EIBESFELDT Iräneus und Hans HASS

1966. «Zum Projekt einer ethnologisch orientierten Untersuchung des menschlichen Verhaltens». *Mitteilungen aus der Max-Planck-Gesellschaft* (Göttingen) Heft 6, S. 383-396.

EIBL-EIBESFELDT Iräneus

1967. *Grundriss der vergleichenden Verhaltensforschung - Ethologie*. München.

1973. *Der vorprogrammierte Mensch. Das Ererbte als bestimmender Faktor im menschlichen Verhalten*. Wien.

1984. *Die Biologie des menschlichen Verhaltens. Grundriss der Humanethologie*. München.

EIDG. VERKEHRS- UND ENERGIEWIRTSCHAFTSDEPARTEMENT,
BESCHWERDEKOMMISSION RADIO/FERNSEHEN (D.50.43)

1983. *Bericht zur Sendung des Fernsehens DRS «Galecron» vom 15. Nov. 1982*. (Bern), S.18.

HUGGER Paul

1979. «Guber - Die Arbeit des Steinrichters». *Reihe Altes Handwerk* (Basel) Nr.46.

HUSMANN Rolf (Hg.)

1987. *Mit der Kamera in fremden Kulturen. Aspekte des Films in Ethnologie und Volkskunde*. Emsdetten: Trickster.

MALRAUX André

1957. *Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum*, Hamburg.

SCHLUMPF Hans-Ulrich und Pamela AMMANN

1979. «Reise in die erste Klasse». *Tages-Anzeiger* (Zürich) 8.11.1979, S. 51.

SCHLUMPF Hans-Ulrich

1978 *Guber - Arbeit im Stein*. 16 mm-Film/53 Min. Zürich Verleih: SABZ, Bern; Film Institut, Bern.

1978. «Montage und Manipulation - Dokument und Fiktion», in: *Kleine Freiheit. Texte zum Schweizer Film*. (Zürich), S. 35-39.

1990. «Montage und Manipulation - Dokument und Fiktion». *Tages-Anzeiger Magazin* (Zürich) Nr.13, 29.4.1990, S. 34-36.