

Film

Zwischen Dokumentation und Imagination

Neue Erzählstrategien im ethnologischen Film

Bearbeitet von
Vanessa Marlog

1. Auflage 2016. Taschenbuch. 218 S. Paperback

ISBN 978 3 8376 3398 6

Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm

Gewicht: 345 g

[Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Filmwissenschaft, Fernsehen, Radio > Filmgattungen, Filmgenre](#)

schnell und portofrei erhältlich bei


DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Vanessa Marlog

Zwischen Dokumentation und Imagination

Neue Erzählstrategien
im ethnologischen Film

[transcript] Film

Aus:

Vanessa Marlog

Zwischen Dokumentation und Imagination
Neue Erzählstrategien im ethnologischen Film

Februar 2016, 218 Seiten, kart., 34,99 €, ISBN 978-3-8376-3398-6

Dokumentarfilme erfreuen sich immer größerer Beliebtheit. Es scheint, als ermögliche das digitale Zeitalter diesen Filmen eine neue Freiheit: Neue Erzählstrategien des ethnologischen Films überschreiten zunehmend die Grenzen zwischen fiktionalen und dokumentarischen Formen.

Anhand von sechs Einzelanalysen ausgewählter Dokumentarfilme zeigt Vanessa Marlog zukunftsweisende Entwicklungen und Tendenzen des zeitgenössischen ethnologischen Films auf. Ihr medienanalytischer Ansatz, der zudem Verbindungen zu populäreren Werken aus Kino und Fernsehen zieht, macht die Studie über die Grenzen des Fachs hinaus anschlussfähig.

Vanessa Marlog wurde am Institut für Ethnologie der Ludwig-Maximilians-Universität München promoviert. Sie ist Mitglied der AG Visuelle Anthropologie der Deutschen Gesellschaft für Völkerkunde und arbeitet als Referentin in Berlin.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3398-6

Inhalt

Danksagung | 7

1. Zur Einführung | 9

- 1.1 Der neue ethnologische Film | 9
- 1.2 Aufbau und Vorgehensweise der Arbeit | 11
- 1.3 Entwicklungslinien im ethnologischen Film | 16
- 1.4 „Neue Klassiker“ des ethnologischen Films:
David MacDougall und Kim Longinotto | 24
- 1.5 Filmtheoretische Ansätze | 31

2. PROMISED PARADISE | 37

- 2.1 Theater als Katalysator für Fakt und Fiktion | 37
- 2.2 Protagonisten | 44
- 2.3 Montage | 53
- 2.4 Resümee: Vom Auge zum Ohr und unter die Haut | 57

3. MAKING OF – KAMIKAZE | 61

- 3.1 Entwicklung eines zerrissenen Charakters | 63
- 3.2 Konzepte von Männlichkeit als Reibungsfläche für Bahta | 70
- 3.3 Medienkritik durch verdichtete Montage | 78
- 3.4 Making-of als Erweiterung der Figur und Reflexion von Kritik | 81
- 3.5 Sprache-Körper und Gesang-Tanz | 85
- 3.6 Resümee: Illusionsbruch als Möglichkeit für Gesellschaftskritik | 87

4. NEUKÖLLN UNLIMITED | 89

- 4.1 Einführung der Figuren | 92
- 4.2 Tanz als Ausdrucksmittel und Inszenierung der Körper | 101
- 4.3 Resümee: Film als Raum für Identitätsverhandlung | 106

5. IRAN: ELECTIONS 2009/THE GREEN WAVE | 109

- 5.1 Exkurs: Die „Bloggernation“ | 112
- 5.2 Exkurs: Der Arabische Frühling | 115

- 5.3 Collagetechnik des Films | 117
- 5.4 Das Zeigbare und das Unzeigbare | 123
- 5.5 Resümee: Imagination des Schrecklichen | 143

- 6. EXILE FAMILY MOVIE | 149**
 - 6.1 Beziehungsebenen im Film | 151
 - 6.2 Kommunikation im und durch den Film | 154
 - 6.3 Reflexion auf das Medium Film | 156
 - 6.4 Erinnern im und durch den Film | 158
 - 6.5 Resümee: Entgrenzung des Privaten | 161

- 7. BURMA VJ: REPORTING FROM A CLOSED COUNTRY | 165**
 - 7.1 Dramaturgie unter besonderer Berücksichtigung des Tons | 168
 - 7.2 Die Installation eines Protagonisten als Erzähler | 174
 - 7.3 Die Materialität des Bildes | 175
 - 7.4 Resümee: Erweiterung von Footage-Material durch den Ton | 177

- 8. Fazit I: Entgrenzungen im populären (Dokumentar-)Film | 179**
 - 8.1 Animation: *WALTZ WITH BASHIR* und *PERSEPOLIS* | 181
 - 8.2 Überinszenierung: *DIE REISE DER PINGUINE* und *UNSER TÄGLICH BROT* und *PINA – TANZT, TANZT SONST SIND WIR VERLOREN* | 183
 - 8.3 Unterhaltung als Strategie: *THE OTHER CHELSEA – EINE GESCHICHTE AUS DONEZK* | 186
 - 8.4 Distanzierende Darstellung: *AGHET – EIN VÖLKERMORD* | 189

- 9. Fazit II: Authentisches Erzählen durch Reflexion und Imagination | 195**

- 10. Filmografie | 203**

- 11. Bibliografie | 205**

1. Zur Einführung

1.1 DER NEUE ETHNOLOGISCHE FILM

Der ethnologische Film hat sich schon immer mit der Problematik des Zeigens und ‚Wahrnehmbar-Machens‘ von Gegenwart und des Archivierens von Handlungen und Situationen beschäftigt. Die Ethnologie bzw. das Teilgebiet der Visuellen Anthropologie untersucht Dokumentarfilme meines Erachtens umfassender als andere filmtheoretische Ansätze, denn sie fragt nicht nur nach der Rezeption bzw. den Rezeptions- und Wahrnehmungsangeboten der Filme, sondern auch nach der Produktion, das heißt nach den Protagonisten und Quellen und hinterfragt die „filmische Realität“ (Hohenberger 1988¹). Durch die Analyse der ethnologischen Filme reflektiert die Visuelle Anthropologie über kulturelle Prozesse im Allgemeinen, und verbindet diese Reflexionen mit filmtheoretischen Überlegungen zu (Sinnes-)Wahrnehmungen und zu Konzepten von Kultur und dem Medium Film und seinen Wirkungsweisen selbst.

Die vorliegende Arbeit basiert auf meinen Recherchen zum ethnologischen Dokumentarfilm in den Jahren 2006 bis 2011. Den ethnologischen Film möchte ich in diesem Rahmen zunächst definieren als Film, der fremde Lebenswirklichkeiten beschreiben und zugänglich machen will. Dabei handelt es sich üblicherweise um gegenwartsbezogene Filme, die sich dem Dokumentarfilm zuordnen lassen.

Besonders augenfällig war für mich in dem umrissenen Zeitraum, dass sich auf ethnologischen Filmfestivals sowie auch auf allgemeinen Dokumentarfilmfestivals zunehmend Filme finden ließen, die auf darstellerischer und dramaturgischer Ebene Strategien verwenden, die Grenzen überschreiten. Dabei handelt es sich einerseits um Grenzen zwischen Kunstformen wie Film, Theater oder Tanz, und andererseits schließen die Dokumentationen Darstellungsformen wie

1 | Eva Hohenberger entwickelt in ihrem herausragenden Werk *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch* (1988) eine Theorie zu den unterschiedlichen Realitätsbezügen im Dokumentarfilm. Dabei unterscheidet Hohenberger die „filmische Realität“ in „nichtfilmische Realität“, „vorfilmische Realität“, „Realität Film“ und „nachfilmische Realität“ (ebd.: 28ff.).

Animation oder fiktive Protagonisten nicht mehr aus. Daher habe ich diese Arbeit vormals mit dem Titel *Strategien der Entgrenzung. Perspektiven und Trends im ethnologischen (Dokumentar-)Film* als Dissertation am Institut für Ethnologie der Ludwig-Maximilians-Universität München eingereicht. Da sich die analysierten Filme (alle aus den Jahren 2006 bis 2010) in einem Spannungsfeld zwischen Dokumentation und Imagination bewegen und diverse Fragen nach der authentischen Darstellung und auch der Möglichkeit der Identifikation aufwerfen, wurde für diese überarbeitete Fassung der neue Titel *Zwischen Dokumentation und Imagination. Neue Erzählstrategien im ethnologischen Film* gewählt. So wird das Spannungsfeld des neuen ethnologischen Films noch deutlicher. Mit Erzählstrategien sind darstellerische und dramaturgische Verfahren gleichermaßen gemeint. Da es sich dabei um innovative und grenzüberschreitende Verfahren handelt, wird der Begriff „Strategien der Entgrenzung“ hier weiter analog für diese neuen Erzählstrategien verwendet.

Dem ethnologischen Dokumentarfilm haftet ein Image der authentischen „Wirklichkeitsabfilmung“ an, weshalb er oft bezüglich seiner innovativen Ansätze unterschätzt wird. Dabei sind es gerade diese Filme unter den ethnologischen Dokumentarfilmen, die neue Erzählstrategien entwickeln und einen Raum zwischen Imagination und Dokumentation eröffnen, welche nachhaltig filmische und wissenschaftliche Diskurse innerhalb und auch außerhalb des Fachs beeinflusst haben.

Grundsätzlich lässt sich eine Bandbreite von entgrenzenden Verfahren im ethnologischen Dokumentarfilm in den letzten Jahren feststellen. Die Filme arbeiten zunehmend mit anderen Kunstformen wie dem Theater im Film, mit animierten Sequenzen oder stellen den Filmprozess an sich aus. Auch der autobiografische oder semi-autobiografische Film ist weiter in den Vordergrund gerückt. Hier werden Erzählstrategien verwendet, die mehr Raum für Imagination schaffen. Es ist auffällig, dass Filme, die andere Wege beschreiten, oft mit dem schwer Nachvollziehbaren auf inhaltlicher Ebene operieren, wie religiösem Fanatismus in der islamischen Welt, politischer und gesellschaftlicher Unterdrückung in Diktaturen, einem unsicheren Leben im Exil oder (Kriegs-)Traumata. Es ist der Versuch, das Nicht-Erzählbare nachvollziehbar zu machen. Es ist der Sieg des Bildes und, wie sich zeigen wird, der Sieg der Imagination über Restriktionen, Zensur und innere Blockaden und Konflikte. Die Filme werden hier zur Stimme und zum Mittel, der Freiheit oder dem Wunsch nach Freiheit Ausdruck zu geben. Ein Mittel, dies ausdrucksstark umzusetzen, ist die Anwendung filmischer Verfahren, die neue Möglichkeiten der Imagination eröffnen.

In den betreffenden Filmen werden oftmals Identitäten verhandelt. Dies geschieht entweder auf einer individuellen Ebene durch die konkrete Verarbeitung von Erinnerung und Trauma oder durch die Suche nach Antworten in der Gegenwart und die Suche nach einem ‚guten‘ Leben. Oder es geht um Identitäten auf gesellschaftlicher Ebene, zum Beispiel um Freiheit und Gleichberechtigt-

gung innerhalb ganzer Gesellschaften oder die Unterdrückung solcher durch Verbrechen an der Menschlichkeit.

Meine zentrale forschungsleitende Frage lautet: Welche Erzählstrategien lassen sich im ethnologisch relevanten Dokumentarfilm der jüngsten Zeit feststellen?

Teilfragen, die diese Leitfrage aufwirft, sind: Reflektiert der Film durch diese Strategien (implizit oder explizit) auf das Medium Film? Wie werden Autorschaft und die Beziehungsebenen in den Filmen folglich thematisiert? Und sind diese filmischen Verfahren besonders dafür geeignet, dokumentarischer bzw. faktischer zu erzählen? Dieses vermeintliche Paradoxon führt zu der zentralen Frage: Liegt im Imaginären möglicherweise mehr Authentizität? Lassen sich infolgedessen neue Imaginationsverfahren feststellen?

Weiterführende Fragen an die Filme lauten außerdem: Wie tragen die Erzählstrategien der Imagination dazu bei, Identitäten zu verhandeln? Welche Figurenkonzeptionen liegen den Filmen zugrunde? Welche Rezeptionsangebote machen die Filme durch die aufgezeigten Entwicklungen?

1.2 AUFBAU UND VORGEHENSWEISE DER ARBEIT

Im Zentrum dieser Arbeit stehen sechs Filmanalysen von ethnologisch relevanten Filmen, die jeweils eine eigene Form der Entgrenzung praktizieren und damit selbst Fragen aufwerfen, die in dieser Forschungsarbeit zum Tragen kommen.

Deswegen kann hier bewusst nicht *einer* (Film-)Theorie oder auch nicht *einer* Idee der Vorzug gegeben werden, denen sich dann die Filmanalysen ‚unterzuordnen‘ haben. Ich verfolge vielmehr die Absicht, die Filme zunächst selbst sprechen zu lassen und damit eine ethnologische Form der Herangehensweise anzusetzen. Damit erklärt sich die Vielfältigkeit der im Verlauf dieser Arbeit analysierten Filme. Weiterführende theoretische Überlegungen werden anhand der Formen und Verfahren dieser Filme in den Filmanalysen diskutiert. Die theoretischen Überlegungen aus den sechs Analysen werden ein Bild aktueller Erzählstrategien aufzeigen.

Der Einstieg in die Filmanalysen erfolgt in Kapitel 2 mit dem Film *PROMISED PARADISE* von Leonard Retel Helmrich (INO/NL 2006, R: Leonard Retel Helmrich, L: 52 Min.), der auf den ersten Blick am meisten die Erwartungen eines Filmes auf einem ethnologischen Filmfest erfüllt. Man begibt sich auf die Spuren des Puppenspielers Agus Nur Amal, der in seiner Heimat Jakarta und in Bali versucht, den Motiven des islamischen Fundamentalismus und Terrorismus auf die Spur zu kommen. Ein exotisches Setting und eine klassische Kameraführung lassen den Rezipienten zunächst im Glauben, einen ‚normalen‘ dokumentarischen Film zu sehen. Der Schein trägt allerdings. Und genau das

ist auch das Thema von Agus. *PROMISED PARADISE* ist ein herausragender Film, da hier als besonderes Verfahren der Dokumentarfilm an die Kunstform des Theaters geknüpft ist. Es wird eine Art oszillierendes System geschaffen, indem zwar auf den ersten Blick auf filmische Art und Weise ein Blick vom Film auf das Theater stattfindet – alleine der Kamerablick scheint dies nahe zu legen. Auf den zweiten Blick wird aber offenbar, dass der eigentliche Blick hier vom Theater, d.h. in erster Linie vom Puppenspiel, auf den Film stattfindet. Der Film lehnt Authentizität ab und schafft Bereiche der Verschmelzung, in denen man nicht mehr erkennen kann, ob es sich um Fiktion, Vision oder Realität handelt.

In Kapitel 3 ist *MAKING OF – KAMIKAZE* von Nouri Bouzid (TUN/MAD/F/D 2006, R: Nouri Bouzid, L: 115 Min.) Gegenstand der Analyse, ein Spielfilm mit einer an einen Dokumentarfilm erinnernden Ästhetik. Der junge Tunesier Bahta träumt davon, Tänzer zu werden. Tanzen ist seine Leidenschaft und die seiner ausschließlich aus Jungen und jungen Männern bestehenden Clique, die mit Eltern und Behörden durch ihre Breakdance-Battle und Graffiti in Konflikt gerät. Bahta ist mit seinen 25 Jahren der Älteste der Gruppe und möchte nach Europa gehen, um dort sein Leben frei nach seinen Vorstellungen gestalten zu können. Als er von der Polizei wegen des unerlaubten Tragens einer Polizeiuniform gesucht wird, kommt er in Kontakt mit einer terroristischen Gruppe und wird von dieser ‚unter ihre Fittiche‘ genommen. Es beginnt eine Parallelhandlung: Der Schauspieler Lofti Abdelli, der den jungen Bahta spielt, tritt aus seiner Rolle heraus und beschwert sich bei dem Regisseur Bouzid, dass er einen Tänzer und keinen Terroristen spielen wollte. Im Zuge dieser selbst- bzw. filmreflexiven Handlungen diskutieren die beiden nicht nur die filmische Realität, sondern auch die mögliche nachfilmische Realität und die Wirkung des Films. Dabei spielen die Dichotomien Sprache/Tanz und Stimme/Körper eine entscheidende Rolle.

NEUKÖLLN UNLIMITED (D 2010, R: Agostino Imondi/Dietmar Ratsch, L: 96 Min.) (Kapitel 4) spielt im Berlin unserer Zeit und ist ein Film über die drei Geschwister Hassan, Lial und Maradona, die um ihr Aufenthaltsrecht in Deutschland bemüht sind. Die Geschwister werden in ihrem Alltag mit ihren Freunden und ihrer Familie gezeigt, bei Diskussionen über die finanzielle Situation und die ungewisse Zukunft der Familie in Deutschland sowie bei ihrem Hobby, dem leidenschaftlichen Singen, Rappen und Tanzen. Der Film orientiert sich stilistisch über weite Strecken an klassischen Dokumentarfilmen, bricht allerdings mit diesem Ansatz in einigen wenigen animierten Sequenzen, in denen der älteste Bruder Hassan vom Trauma der Abschiebung berichtet. Dabei sind Überblendungen von gezeichneten und realen Settings besonders augenfällig. Der kleine Bruder Maradona, der im Gegensatz zu seinen Geschwistern größere Schwierigkeiten mit einem Leben in Deutschland hat, wird von Zeit zu Zeit in Settings gezeigt, die an Traumsequenzen erinnern. Der Film diskutiert innere Konflikte der Protagonisten anhand von

unterschiedlichen filmischen Darstellungsweisen. Dabei tritt der Handlungsverlauf hinter die Inszenierung von Körpern und körperlichem Ausdruck im Tanz zurück.

In dem Film *IRAN: ELECTIONS 2009/THE GREEN WAVE*² (D 2010, R: Ali Samadi Ahadi, L: 52/80 Min.) (Kapitel 5) von Ali Samadi Ahadi werden die Proteste im Iran 2009 thematisiert. In der Presse wurde von der ‚Twitter-Revolution‘ gesprochen, da Informationen über die Situation im Land über Blogs und soziale Netzwerke verbreitet wurden. Diese Informationskanäle nimmt der Film als Quelle, aber auch als direkte Bilder in die Erzählung auf. Die auffälligste Strategie jedoch sind zwei fiktionale Protagonisten, deren Texte und Charaktere auf Blogbeiträgen von iranischen Jugendlichen während der Wahlen 2009 und speziell während der Revolte danach beruhen. Die Zitate, die Ali Samadi Ahadi seinen beiden Protagonisten in den Mund legt, bestehen aus den Beiträgen vieler verschiedener Blogs. Mit der Stimme einer Generation entwickelt der Regisseur so zwei authentisch erscheinende Lebensgeschichten innerhalb des bearbeiteten bzw. des dokumentierten Zeitraums.

EXILE FAMILY MOVIE (A 2006, R: Arash T. Riahi, L: 94 Min.) (Kapitel 6) ist ein autobiografischer Film des Filmemachers Arash Riahi, der ein Familientreffen der anderen Art mit einer sehr subjektiven Kamera gefilmt hat. Der Exil-Iraner lebt mit seinen Eltern und seinen beiden Geschwistern in Wien. Andere Mitglieder der iranischen Großfamilie sind nach Skandinavien oder in die USA emigriert. Ein großer Teil der Familie jedoch ist im Iran geblieben. An einem für die iranische Obrigkeit unverdächtigen Ort gibt es ein geheimes Familientreffen und damit ein Wiedersehen nach vielen Jahren. Riahi filmt die Vorbereitungen und Skype-Telefonate mit seinen Verwandten sowie die Reise und Aufenthalte in Hotels, in denen die Treffen stattfinden. In der Öffentlichkeit in Mekka ist lediglich ein geheimes Filmen möglich. Der Film reflektiert auf besondere Weise, was es heißt, einen sehr persönlichen Familienfilm zu machen. Die Protagonisten schwanken zwischen vollständigem Vertrauen und unmittelbaren emotionalen Reaktionen einerseits sowie andererseits Momenten, in denen die Präsenz der Kamera bewusst und damit auch zum Thema gemacht wird.

Durch das besondere Zusammentreffen der westlichen und muslimischen Gesellschaft werden nicht nur kulturelle Unterschiede und Gemeinsamkeiten offenbar, sondern auch das Filmemachen selbst thematisiert. Gleichzeitig lassen sich an diesem Film Formen von Privatheit und Öffentlichkeit sowie die Fragen der Autorschaft und Augenzeugenschaft diskutieren.

2 | Die deutsche Fernsehpremiere wurde mit dem Titel *IRAN: ELECTIONS 2009* auf dem deutsch-französischen Sender arte ausgestrahlt. Die Kinoversion kam mit dem Titel *THE GREEN WAVE* auf den Markt. In meiner Arbeit beziehe ich mich in der Analyse auf die Fernsehausstrahlung.

BURMA VJ: REPORTING FROM A CLOSED COUNTRY (DK 2008, R: Anders Østergaard, L: 84 Min.) (Kapitel 7) von Anders Østergaard ist nicht nur ein Film über die Videojockeys in Burma (das „VJ“ im Titel steht für Videojockeys), die es sich zur Aufgabe gemacht haben, die Ereignisse in ihrem Land zu dokumentieren und einer Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Es ist zugleich ein Film über die Wirkung der Bilder und ihre Bedeutung in Zeiten der Krise und darüber hinaus. Der Film thematisiert das ‚Zeigen‘ ebenso wie das ‚Nicht-Zeigen‘ und führt damit einen hochaktuellen Diskurs über Augenzeugenschaft. Auch wenn es einen Protagonisten bzw. einen Erzähler gibt, der uns durch seinen Alltag führt und die Ereignisse aus seiner persönlichen Perspektive schildert, versucht der Film dennoch, eine große Objektivität zu vermitteln. Dabei werden die zwei Wahrnehmungskanäle des Visuellen und des Akustischen oft kontrapunktisch eingesetzt, so dass der Film zwischen Reflexion und Manipulation changiert. Er zeigt auf eindrückliche Weise, welche Macht Bilder haben können – wenn wir an die Macht der Bilder (noch) glauben – und vor allem, mit welchen filmischen Strategien diese täglich in jeder Nachrichtensendung der Welt eingesetzt werden. Hier werden Fragen nach der Macht der Medien sowie unserer heutigen Umgangsform mit der Gegenwärtigkeit der Geschichte auf professionelle Weise vorgeführt. Dazu führt der Film einen Diskurs um die Frage nach der Vorherrschaft von Ton oder Bild.

Ich habe BURMA VJ auch ausgewählt, weil er genauso wie IRAN: ELECTIONS 2009 nicht vornehmlich auf ethnologischen Filmfestivals, sondern im Fernsehen und im Kino rezipiert wurde, und auch weil beide Filme die Medienöffentlichkeit auf ihre Art reflektieren. Sie bieten einen geeigneten Übergang zur Öffnung des Filmkorpus zu einem breiteren gesellschaftlichen Diskurs.

Mir ist es ein Anliegen zu zeigen, dass diese Strategien längst auch Einzug in kommerziell erfolgreiche Kinoproduktionen oder auch Fernsehdokumentationen auf renommierten Sendeplätzen gehalten haben, oft in einer noch deutlicheren Ausprägung. Es handelt sich hierbei nicht um Randphänomene spezialisierter ethnologischer Filmfestivals oder um Ausnahmefilme, sondern diese Filme treffen genau den Nerv der Zeit oder sind ihrer Zeit sogar ein wenig voraus. Daher wird im Anschluss an die sechs Einzelanalysen in Kapitel 8 eine Verknüpfung zu weiteren Filmen außerhalb des Bereichs des ethnologischen Dokumentarfilms hergestellt, deren Strategien die der zuvor eingehend analysierten Filme spiegeln und in einen größeren Kontext rücken. Hier stehen die Strategien oder Verfahren im Vordergrund, die im ‚Mainstream‘ angekommen sind.

Ich habe dafür sehr populäre Beispiele gewählt, die im Kino herausragende Besucherzahlen und als TV-Formate Top-Kritiken erhalten haben. Einige Beispiele sollen hier bereits vorab genannt werden.

Mit dem Film WALTZ WITH BASHIR (ISR/F/D/FIN/CH/B/A 2008, R: Ari Folman, L: 87 Min.) ist die Strategie der Animation 2008 prominent ins Kino

gekommen. Es findet eine Verbindung zum Thema des Traumas statt, das in einigen meiner Detailanalysen behandelt wird. Ein weiteres Thema ist Augenzeugenschaft als Authentisierungsstrategie. Dies trifft auch auf die vorhin genannten Filme zu, zeigt sich als Tendenz aber in ganz unterschiedlichen Filmen und Formaten, so auch TV-Formaten wie *AGHET – EIN VÖLKERMORD* (D 2010, R: Eric Friedler, L: 90 Min.). Anhand dieses Beispiels wird in Ergänzung zu *IRAN: ELECTIONS 2009* gezeigt, wie Quellenkritik und das Aufgreifen und Darstellen traumatischer gesellschaftlicher Krisen auch funktionieren kann. Im Gegensatz zu Samadi Ahadis Film geht es hier aber um eine historische Perspektive und nicht um die jüngste Vergangenheit. Die generelle Tendenz der Entgrenzung hin zur Überinszenierung ist in keinem anderen Bereich so sichtbar wie in Food-Filmen oder Tier-Dokumentationen, wie hier exemplarisch an den zwei kommerziell sehr erfolgreichen Filmen *DIE REISE DER PINGUINE* (F 2005, R: Luc Jacquet, L: 82 Min.) und *UNSER TÄGLICH BROT* (A 2005, R: Nikolaus Geyrhalter, L: 92 Min.) angesprochen wird. Ein kurzer Blick soll auch noch auf die 3D-Technik geworfen und mit *PINA – TANZT, TANZT SONST SIND WIR VERLOREN* (D/F 2011, R: Wim Wenders, L: 107 Min.) von Wim Wenders diskutiert werden. Dies geschieht in der Absicht, über diese extrem inszenierten und kommerziell erfolgreichen Filme Tendenzen zu veranschaulichen, die sich, nach meiner Beobachtung, auch in ethnologischen Dokumentarfilmen finden.

Es sieht so aus, als gäbe das digitale Zeitalter Dokumentarfilmen eine neue Freiheit, indem sie weniger als zuvor an eine ‚klassische Idee von Authentizität‘ gebunden zu sein scheinen.

Es geht zwar immer noch darum, ‚Wahrheiten‘ zu erzählen bzw. eine Ahnung von ‚Wirklichkeit‘ zu vermitteln. Es geht immer noch darum, auf eine authentische Art und Weise zu erzählen, doch die Strategien hierfür sowie die Vorstellungen davon, was Authentizität ausmacht, befinden sich ganz offensichtlich im Wandel.³ Dieses Phänomen einer Authentizität, basierend beispielsweise auf Blog-Texten, der Ästhetik eines Handyvideos und persönlicher Augenzeugenschaft und künstlerischer Verarbeitung ebendieser (was als subjektive Perspektive auf Geschehnisse gesehen werden kann), ist die Matrix, vor

3 | Dass diese Kategorien aber heutzutage immer noch nicht obsolet sind, zeigt die Diskussion um den am 16. August 2012 in den deutschen Kinos gestarteten Dokumentarfilm *THIS AIN'T CALIFORNIA* (D 2012, R: Marten Persiel, L: 99 Min.). Der Film ist in der Kategorie ‚Dokumentarfilm‘ bei den *Internationalen Filmfestspielen Berlin 2012* in der Kategorie „Perspektive Deutsches Kino“ uraufgeführt und ausgezeichnet worden. Auf dem Münchner *DOK.fest* lief er in der neuen Kategorie ‚DOK.fiction‘. An dem Film und vor allem an seiner öffentlichen Rezeption ließe sich viel aufzeigen über Sehgewohnheiten, Umbrüche und auch, wo und wie Kino gemacht wird. Perspektivisch wird dieser aktuelle Film ganz am Ende der Arbeit noch einmal aufgegriffen.

der Dokumentarfilmer heutzutage ihre Arbeit machen. Im Film selbst können die Phänomene natürlich wieder ganz andere Ausprägungen haben. Diesen Ausprägungen und dem Bilddiskurs, in dem sich diese Filme befinden, gehe ich im Folgenden nach.

Im digitalen Zeitalter, in dem wir mehr über die Manipulierbarkeit von Bildern wissen und in dem so genannte ‚Twitter-Revolutionen‘⁴ stattfinden, kommt Bildern eine andere Bedeutung zu. Es geht, so meine These, in den Filmen nicht mehr darum zu verhandeln, ob ein Bild an sich ‚wahr‘ oder ‚authentisch‘ ist, sondern vielmehr um die Prozesse, wie etwas als authentisch wahrgenommen wird, und die damit zusammenhängende Wirkung der Bilder. Es geht darum, dass die Filme nicht mehr nur Bilder zeigen, sondern von einer möglichen Kultur der Bilder erzählen. Und dies passiert auf ganz unterschiedliche Weise. Dabei stellen die Filme zum einen den Filmprozess selbst aus, indem sie offensichtlich fiktionale Mittel nutzen wie beispielsweise Animationen, oder sie thematisieren die Quellen außerhalb des Films. Ein weiterer Faktor ist eine intensivere Tendenz zum Ton. Es finden in jedem Fall Grenzüberschreitungen statt, um Themen innerhalb der Filme zu entwickeln und starke Rezeptionsangebote machen zu können. Letztendlich geschieht dies auch, um überhaupt Interesse an Themen und Argumentationsstrukturen zu wecken.

1.3 ENTWICKLUNGSLINIEN IM ETHNOLOGISCHEN FILM

Interesse für Themen und Menschen wecken, auf andere Perspektiven aufmerksam machen, sensibilisieren für das „Andere“, Systeme hinterfragen. Ich denke, das alles und sicher noch viel mehr hat sich der ethnologische Film immer schon zur Aufgabe gemacht.⁵ Eingangs habe ich es damit beschrie-

4 | Der Begriff wurde im Zuge der Proteste gegen die Wahlergebnisse im Iran 2009 geprägt. Siehe z.B. The Washington Times 2009: o.S.; Quirk 2009: o.S.; Leyne 2010: o.S.

5 | Es gibt Definitionen zum ethnologischen Film, die „kulturelle Differenz“ und eine wissenschaftliche Verwertbarkeit dieses Genres hervorheben, z.B.: „Der ethnographische Film ist ein Genre des Dokumentarfilms, zwischen dessen vor- und nichtfilmischer Realität eine kulturelle Differenz besteht. Seine Produktionsweise ergibt sich aus seinem Verwertungszusammenhang: Er soll Analysematerial bereitstellen, Datensammlung sein, der Verifikation ethnologischer Hypothesen dienen und Feldforschungersatz für Studenten sein.“ (Hohenberger 1988: 146) Hohenberger geht in ihrer Arbeit über diese Definition mit der Analyse der Filme Jean Rouchs hinaus. Und fragt in ihrem Nachwort: „Ein Dokumentarfilm ist ein Film über die Wirklichkeit, aber ist die Wirklichkeit das, was ein Dokumentarfilm zeigt?“ (Ebd.:332) Und es scheint, als gäben die Herausgeber der Anthologie *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film anlässlich der entsprechenden Reihe im Münchner Stadtmuseum* (Januar bis April 1984) eine Antwort

ben, dass „der ethnologische Film fremde Lebenswirklichkeiten“ zugänglich machen will. Oft ging es dabei vielleicht um ein faktisches Nachvollziehen, was den ethnologischen Film stark in die Nähe des wissenschaftlichen Films gerückt hat. Man kann sagen, dass der klassische ethnologische Film im Allgemeinen eher den Intellekt, also die Fähigkeit, Argumentationslinien zu folgen, und die Reflexionsfähigkeit der Rezipienten angesprochen hat. Das heißt nicht notwendigerweise, dass in ethnologischen Filmen niemals die sinnliche und emotionale Wahrnehmung angesprochen wurde, wie beispielsweise in den Filmen Robert Flahertys oder denen Jean Rouchs, wie sich im Folgenden bei dem kurzen Abriss zeigen wird, der genau diese Seite des ethnologischen Films, die immer schon einen Raum der Imagination eröffnete, in den Fokus rücken soll. Ab den 1970er Jahren entstand in der Ethnologie die Teildisziplin der Visuellen Anthropologie, die sich mit der „Reflexion über Visualität“ (Heidemann 2011: 259) wissenschaftlich beschäftigt. Dabei sind die Themengebiete und Filme, mit denen sich die Visuelle Anthropologie beschäftigt, so vielfältig wie das Schaffen von Filmemachern selbst. Von der Stummfilmzeit bis heute gibt es Filme, die das besondere Interesse von Ethnologen auf sich gezogen haben. Schlaglichtartig sollen aus meiner Perspektive einige Filme beleuchtet werden, die zum Korpus der Visuellen Anthropologie gehören, nämlich ein paar jener Filme, die jeweils neue filmische Strategien zu ihrer Zeit entwickelt und angewendet haben und damit sozusagen als ‚Urahn im Geiste‘ der in dieser Arbeit analysierten Filmbeispiele gelten können. Damit sprengen (und sprengen auch heute) solche Filme die Grenzen dessen, was bis dato als ‚ethnologischer Film‘ galt.

Volker Kull hat in seinem Sammelband *Poeten, Chronisten, Rebellen*, den er zusammen mit Verena Teissl herausgegeben hat, ein sehr interessantes Korpus als Beispiel für Vielfalt im ethnologischen Film in seiner Einleitung genannt, das ich hier gerne exemplarisch zitieren möchte:

„Es sollte darüber hinaus nicht schwer fallen, sich vorzustellen, dass es so viele ethnographische Filme gibt, wie Autoren, die darüber geschrieben haben. Ebenso wie im Genre des Dokumentarfilms spielt neben der Intentions- und Ereignisebene die Rezeptionsebene eine bedeutende Rolle bei der Frage, welcher Film ein ethnographischer Film ist, was dazu führte, dass Filme wie GRASS (1925) von Schoedsack und Cooper

auf Hohenbergers Frage, wenn sie in ihren einleitenden Bemerkungen schreiben: „Jene ethnographischen Filme aber, die mit und im Anschluß an die Dokumentarfilmbewegung der späten 50er Jahre entstanden, haben die Diskussion über Beobachtung in der Ethnologie in eine andere Richtung gelenkt: nicht zuletzt, weil sie das Machen vor Augen führen. Indem Sehkonventionen gestört werden – und manchmal stören schon ethnographische Inhalte –, kann nach der Wirklichkeit von Wirklichkeit gefragt werden.“ (Friedrich et al. 1984:14)

sowie die Filme von Robert Flaherty, Robert Gardner (*DEAD BIRDS* [...]) und Dennis O'Rourke, die sich selbst nie als ethnographische Filmemacher gesehen haben, ebenso wie die selbst-reflexiven Filme von Trinh T. Minh-ha oder auch ‚fiktionale‘ Filme wie *TRUE STORIES* [...] von David Byrne, ihren Platz in der Ethnologie gefunden haben.“⁶ (Kull 2006: 20)

Schon in dieser kleinen, sicher auch subjektiven Aufzählung zeigt sich die Vielfalt und das Spannungsfeld zwischen Dokumentation und Imagination der Filme, die in der Visuellen Anthropologie diskutiert werden. Der Stummfilm *GRASS* (USA 1925, R: Merian C. Cooper/Ernest B. Schoedsack, L: 71 Min.) erschafft ähnlich wie *NANOOK OF THE NORTH* (USA 1920/21, R: Robert Flaherty, L: 79 Min.) eine Erzählung, die das Leben einer Community im damaligen Persien, dem heutigen Iran, erzählt. „*GRASS* gehört neben *NANOOK* zu den bedeutendsten ethnographischen Dokumenten, die die Stummfilmzeit hervorgebracht hat.“ (Petermann 1984:34) *TRUE STORIES* von David Byrne (USA 1986, R: David Byrne, L: 90 Min.), dem ehemaligen Sänger der Talking Heads, ist ein wunderbarer Grenzgänger im fiktionalen Film, der mit einer Vielfalt von Strategien, dokumentarischen und Musical-Elementen die Geschichte der Vorbereitungen zu einem Stadtjubiläum in Texas erzählt. Im Zusammenhang mit dem Zitat von Kull habe ich ihn zum ersten Mal im Kontext des ethnologischen Films verortet gesehen. Die Filme von Dennis O'Rourke begegneten mir hingegen schon in meinem Grundstudium der Ethnologie an der Ludwig-Maximilians-Universität. Von Dennis O'Rourkes Filmen ist der am meisten in der Visuellen Anthropologie diskutierte Film vielleicht *THE GOOD WOMAN OF BANGKOK* (GB/AU 1991, R: Dennis O'Rourke, L: 82 Min.) in dem der Filmemacher selbst eine Liebesbeziehung mit einer Prostituierten für seinen Film eingeht, oder vorgibt einzugehen. In den frühen 1990ern war der Film ein echter ‚Aufreger‘ und Auslöser für etliche intellektuelle Diskussionen, wie Hamilton festhält:

„Critical analysis moves beyond the immediacy of the ‚innocent viewer’s‘ response, and by implication denies that any viewer is innocent. No cultural product, least of all a ‚documentary fiction‘, can be understood to provide a simple reflection of ‚the real‘; the contested relation between image and world is nowhere registered more starkly than in a work of this kind. The blurring between ‚truth‘ and ‚fiction‘, which has become a burning issue recently in the field of literature [...], was in many ways pre-empted by *The Good Woman of Bangkok*, although few seemed to recognise this at the time.“ (Hamilton 2006 [1997]: 11)

6 | Soweit nicht anders vermerkt, wurden sämtliche Auszeichnungen oder Hervorhebungen bei Zitaten bereits innerhalb des Originals verwendet.

Ebenso sind die Filme von Trinh T. Minh-ha eindeutig Filme, die neue beziehungsweise eigene Erzählstrategien verfolgen. Sie sind durchaus auch als Beitrag zur Theorie zu verstehen. Minh-ha lehnt nämlich jegliche Kategorisierung von Filmen ab und stellt die Praxis des Schaffens von Genres durch Wissenschaft ebenfalls in Frage. Generell hält sie fest: „Es gibt keinen Dokumentarfilm – unabhängig davon, ob der Begriff eine Materialkategorie bezeichnet, ein Genre, eine Methode oder eine Reihe von Techniken.“ (Minh-ha 2012 [1998]: 276)

„Vergegenwärtigt man sich nur allein das ästhetische und inhaltliche Spektrum der Filme dieser Filmemacher wird bereits die stilistische Vielfalt ethnographischen Filmschaffens deutlich. David MacDougall hat mit seiner ‚teilnehmenden Kamera‘ das Konzept der beobachtenden Filme weiterentwickelt. Dennis O’Rourke ist mit seinen polemischen Filmen stets auf Kritik zahlreicher Ethnologen gestoßen. [...] Trinh T.Minh-ha hat mit ihren selbst-reflexiven Filmen, das starre, ideologisch geprägte und wissenschaftliche Konzept des ethnographischen Films erweitert.“ (Kull 2006: 19f.)

Neue Erzählstrategien werden auch durch technischen Fortschritt hervorgerufen, wie sich in der Geschichte gezeigt hat. Es gibt Abhängigkeiten zwischen Verfahren und technischen Möglichkeiten (ebd.: 16, 21). Etwa hätte es ohne die Erfindung leichter 16-mm-Kameras und des Synchrontons seit den 1960er Jahren eine Entwicklung wie das *direct cinema*⁷ in den USA und das *cinéma vérité*⁸ in Frankreich nicht gegeben (ebd.). Durch die Möglichkeit des Originaltons konnte der Off-Kommentar weggelassen, gleichzeitig steht dahinter nicht nur Technik, sondern immer auch ein Konzept innerhalb eines gesellschaftlichen Zeitgeists und einer spezifischen Filmkultur.

7 | Das *direct cinema* entstand in den 1960ern in Nordamerika. Durch die neue Technik veränderte sich viel auf der Ebene des Tons. Originalton und -geräusche ersetzen den Kommentar und es wurde bevorzugt auf Interviews verzichtet. Die Kamera ist dabei quasi unsichtbar, die Bilder sprechen für sich. Bedeutende Vertreter sind u.a. Richard Leacock, Don A. Pennebker, Frederik Wiseman (Hohenberger 1988: 125ff.; Kull 2006: 27f.)

8 | Das *cinéma vérité* ist stark mit dem Namen Jean Rouch und dem Film *CHRONIK EINES SOMMERS* (im Original: *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ*) (F 1961, R: Jean Rouch/Edgar Morin, L: 85 Min.) verbunden. Ganz bewusst wurden Reaktionen von Protagonisten in Interviewsituationen hervorgerufen. „Ganz im Gegenteil die Filmemacher verstehen sich als sogenannte ‚agents provocateurs‘. Dies bedeutet, dass die Dreharbeiten im Sinne der sogenannten ‚provokierenden Kamera‘ in höchstem Maße durch die Interaktion der Filmemacher mit den gefilmten Personen bestimmt sind.“ (Petermann 1984: 41f.; Kull 2006: 27; Hornung 2009: 50)

„In den 60er Jahren hat sich das Erscheinungsbild des Dokumentarfilms radikal verändert. Zunehmende Unzufriedenheit der Dokumentaristen mit den ihnen zur Verfügung stehenden Techniken angesichts der realistischeren Möglichkeiten des fiktionalen Films führten zu einer Veränderung der Wünsche bezüglich des Verhältnisses von Realität und Film. Anstatt über das Reale zu sprechen, sollte das Reale nun selbst sprechen können.“ (Hohenberger 1988: 125)

In dieser Zeit wird der ethnologische Film von drei Regisseuren geprägt: Jean Rouch, John Marshall und Robert Gardner (Petermann 1984: 38; Hornung 2009: 49). Sie alle sind bedeutend und doch möchte ich an dieser Stelle nur einen herausgreifen, die vielleicht schillerndste Figur der Dreien. Jean Rouch prägte mit seinem Filmschaffen den ethnologischen Dokumentarfilm, vor allem in Folge seines Films *LES MAÎTRES FOUS* (F 1955, R: Jean Rouch, L: 36 Min.). Hier entwickelte er sein Konzept des *Ciné Trance*. Er argumentierte, dass er während des Rituals der Hauka⁹, welche dabei in einen tranceartigen Bewusstseinszustand fallen und die Kolonialzeit durch symbolische Rollen aufarbeiten, selbst in eine Art „Trance“ gefallen sei und die Kamera sich wie von selbst geführt hätte (Kull 2006: 25). Die Darstellung des Besessenheitskults in Kombination mit dem improvisierten Kommentar Rouchs sorgte für Kontroversen (ebd.). Der Film stand für eine neue Form der Grenzüberschreitung, was Thema und Machart zugleich betraf: Die Darstellung der Riten, die eine Verhöhnung der ‚Kolonialherren‘ und Besessenheit zeigte, kombiniert mit einer ‚entfesselten‘ Kamera, die quasi selbst mitten im Geschehen war und keinen distanzierten Blick wahrte (ebd.: 25f.).¹⁰ Hier zeigt sich erneut, wie eine neue Erzählart, eine Entgrenzung der filmischen Darstellungsweise, im besten Sinne nicht nur ein Thema überhaupt erzählbar macht, sondern auch versucht, filmisch neue Möglichkeiten des Wahrnehmens zu eröffnen.

Die Bedeutung des technischen Fortschritts sollte man sich auch verdeutlichen hinsichtlich der heutigen Technik (Stichwort Mini-DV), die tatsächlich

9 | Die Hauka sind nigerianische Bauern, die nach Ghana migrierten. Die Besessenheitsrituale der Hauka sind auf die Kolonialzeit zurückzuführen, nach der Unabhängigkeit West-Afrikas gerieten diese in Vergessenheit (Kull 2006: 25 Fußnote 33).

10 | Die Homepage Maitres-Fous.Net hat sich ganz dem filmischen Schaffen Jean Rouchs verschrieben hat ihn sogar als Vater des Ethnofiction ausgezeichnet: „ETHNO-FICTION: Rouch did not believe in a strict delineation between fiction and non-fiction films. He writes, ‚For me, as an ethnographer and filmmaker, there is almost no boundary between documentary film and films of fiction‘ (Ciné-Ethnography, 185). Recognizing that cinematic objectivity was illusory and that a camera was bound to change the kind of interactions he could have with the world around him, he saw nothing contradictory in the idea of employing narrative techniques in his ethnographic films. This practice has come to be known as ethno-fiction.“ (Maitres-Fous.Net o.J.: o.S.)

noch einmal einen ganz anderen Zugang für ‚jedermann‘ zum Medium Film ermöglicht und vor allem hier keinen Unterschied mehr zur ‚Filmelite‘ zulassen muss. Gleichzeitig ist die Ästhetik von Mini-DV durchaus auch für Profis und die große Leinwand gangbar geworden. DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN (D 2006, R: Sönke Wortmann, L: 110 Min.) von Sönke Wortmann, der vier Millionen Zuschauer in die Kinos lockte, wurde mit einer kleinen, semiprofessionellen Mini-DV-Kamera gedreht (Müller 2011: 9).

„Wortmanns SOMMERMÄRCHEN bewies, dass das Consumer-Format Mini-DV auch im nicht-fiktionalen Bereich auf der großen Kinoleinwand reüssieren kann. Die günstige semi-professionelle Videotechnik führte seit ihrer Ausbreitung Mitte der 1990er Jahre zu einer ständig steigenden Zahl an Dokumentarfilmen, die mit Low-Budget-Ausrüstung gedreht und bei Filmfestivals eingereicht werden.“ (Ebd.: 10)

Gehen wir einen Schritt zurück zu der Frage, was neben der Technik eigentlich entscheidend ist für Umbrüche. Was gegenwärtig die Mini-DV ist, war in den 1960er Jahren der Synchronon und noch früher vielleicht der Akt des Filmens an sich. Dabei ging es in erster Linie also immer um die Frage nach der Art der filmischen Darstellung und der benutzten Verfahren. Und der Entgrenzung kam schon immer eine besondere Bedeutung zu, wie sich bei Jean Rouch gezeigt hat. Filme mit neuen Erzählstrategien sind bereits zu Stummfilmzeiten diskutiert worden, wie GRASS oder eben auch NANOOK OF THE NORTH von Robert Flaherty, der als „Vater des Dokumentarfilms“ gilt (Kull 2006: 21). Flaherty hatte das Anliegen, seine Protagonisten als handelnde Personen zu zeigen und damit seinen Respekt gegenüber den Inuit auszudrücken. Dabei griff er auch auf inszenierte Szenen für den Film zurück, was für ihn aber Ausdruck des Versuchs einer größtmöglichen dokumentarischen Authentizität war. Gleichzeitig schaffte er damit Identifizierungsmöglichkeiten für die Rezipienten. „Flahertys Eskimos sind handelnde Subjekte, keine ethnographischen Objekte.“ (Petermann 1984: 31; Hornung 2009: 45)¹¹ Die Frage nach der Authentizität oder der größtmöglichen Authentizität begleitete den ethnologischen Film von seinen Anfängen bis Heute.

Ich möchte an dieser Stelle weder eine Geschichte des ethnologischen Films und der unterschiedlichen Rezeptionen desselben in der Wissenschaft schreiben noch selbst dezidierte Kriterien entwickeln, was ein ethnologischer

11 | Natürlich gab es Kritik an dieser Vorgehensweise, auch wenn Flaherty selbst kein Geheimnis daraus gemacht hat. Man warf ihm vor, nicht dokumentarisch gearbeitet zu haben. Er selbst sah das anders, wie Hohenberger herausarbeitet, unter anderem: „Flaherty verstand den Dokumentarfilm in erster Linie als Gegenpol zu den Methoden des Spielfilms mit seinen Studioinszenierungen und Stars, die seiner Meinung nach einen realistischen Film verhinderten.“ (Hohenberger 1988: 116f.)

Film *ist* oder eine Theorie desselben aufstellen.¹² Für die vorliegende Arbeit ist relevant, dass es hinsichtlich der Erzählstrategien im ethnologischen Film von Anfang an darum ging, das Verhältnis zur Realität oder die Möglichkeiten des dokumentarischen Erzählens zu hinterfragen. Es gab immer schon innovative Filmemacher, die neue Erzählstrategien entwickelt haben und so etwa Identifikationsmöglichkeiten, Imaginationsräume oder Reflexionen auf das Medium Film selbst schufen.

Wie deutlich wurde, kann eine Abgrenzung zu verschiedenen Gattungen und auch eine Einordnung des Genres ethnologischer Film in die Gattung Dokumentarfilm für diese Arbeit nur bedingt sinnvoll sein. Also halte ich es in der Folge mit Frank Heidemann, wenn er zur Schwierigkeit der Bestimmung des ethnologischen Filmkorpus resümiert:

„Als Annäherung kann man jedoch festhalten, dass der ethnologische Film den Korpus von Filmen umfasst, der von Ethnologen verantwortet wurde oder Eingang in die ethnologische Literatur oder Filmfeste gefunden hat.“ (Heidemann 2011: 259)

Ethnologische Filmfestivals haben sich in meiner Recherche als besonders guter Seismograph für ein ethnologisches Filmschaffen herausgestellt und auch als Hinweisgeber¹³, welche Filme, wie Kull es oben bezeichnete, „[...] ihren Platz in der Ethnologie gefunden haben“ (Kull 2006: 21). Meine Forschung fand in den Jahren 2006 bis 2011 auf verschiedenen, in erster Linie europäischen ethnologischen Filmfesten statt, insbesondere auf dem *freiburger film forum*, dem *Göttingen International Ethnographic Filmfestival*, dem *Ethnofilmfest* München, dem *viscuult – festival of visual culture* (Joensuu/Finnland), dem *Beeld voor Beeld Documentary Film Festival on Cultural Diversity* (Amsterdam/Niederlande), dem *Festival International Jean Rouch (Bilan du film ethnographique, Paris/Frankreich)* und, als amerikanisches und international sehr relevantes Festival, dem *Margaret Mead Film and Videofestival* (New York/USA).

Zur Veranschaulichung der Spannbreite heutiger Programme auf Filmfestivals möchte ich zunächst exemplarisch auf das *Meadfest* eingehen, bevor ich im nächsten Unterkapitel zwei deutsche ethnologische Filmfestivals in Kürze aufgreife. Das *Margaret Mead Film and Videofestival (Meadfest)* in New York ist das älteste internationale Dokumentarfilmfest in den USA. Das Festival hat durch seinen Ort im *American Museum of Natural History* einen Raum gewählt,

12 | Weiterführende Literatur zur Geschichte des Dokumentarfilms z.B. Roth 1982. Zur Geschichte des ethnologischen Films, beispielsweise Petermann 1984. Und zur Theorie des ethnologischen Films: Hohenberger 1988.

13 | Darüber hinaus kann meiner Meinung nach auch jeder andere Film von ethnologischem Interesse sein, wie auch die vorliegende Arbeit zeigt. Doch durch das eindeutige „Label“, das auf diesen Festivals vergeben wird, gibt es einen guten Ansatzpunkt.

der eine spezifische Atmosphäre und damit möglicherweise eine sehr spezifische Erwartungshaltung hervorruft, die geprägt ist von Wissenschaftlichkeit und Präzision. Der vom Festival online gestellte Fragebogen aus dem Jahr 2012 mit den so genannten „Frequently Asked Questions“ ist sehr aufschlussreich hinsichtlich der Erwartungshaltung, die man beim New Yorker Publikum voraussetzt. Gleich die dritte Frage ist, ob das Festival *nur* wissenschaftliche oder ethnographische Filme zeige. Die Antwort ist klar: „Nein“, um weiter zu erläutern, dass es um ein breites Spektrum von Geschichten, Gemeinschaften und geographischen Orten gehe. Da stellt sich die Frage, was die Autoren des Fragebogens für ethnologisch halten, oder besser: Was sie annehmen, dass die Leser des Fragebogens für ethnologisch halten. Denn die Antwort ist nichtssagend, und dennoch scheint es von Bedeutung zu sein, sich so vom Label ‚nur-ethnologisch‘ zu befreien. Das *Margaret Mead Film and Videofestival* weist darüber hinaus explizit auf die Vielfalt der auf ihm gezeigten Filme hin. Im Jahr 2012 war das ‚Nicht-fiktionale‘ als verbindendes Element bei der Selbstbeschreibung auf der Homepage besonders augenfällig:

„The Mead Festival screens a range of non-fiction films and videos including but not limited to: feature documentaries, short documentaries, indigenous works, community media, essay films, hybrid films, animation, and experimental non-fiction.“ (Meadfest 2012: o.S.)

Drei Jahre später zeigt sich das Festival als vielfältig hinsichtlich Themen und Präsentationsformen aus.

„This annual documentary film festival, founded in honor of anthropologist Margaret Mead, hosts movie screenings, video installations, conversations, and events that increase our understanding of the peoples and cultures that populate our planet.“ (Meadfest 2015: o.S.)

Die Programmierung des *Mead Fest* zeigt sich noch vielfältiger als es deutsche Festivals oftmals tun. Hier liefen Filme, die in Deutschland auf größeren Dokumentarfilmfesten laufen, wie *PLUG&PRAY* von Jens Schanze im Jahr 2010 (D 2010, R: Jens Schanze, L: 91 Min.) oder im Jahr zuvor *COOKING HISTORY (A/SLO/CS 2009, R: Peter Kerekes, L: 88 Min.)* von Peter Kerekes. Beide liefen auf dem Meadfest sogar als Eröffnungsfilme. In Deutschland wurden sie auf dem *DOK.fest* in München gezeigt, aber soweit mir bekannt, auf keinem deutschsprachigen ethnologischen Filmfest. *PLUG&PRAY* etwa lief in Deutschland zudem im Programm der *Berlinale*.

Das *Meadfest* zeigt aber auch die Filme, die in jedem Jahr zu einer Art ethnologischen Kanon gehören und von einem ethnologischen Filmfest zum anderen „tingeln“. Das sind etwa außergewöhnliche Erstlingswerke wie *BRIDE*

KIDNAPPING IN KYRGYZSTAN (KIR/UK/USA 2004, R: Petr Lom, L: 51 Min.) von Petr Lom oder die hier in dieser Arbeit noch zum Tragen kommenden Werke von David MacDougall und Kim Longinotto.

Die im Verlauf dieser Arbeit analysierten hybriden Filme setzen sich von einem klassischen ethnologischen Filmrepertoire ab, das ebenfalls weiterhin stark auf diesen Festivals präsent ist. Um hier nicht den Eindruck zu erwecken, es gäbe nur noch „hybride Formen“ des ethnologischen Films, stelle ich nachfolgend exemplarisch die beiden Filmemacher David MacDougall und Kim Longinotto und ihre Arbeit vor, die ich schon nahezu als „Neue Klassiker“ identifizieren möchte.

1.4 „NEUE KLASSIKER“ DES ETHNOLOGISCHEN FILMS: DAVID MACDOUGALL UND KIM LONGINOTTO

Zumindest für die beiden großen deutschsprachigen ethnologischen Filmfestivals, das *freiburger film forum* und das *Göttingen International Ethnographic Film Festival* lässt sich festhalten, dass in den 2000er Jahren Filme von David MacDougall und oftmals auch seiner Frau Judith MacDougall sowie Kim Longinotto gleichermaßen ausführlich gezeigt wurden. Das ist sehr augenfällig, da die Festivals sich sonst in ihrer Filmauswahl durchaus oft unterscheiden und andere Schwerpunkte setzen.

Beide Festivals¹⁴ zeichnen sich dadurch aus, dass sie nicht nur Filme zu bestimmten Themenschwerpunkten zeigen, sondern in der Regel auch Podiumsdiskussionen und Workshops zu Fragen der Visuellen Anthropologie veranstalten. An diesen Orten wird also auch diskutiert und definiert, was ethnologischer Film sein kann und sein darf und dies zukünftigen Generationen der Visuellen Anthropologie mit auf den Weg gegeben. Das Göttinger Filmfest hatte in den letzten zehn Jahren Konferenzthemen wie „Participatory – What Does it Mean? Participatory Cinema, Participatory Video Under Consideration“ (2012), „Future Past: Cultural Heritage and Collaborative Ethnographic Film Work“ (2010), „Ethics and Responsibilities in the Digital Era“ (2004) oder „Ethnographic Film Online“ (2002) (GIEFF 2012: o.S.). Die Themen zeigen, dass hier ein Verständnis vom ethnologischen Film zugrunde liegt, das von der Arbeit im Feld als Grundlage des Filmes ausgeht und mit der Überschreitung kultureller Grenzen zu tun hat. Die Filme, bei denen einen erheblichen Anteil studentische Produktionen ausmachen, sind überwiegend nach Regionen geordnet im Programm aufgenommen, also entsprechend der Arbeitsweise von

14 | Die Festivals finden im Wechsel statt: Bei geraden Jahreszahlen in Göttingen, bei ungeraden in Freiburg.

Ethnologen, die in der Regel auch einen regionalen Schwerpunkt haben. In der Selbstbeschreibung auf der Homepage heißt es:

„The festival will be open to filmmakers as well as anthropologists in a wide sense of the term. It aims at screening new film productions made in a variety of styles and from as many different countries as possible. Organised as a Central European event, films from that area will be accepted with particular interest, so that the festival can successfully act as a forum for filmmakers and anthropologists from East and West. Furthermore, special emphasis will be placed on students' entries by organising a competition in which a ‚Students' Award‘ is given to the best student film. Entries for this competition must be made by filmmakers who were students at the time of the film's production.“ (GIEFF 1993: o.S.)

Auch dieses Zitat verdeutlicht den wissenschaftlichen Anspruch. Das Festival hat darüber hinaus durch seine langjährige Nähe zum *Institut für den Wissenschaftlichen Film* (IWF) stark die Wahrnehmung des ethnologischen Films mit geprägt. Ich würde sagen, dass es in Göttingen eine Tendenz dazu gibt, sich Filme von ihrer Produktionsseite her anzuschauen. Das heißt, es wird danach gefragt, wie und in welchem Kontext und vielleicht auch mit welchem Ziel die Filme gemacht wurden.

Auf dem *freiburger film forum* gibt es kein übergreifendes Konferenzthema, sondern es werden mehrere Schwerpunkte gesetzt. So wurde etwa 2011 ein Panel zum Thema „Revoluten in der arabischen Welt“ und ebenso ein Werkstattgespräch mit Michael Oppitz durchgeführt. Zwei Jahre zuvor waren „Arbeitsmigration und Kriegstrauma“ Gegenstand des Filmfestivals. Gleichzeitig werden dort gleichzeitig auch Retrospektiven von Filmemachern aus dem ethnologischen Kontext gezeigt. Hier ordnen sich die Filme den Themen zu.

So ist die Erwartung in Freiburg eine andere als in Göttingen, wie auch die Selbstbeschreibung des *freiburger film forums* zeigt, die auf der Startseite der alten Homepage bis 2013 zu lesen war und nunmehr im Archiv zu finden ist:

„Kultureller Austausch und intensive Gespräche zwischen Publikum und eingeladenen Gästen sind das Markenzeichen des freiburger film forums. Was 1985 als Festival des ethnografischen Films begann, hat sich zu einem der bedeutendsten Foren für den interkulturellen Dialog entwickelt und gehört zu den angesehensten Filmveranstaltungen dieser Art in Europa. Gerade der Werkstattcharakter und die überschaubare Größe dieses Festivals verleihen ihm seine besondere Intensität und ermöglichen Diskussionen, die es für Regisseure aus aller Welt attraktiv machen.“ (freiburger film forum o.J.: o.S.)

Meines Erachtens werden die Filme in Freiburg, anders als in Göttingen, eher von der Rezeptionsseite gedacht. Filme werden tendenziell – wie auch in dieser Arbeit – als Produkte kultureller Prozesse gesehen. Als kulturelle (oft künstle-

rische) Produkte können Filme (auch im engeren Sinne ethnologische Dokumentarfilme) mit filmanalytischen Methoden untersucht werden, welche die Filme als eigenständige Werke betrachten und interpretieren. Um eine gültige Interpretation zu finden, muss dabei nicht auf Aussagen des Filmemachers oder den Produktionsprozess zurückgegriffen werden, sondern der Film als fertiges Produkt ist das Material der Analyse. Es lässt sich festhalten, dass sich der ethnologische (Dokumentar-)Film in Deutschland von Anbeginn an im Spannungsfeld zwischen Wissenschaft, zeitgenössischem Dokumentarfilm und fremdkulturellen bzw. regionalen Interessen bewegt hat.

Zurück zu David MacDougall und Kim Longinotto, die auf beiden Festivals besonders präsent waren: Im Jahr 2000 lief in Göttingen *DOON SCHOOL CHRONICLES* (AU 2000, R: David MacDougall, L: 140 Min.), welcher dann im darauffolgenden Jahr in Freiburg sogar zusammen mit *DIYA* (AU 2001, R: Judith MacDougall, L: 56 Min.), *LORANG'S WAY* (AU 1979, R: David MacDougall/Judith MacDougall, L: 70 Min.) und *TAKEOVER* (AU 1979, R: David MacDougall/Judith MacDougall, L: 87 Min.) zu einem deutlichem MacDougall-Schwerpunkt führte. War im Jahr 2002 in Göttingen nur einer von beiden zu sehen, nämlich Longinotto mit *RUNAWAY* (GB 2001, R: Kim Longinotto/Ziba Mir-Hosseini, L: 87 Min.), der ein Jahr später auch in Freiburg lief, gab es im darauffolgenden Festivaljahr 2004 wieder Filme von beiden Filmemachern im Programm und zwar *THE NEW BOYS* (AU 2003, R: David MacDougall, L: 100 Min.) von MacDougall und *THE DAY I WILL NEVER FORGET* (GB 2002, R: Kim Longinotto, L: 92 Min.) von Longinotto. Beide genannten Longinotto-Filme wurden in Freiburg im Jahr 2003 gezeigt. Auch 2006 waren in Göttingen beide Filmemacher wieder vertreten: MacDougall mit *THE AGE OF REASON* (AU 2004, R: David MacDougall, L: 87 Min.) und Longinotto mit *SISTERS IN LAW* (GB 2005, R: Florence Ayisi/Kim Longinotto, L: 104 Min.). Letzterer war 2007 in Freiburg zu sehen. Dort wurde in der nächsten Ausgabe dann *GANDHI'S CHILDREN* von MacDougall (AU/IND 2008, R: David MacDougall, L: 185 Min.) genauso wie *THE ART OF REGRET* (CHN/AU 2007, R: Judith MacDougall, L: 59 Min.) von Judith MacDougall gezeigt, und 2011 in Freiburg *PINK SARIS* (GB/IND 2010, R: Kim Longinotto, L: 96 Min.) von Longinotto. In Göttingen lief *THE ART OF REGRET* 2008 ebenfalls und im Jahr 2012 und 2012 *AWARENESS* von Judith und David MacDougall (AU 2010, R: David MacDougall/Judith MacDougall, L: 67 Min.). Keine anderen Filmemacher haben meines Wissens so viele Werke auf diesen beiden deutschsprachigen ethnologischen Filmfesten platziert wie Longinotto und MacDougall.

David MacDougall ist vermutlich der prominenteste und auch produktivste zeitgenössische ethnologische Filmemacher, der auch selbst theoretische Schriften sowohl zum Film im Allgemeinen als auch zu seinen eigenen Arbeiten verfasst hat.

Im Jahr 2001 hat das *freiburger film forum* David und Judith MacDougall bereits mit einer Hommage gewürdigt. Der bedeutende Einfluss der beiden

Filmemacher auf die Visuelle Ethnologie wird schon allein beim Lesen des Programmheftes deutlich, in dem auch die Bedeutung des Mediums Film nach David und Judith MacDougall herausgestellt wird:

„Film lässt sich weder mit Texten noch mit Abbildern vergleichen, denn er schafft, so Judith MacDougall, eine eigene Realität, die ohne den evokativen Akt des Filmsehens und -hörens nicht denkbar ist. Sehen und Hören, Offensichtliches und Subtiles, werden nicht separat erfasst, sondern fügen sich zu ganzheitlichen, aber durchaus ambivalenten Botschaften. Filme arbeiten wie der Alltag mit dem, was David MacDougall ‚soziale Ästhetik‘ nennt. Damit bezeichnet er jenen Aspekt der sozialen Erfahrung, der durch ästhetische Formen – jenseits von Mode oder Zeitgeist – vermittelt wird und schließt die Formen der Macht mit ein. Man sieht, ohne bewusst zu sehen, und somit werden Filme auch zu dem, was sie als ‚erweiterte Metaphern des Unsichtbaren‘ umschreiben.“ (Heidemann 2001: 8)

Laut Heidemann waren sie die ersten Dokumentarfilmer, die mit Synchronon und Untertiteln arbeiteten, um so die Stimmen der Protagonisten zu erhalten (ebd.). Damit waren sie ihren Zeitgenossen voraus. Heute ist es im ethnologischen Dokumentarfilm üblich und aus ethischen Gründen erforderlich, den Protagonisten ihre Stimme zu überlassen und nicht einen Kommentar darüber zu ‚stülpen‘. MacDougall äußerte sich in seinen Schriften auch immer wieder selbst zu der von ihm vertretenen Form des „observational cinema“ (MacDougall 1998; Grimshaw/Ravetz 2009). Hier geht es darum, eine fast schon emische Sichtweise durch lange Anwesenheit, wie etwa bei einer teilnehmenden Beobachtung, und das Einfühlen in die Lebenswelt der Protagonisten zu erlangen. Dies äußert sich im Filmbild unter anderem durch lange Einstellungen, den Respekt vor Realzeit und den Verzicht auf Wertung und Einschnitte. Als Beispiel für David MacDougalls Schaffen soll nachfolgend sein jüngstes Werk *GANDHI’S CHILDREN* herangezogen werden.

GANDHI’S CHILDREN lief auf vielen ethnologischen und auch nicht ethnologischen Filmfestivals im Jahr seiner Veröffentlichung 2009¹⁵. In dem Film begleitet MacDougall Jungen in einem Heim für Waisen und obdachlose Jugendliche in Neu-Delhi. MacDougall stellt seinem Film ein Zitat von Mahatma Gandhi voran:

15 | Auf dem *Margaret Mead Film and Videofestival (Meadfest)*, auf dem *London International Documentary Film Festival* dem *Festival International Jean Rouch*, dem *Munich International Documentary Film Festival (DOK.FEST)*, dem *freiburger film forum*, dem *Beeld voor Beeld Documentary Film Festival on Cultural Diversity*, der *Ethnocineca*, den *Days of Ethnographic Films*, dem *Brisbane International Film Festival*, dem *NAFA Film Festival* und dem *DocLisboa*.

„The greatest lessons in life, if we would but stoop and humble ourselves, we would learn...from the so-called ignorant children. –Mahatma Gandhi October, 1931“
(GANDHI'S CHILDREN 2008: 00:00:28)

Dazu vernehmen wir die Geräuschkulisse einer Halle voller Kinder, wie man sie in einem leeren Gebäude, einer Sporthalle oder Ähnlichem hören kann.

In den ersten fünf Minuten des Films schlendern ‚wir‘ durch den ‚beginnenden Tag‘. Es ist diese schläfrige und angenehme Ruhe des Tagesbeginns, bevor der Alltag hereinbricht, die kühle, unaufgeregte Morgendämmerung. MacDougall filmt die Jungen, wie sie wach werden und sich erst noch orientieren müssen. Und er zeigt vor allem auch Räume und Symmetrien: die Schlafräume und das Treppenhaus genauso wie das Gebäude von außen, den Vorplatz oder die nahe gelegenen Häuser sowie die Weite. All das vermittelt ein Gefühl für den Raum und die Umgebung und lässt diese dadurch zunächst fast kulissenartig wirken. Hier zeigt sich MacDougalls Idee der Sozialen Ästhetik, bei der er davon ausgeht, dass sich Normen und Werte in Räumen widerspiegeln und materialisieren: „Das ästhetische Feld ist die physische Manifestation von Handlungen und Objekten einer internalisierten Ordnung, die sich in geschlossenen Anstalten [...] besonders deutlich abzeichnen.“ (Heidemann 2011: 261) Der Eindruck der Distanziertheit, der durch das Abfilmen des Raums hervorgerufen wird, ist allerdings vorbei, sobald der Fokus des Films auf die Kinder übergeht. Mit einer großen Vertrautheit tritt der Filmemacher in Beziehung zu den Protagonisten. Die unmittelbare, auch sehr körperliche Nähe innerhalb der ersten zehn Minuten des Films ist außergewöhnlich. Die Kamera (MacDougall) ist direkt dabei: Beim Waschen und Duschen, bei Toilettengängen und auch bei der kollektiven Bestrafung durch körperliche Gewalt von kleineren Jungen durch größere.

Dabei wird deutlich, dass die Jungen die Kamera beziehungsweise den Kameramann durchaus wahrnehmen, sie schauen ihn beispielsweise während der ‚Bestrafung‘ an. Es wird aber ebenso deutlich, dass MacDougall sich als ‚Gegenüber‘ entzieht. Die Situation läuft so weiter, wie sie es wohl auch ohne Kamera getan hätte. Dies erzeugt die Erwartungshaltung beim Zuschauer, mit MacDougall in den nächsten drei Stunden in das soziale Gefüge und den Kosmos kleiner Jungen einzutauchen, die in einem Heim in Indien leben. Wie selbstverständlich werden wir in die Lebenswirklichkeit der Jungen mitgenommen: Wenn sie beim Arzt nach Hautkrankheiten untersucht werden, sich gegenseitig nach ihren Familien befragen oder Cricket spielen. Nach 25 Minuten ist ein relativ ereignisloser (im Sinne von handlungsarmer) Tag im Kinderheim vorbei. Der nächste Tag beginnt wieder mit Bildern von den schlafenden Jungen und diesmal mit dem Abwasser, das aus dem Gebäude rauscht. Der Morgen ist wie eine Zäsur. Heute sind wir mit den Betreuern in den Zimmern und wecken die Jungen. Wieder wird uns verdeutlicht, dass hier eine Erzie-

hung unter den Jungen stattfindet, wenn sie sich gegenseitig dazu ermahnen, ihre Zimmer zu putzen.

Dann kommen neue Jungen in dem Heim an, die laut der Aussage eines älteren alle am Bahnhof aufgegriffen wurden. Einige der Jungen weinen und sind äußerst aufgebracht, dass sie in das Kinderheim gebracht werden (GANDHI'S CHILDREN 2008: 00:29:30ff.). Die Männer versuchen, den Jungen zu erklären, dass es ihnen im Heim besser gehen wird: Sie bekommen Essen und saubere Kleidung. Einer der Jungen erklärt, dass es ihm gut gegangen sei und er jeden Tag Geld verdient habe, und macht deutlich, dass er nicht freiwillig in dem Heim ist. Wir sehen hier die betreuenden Männer bei der Arbeit, wie sie die Jungen beruhigen, soweit möglich ihre Personalien aufnehmen und ihnen erklären, dass sie zu jung zum Arbeiten seien und jetzt hier versorgt würden (ebd.: 00:37:15ff.). Die Situationen und die beteiligten Personen sprechen für sich, ohne dass Kontextualisierungen vom Bild ablenken: Nicht die Herkunft der Kinder, nicht das Vorkommen von Kinderarbeit, nicht der ‚Background‘ der Betreuer oder die Idee des Kinderheims. Es gibt ‚nur‘ die reine, beobachtende, ruhige Kamera David MacDougalls, die uns einen Ausschnitt aus dem Leben dieser Kinder präsentiert. Dabei verheimlicht uns die Kamera nichts: weder Tränen noch Streit noch Krankheit oder Schmutz. Und doch wirkt dabei alles ästhetisch und annehmbar, menschlich und natürlich.

Hier zeigt sich die Besonderheit der filmischen Arbeit MacDougalls, die inzwischen als eine klassische Herangehensweise des ethnologischen Films gesehen werden kann. Sowohl sein Ansatz des „observational cinema“ als auch des „corporeal image“ werden hier auf eindrucksvolle Weise verdeutlicht.¹⁶

Die zweite Filmemacherin, deren Arbeit ich hier näher betrachten möchte, ist Kim Longinotto. Wie ein Blick in das Programm einschlägiger Festivals zeigt, ist auch sie auf diesen derzeit sehr präsent. Die Filmemacherin ist selbst keine Ethnologin und hat sich auch nie in dieser Richtung geäußert, aber aufgrund ihrer Themen und ihrer Art des Filmemachens steht sie durch ihre Präsenz auf einschlägigen Festivals stark im ethnologischen Diskurs.

Zunächst ein Blick auf ihr Werk. Kim Longinotto ist eine sehr produktive und weltweit tätige britische Filmemacherin, die für ihre Filme mehrfach ausgezeichnet wurde, so beispielsweise für den Film *SISTERS IN LAW* mit dem „Prix Art et Essai“ in Cannes im Mai 2005. Diesen Film möchte ich hier beispielhaft anführen. *SISTERS IN LAW* beginnt mit einer dichten Atmosphäre: ein fröhlicher Gitarrenrhythmus, eine heitere Melodie und die Bilder von Wiesen, Bäumen und Gebäuden einer mittelgroßen und eher ländlich wirkenden afrikanischen Stadt. Die Musik ist fröhlich und trägt den Zuschauer förmlich in den Film hinein. Ein lächelnder Mann in Uniform parkt sein Fahrrad an einem großen Gebäude und geht hinein. Dort wechselt eine Frau in einem blau-

16 | Zur aktuellen weiterführenden Literatur siehe MacDougall 2015.

en Kostüm mit frisierten halblangen kleinen Löckchen von flachen Schuhen in rote Pumps. Das Telefon klingelt und sie meldet sich mit: „Morning, Legal Department, Kumba.“ (SISTERS IN LAW 2005: 00:01:09)

Durch diesen Filmeinstieg werden die Zuschauer nicht nur atmosphärisch und ungefähr, sondern auch im Detail verortet. Wir befinden uns also in Kumba in Kamerun in einer Rechtsabteilung, so viel wissen wir nach der ersten Minute. Kurz vor der Einblendung des Titels betritt eine Frau im schwarzen Kostüm mit strengem Zopf und Brille den Raum, der Wachmann erhebt sich und grüßt sie. Sie schaut in die Kamera, geht dann ohne ein Wort weiter und setzt sich an den großen Schreibtisch – offensichtlich ist dies ihr Büro. Die Kamera folgt ihr und mit dem nächsten Schnitt zeigt sie ein Close-up auf das Gesicht dieser jungen Frau.

Der Film steigt also direkt in einen Rechtsfall ein: Die junge Frau beschuldigt ihren Vater, ihr Kind in ihrer Abwesenheit an den Kindsvater abgegeben, möglicherweise verkauft zu haben, wie sich später herausstellt (ebd.: 00:01:47-00:05:30). In der kurzen Sequenz von dreieinhalb Minuten entfaltet eine der Protagonistinnen ihre ganze Stärke und Autorität. Das alles wirkt atmosphärisch dicht, beeindruckend. Denn man fühlt unmittelbar, wie geladen und angespannt die Stimmung in dem Büro ist. Auf diese Weise werden sogleich viele gesellschaftliche Themen, die sich im Verlauf des Films entspinnen werden, mitthematisiert, wie etwa der Besitzanspruch der Männer auf Frauen und Kinder. Die Durchsetzungskraft der Juristin ist bemerkenswert und obwohl wir im Verlauf des Films weder ihren noch die Namen ihrer Kolleginnen erfahren, fiebern wir doch mehr und mehr mit ihr mit. Vermutlich auch, weil es in Fällen von Kindesmisshandlung und Vergewaltigung so offenbar ist, wer hier ‚gut‘ und wer ‚böse‘ ist. Und weil die Narben und Verletzungen teilweise selbst im Kamerabild zu sehen sind.

Longinotto selbst zeigt sich davon überrascht, dass ihre Filme derart große Resonanz auch in ethnologischen Kreisen, das heißt auf ethnologischen Filmfesten, finden. Dabei entsprechen die Filme genau der Atmosphäre dieser Filmfeste und ihrer Haltung. Longinottos Filme zeigen nie Opfer, sondern starke Persönlichkeiten. „The common thread is that the women and children in my films are all outsiders. They appear to be the weak ones at first, but become stronger over the course of time. They break the rules.“ (Longinotto in: Cinema Delicatessen 2007: 8) Das fällt an ihren Filmen stark auf: Sie gibt den Protagonisten ihrer Filme eine Stimme. Auch die kleinen Mädchen, die Opfer eines Gewaltverbrechens geworden sind, sind in ihren Filmen nicht nur oder nicht in erster Linie bemitleidenswerte Geschöpfe, sondern Mädchen, die stark sind, sich Hilfe holen und Hilfe annehmen, die kommunizieren und ihre Peiniger so nicht davonkommen lassen. Dieser Haltung folgt die Dramaturgie von Longinottos Filmen.

Kim Longinotto und David MacDougall stehen somit für einen Stil, der durchaus das Dokumentarische in den Vordergrund rückt und nicht verneint.

Denn natürlich sitzen auch diese Filmemacher allein im Schneiderraum und nicht mit ihren Protagonisten zusammen. Zusammenfassend kann man dennoch sagen, dass beide Filmemacher sich durch einen besonders intimen und respektvollen Filmstil auszeichnen, der versucht, den Protagonisten auf besondere Weise eine Stimme zu geben. Dabei legen beide Filmemacher insbesondere Wert auf Nicht-Inszenierung. Es geht um eine authentische Darstellung der Ereignisse, die aber nicht auf Kosten der Protagonisten erfolgt, sondern mit ihnen zusammen. Die Filme sind hierbei in ihrer Kameraführung und in ihrem Anspruch durchaus unterschiedlich, wie die kurze Analyse gezeigt hat. MacDougall als Vertreter des „observational cinema“ und Longinotto als Vertreterin eines späten „direct cinema“ verfolgen zwar unterschiedliche ästhetische Strategien, haben aber eine ähnliche Vorstellung davon, was authentisch ist oder zumindest so wirkt. An der Prominenz von MacDougall und Longinotto lassen sich daher immer noch aktuelle Vorstellungen von ethnologischem Film ablesen. Doch wird dieser zunehmend durch neue Formen herausgefordert – die ja durchaus auch auf den erwähnten ethnologischen Filmfestivals sehr prominent diskutiert werden. So stellt sich die Frage, ob nicht auch der ethnologische Film im Allgemeinen sich immer stärker solchen Öffnungen zuwenden wird und die neuen Formen die vormalige Frage nach Authentizität ganz anders fassen werden. Deshalb wird die Frage nach Authentizität in den folgenden sechs Filmanalysen (siehe Kapitel 2-7) in Relation zu Wahrnehmung, Körperlichkeit und Erinnern sowie Zeitzeugenschaft gesetzt.

1.5 FILMTHEORETISCHE ANSÄTZE

Dieser Arbeit liegt ein phänomenologischer Ansatz zugrunde, der vor allem nach der sinnlichen Wahrnehmungserfahrung fragt und mit den Begriffen der Körperlichkeit und Wahrnehmung operiert. Ich versuche mich in diesem Sinne selbst an einer Entgrenzung und lege den Analysen meine eigene Wahrnehmung und Interpretation zugrunde. Durch diese vom Werk ausgehenden Analysen mit detaillierten Beschreibungen und der Selbstreflexion im Sinne einer Ethnologie nach der „*Writing Culture*-Debatte“¹⁷, will die Arbeit nicht nur

17 | Das Fach Ethnologie wurde seit den 1980er Jahren durch heftige, die Fragen der Repräsentation betreffende Debatten deutlich geprägt. Die unter dem Begriff *Writing Culture* zusammengefasste Diskussion untersuchte Spuren kolonialer Sichtweisen und Machtverhältnisse in den schriftlichen Hervorbringungen der Ethnologie; sie hinterfragte kritisch Strategien der Exotisierung des Fremden und stellte die selbstkritische Frage nach der Autorschaft und Autorität des Ethnologen im Feld. Mit *Writing Culture* rückte die Notwendigkeit der Selbstreflexion des Autors und des Hinterfragens des Repräsen-

die Filme dem Leser nahe bringen, sondern auch den Analyseprozess möglichst transparent halten.

Die komplexe ‚sinnliche‘ Ebene des Films wurde von der Filmtheorie lange Zeit vernachlässigt, da man sich auf das Visuelle im Film, sprich: auf den Blick konzentriert hat. So erläutern Thomas Elsaesser und Malte Hagener in ihrem Werk, das weit über eine Einführung zur Filmtheorie hinausgeht, wie das „okularzentrische[s] Paradigma“¹⁸ (Elsaesser/Hagener 2011 [2007]: 138) in phänomenologisch orientierten Filmtheorien zugunsten des Körpers als eine „vielschichtige, aber unteilbare Kommunikations- und Wahrnehmungsfläche“ (ebd.: 140) zurücktritt. Pionierin dieser Theorie ist die Amerikanerin Vivian Sobchack, die mit *Carnal Thoughts* (2004) eine bedeutende Arbeit vorgelegt hat (ebd.). Sobchack verdeutlicht durch Filmanalysen und die Reflexion ihrer eigenen körperlichen Wahrnehmungserfahrungen, welche körperlichen Reaktionen und damit Einschreibungen in ihrem Körper bei der Kinorezeption stattfinden, um das Ganze dann auf eine Metaebene zu heben.

„The major theme of *Carnal Thoughts* is the embodied and radically material nature of human existence and thus the lived body’s essential implication in making ‚meaning‘ out of bodily ‚sense‘. Making conscious sense from our carnal senses is something we do whether we are watching a film, moving about in our daily lives and complex worlds, or even thinking abstractly about the enigmas of moving images, cultural formations, and the meanings and values that inform our existence.“ (Sobchack 2004:1)

Sobchack erweitert also die wissenschaftliche Reflexion der Kinoerfahrung, die sich lange primär auf ein intellektuelles, kognitives Erleben berufen hat, um die Dimension der körperlichen Wahrnehmung und Erfahrung. Sie bezieht sich hierbei auf Maurice Merleau-Ponty. „Film ist immer Ausdruck einer Erfahrung, der seinerseits erfahren wird, also wiederum zur Erfahrung eines Ausdrucks wird: ‚ein Ausdruck einer Erfahrung durch Erfahrung‘.“ (Elsaes-

tationsprozesses der Ethnologie in den Fokus. Die reflexive Wende des Faches trägt ihren Namen nach einem Seminar und dem dazu erschienenen Sammelband (Clifford/Marcus [Hg.] 1986). Zu *Writing Culture* siehe auch: Heidemann 2011: 111, 120-124.

18 | „Lange Zeit herrschte in der Filmtheorie ein okularzentrisches Paradigma, das solche Ansätze bevorzugte, die das Sehen ins Zentrum des Interesses stellten. Diese Dominanz nimmt ihren Ausgang in den 1920er Jahren, als Rudolf Arnheim die Gestalttheorie für das Kino nutzbar machte [...] und Béla Balázs die Bedeutung der Großaufnahme in den Mittelpunkt rückte [...]. Auch Sergej Eisensteins konstruktivistische Montagetheorien und André Bazins Vorstellung von der Realität als mehrdeutige, aber unteilbare Erscheinung des Seins, die ihre ontologische Grundform im Kino findet, sind auf das Auge als Organ der visuellen Wahrnehmung ausgerichtet [...].“ (Elsaesser/Hagener 2011 [2007]: 138)

ser/Hagener 2011 [2007]: 148) Dabei verwendet Sobchack detaillierte Beschreibungen ihrer Rezeptionserfahrungen, die der selbstreflexiven Wahrnehmung und Beschreibung des Ethnologen im Feld sehr nahe kommen. Auch die Filmtheoretikerin Laura Marks, die mit *The Skin of the Film* (2000) eine Forschung zum interkulturellen (Essay-)Film vorgelegt hat und daher auch in den Kulturwissenschaften rezipiert wird, setzt auf detailreiche Beschreibungen. Dabei stellt Marks vor allem „unrepresentable senses“ wie Berührung, Geruch, Geschmack und Ton in den Filmen in das Zentrum ihrer Analyse (ebd.: xvi). Für sie ist die Haut des Films „eine Metapher, um die Art und Weise zu betonen, wie Film durch seine Materialität Bedeutung schafft, durch einen Kontakt zwischen Wahrnehmendem und dargestelltem Objekt“ (ebd. in Übersetzung zitiert nach Elsaesser/Hagener 2011 [2007]: 157). Dabei geht es Marks auch darum aufzuzeigen, wie über die Darstellung und Anregung der Sinne verkörperte Erinnerungen aktualisiert werden können. Hinzu kommt, so denke ich, die Frage: Ist das wirklich der Körper, der da reagiert?

Sobchack und Marks leisten eine Vorreiterfunktion für die phänomenologisch orientierte Filmwissenschaft. Die Frage ist, ob, wie gemeinhin angenommen wird, körperliche Erfahrung wirklich so universal ist, dass sie die Repräsentationsmodi hinter sich lassen kann und das Modell der Repräsentation folglich nicht mehr greift. Gemeint ist damit, dass in dem Moment, in dem der Zuschauer nur noch körperlich/sinnlich wahrnimmt und nicht mehr intellektuell verarbeitet und Verweise aufnimmt, möglicherweise nicht mehr von Repräsentationen zu sprechen ist und Identifikation anders funktioniert als über Narration und Dramaturgie. Dies ist ein interessanter Ansatz. Er lässt sich aber gerade aus einer Ethnologie der Sinne heraus, die nach den Dominanzen der Sinneswahrnehmungen fragt und diese kulturell verortet, anzweifeln.

Marks hinterfragt, was überhaupt Wissen in der jeweiligen Kultur ist, denn wenn wir über Erinnerung und damit über erinnertes Wissen sprechen, müssen wir uns auch die Frage stellen, was das genau heißt (Marks 2000:24). So wird Erinnern und Filmemachen meines Erachtens nach immer zu einem politischen Akt. Im Rahmen eines Dokumentarfilms können Akte der Zeugenschaft, des Erinnerns und der Politik stattfinden und reflektiert werden. Das ist immer dann von besonderem Interesse, wenn es sich entweder um vergangenes Wissen oder um das Wissen von Minderheiten handelt.

Marks legt in ihrer Studie dar, wie Dinge und Körper Erinnerungen speichern, vor allem auch Erinnerungen an Wahrnehmungen und haptische Erfahrungen, ebenso wie beispielsweise Berührungen. Dabei beschreibt sie sehr detailliert Videoarbeiten, in denen Großaufnahmen von Hautflächen oder Handlungen, wie etwa das Lecken einer Decke, um der Handlung willen stattfinden. So findet eine haptische Erfahrung auch beim Rezipienten statt, laut Marks sozusagen ein taktiles Sehen. Die Autorin hält fest:

„In utter contrast to McLuhan and the many critics who followed him in asserting that video is a ‚cool‘ and distancing medium, I argue that video’s tactile qualities make it a *warm* medium. It is the crisp resolution into optical visibility that makes an image cool and distant.“ (Ebd.:176)

Mit dem von Marks übernommenen Kontrast kalt/warm lässt sich die Entwicklung einer medientechnologischen Revolution und auch eine veränderte Sinneswahrnehmung und Körperwahrnehmung ablesen, die sich in den letzten zwei bis drei Dekaden vollzogen hat. Ohne romantisch klingen zu wollen, könnte man auch darüber nachdenken, ob es hier um eine Sehnsucht nach Körpererfahrung geht, die sich in metaphorischen Annäherungen an Technik/Film entlädt.

Das Thema ‚Körper‘ ist in den letzten zwei Dekaden allgegenwärtig, in Alltagskultur und auch Wissenschaft. In der deutschsprachigen Filmwissenschaft möchte ich in diesem Kontext auf zwei neuere Werke verweisen, welche die aufgezeigten phänomenologischen Konzepte nutzbar machen und erweitern. Zum einen ist es die Studie *Medienästhetik des Films* (2011) von Thomas Morsch zur verkörperten Wahrnehmung im Kino, die unter anderem die Modelle von ‚Zuschauerschaft‘ hinter einer körperorientierten Rezeption hinterfragt. Zum anderen ist das Werk *Global Bodies* (Ritzer/Stiglegger 2012) zu nennen, in dem eine Analyse der Bandbreite von möglichen Körperdarstellungen und -wahrnehmungen vorgenommen wird.

Sinnesorgane und Körpererfahrungen dominieren nicht nur die Filmwissenschaft, sondern auch zeitgenössische ethnologische Forschung. Mit Thomas Csordas (Csordas 1990: 5-47) wird der Körper als komplexer Konsument und Produzent von Kultur wahrgenommen, und somit als handelnder Leib (Heidemann 2011: 240f.; Schmitt 2012:29). Eng daran geknüpft sind die Vorstellungen davon, was wahrnehmbar ist, wie oben schon angedeutet wurde. Aus der Perspektive einer kritischen Ethnologie der Sinne ist in Frage zu stellen, inwieweit reines körperliches Wahrnehmen im Sinne von Marks und Sobchack möglich ist. Eine Möglichkeit, den Aspekt der Körperlichkeit unter einem weiteren Gesichtspunkt zu betrachten, erfolgt durch die Verwendung anderer Künste im Film, wie beispielsweise dem Tanz. Dahinter steht der Gedanke, dass die Körperlichkeit im Film durch den Tanz selbst schon in das Zentrum der Betrachtung rückt und somit reflektiert wird. Zudem spricht Tanz in Kombination mit Musik in der Rezeption besonderes verkörpertes Wissen an. Wer kennt es nicht, wenn der Fuß wie von alleine im Takt mitzuwippen beginnt, oder wenn der beobachtete Körper in eine Spannung geht und man schon fast automatisch die eigenen Muskeln mit aktiviert.

Das Thema ‚Körper‘ ist auch in den vorliegenden ethnologischen (Dokumentar-)Filmen stark präsent, wird aber nicht immer so explizit thematisiert wie in den Tanzszenen. In anderen Filmen tritt Körperlichkeit dort in den Vor-

dergrund, wo ein Aufbrechen von dokumentarischer Repräsentation stattfindet: Etwa als Auseinanderklaffen von Schauspielerkörper und Quellentext oder dem Körper animierter Figuren und den ihnen verliehenen Stimmen, die sich aus Blogtexten speisen. In Filmen mit dokumentarischem Anspruch ist der Themenkomplex Körper und Erinnern häufig mit den Problemen von Zeugenschaft und Geschichte verbunden. In der wissenschaftlichen Rezeption der Filme geht es dann sowohl um die intellektuelle Einordnung von Ereignissen als auch weiterhin um das ‚Wahrnehmbar-Machen‘ mit filmischen Mitteln.

Bald werden alle Zeitzeugen großer und tiefgreifender Ereignisse des 20. Jahrhunderts verstorben sein. Gleichzeitig wird durch die Digitalisierung und eben vor allem durch das Internet, Gegenwart stetig archiviert und dokumentiert. Geschichte wird also möglicherweise eine Umdeutung erfahren, in dem Sinne, dass Geschichte polyphoner wird. An dem hoch aktuellen Thema (Augen-)Zeugenschaft lassen sich außerdem allgemeinere Überlegungen zum Dokumentarischen anstellen, die insbesondere die aktuellen Veränderungen in der Medienlandschaft berücksichtigen. Durch die technischen Entwicklungen einerseits (Camcorder, Handys, Smartphones etc.) und die globale Verbreitung von Bildern, Daten und Tönen über das Internet andererseits ist eine dauerhafte und vor allem zeitgleiche Archivierung von Ereignissen möglich. Gleichzeitig sind diese medialen Artefakte jederzeit von vielen Orten abrufbar und weiter verarbeitbar. Dies verändert Notwendigkeiten von und für Geschichtsschreibung, den Umgang mit Quellen und die Definition von Zeugenschaft. Dabei sollte auch die bisherige Betonung des ‚Visuellen‘ (etwas bezeugen, das man gesehen hat) zugunsten anderer Sinne hinterfragt oder auch ergänzt werden.

Die Filmanalysen in der vorliegenden Arbeit greifen demzufolge auf Überlegungen aus phänomenologischen Ansätzen wie denen von Sobchack und Marks zurück, insbesondere durch die explizite Berücksichtigung von sinnlicher Wahrnehmungserfahrung des Rezipienten und dem Umgang mit Körperlichkeit in den Filmen. Dabei werden diese theoretischen Konzepte nicht streng befolgt und es wird nicht versucht, sie zu be- oder widerlegen, sondern sie dienen meinem Blick auf die Filme als Anregung. Im Mittelpunkt der Analysen steht insbesondere die Frage danach, inwiefern die Grenzen des Dokumentarischen (als Repräsentation von Lebenswirklichkeit) in den Filmen ausgelotet oder überschritten werden – und inwiefern hier dennoch oder gerade deshalb von Authentizität gesprochen werden kann. Welche Rolle spielt also in den neuen Erzählstrategien der ethnologischen Filme die Imagination?