



Museum
Europäischer Kulturen
Staatliche Museen zu Berlin



Visuelle Medien und Forschung

Über den
wissenschaftlich-
methodischen Umgang
mit Fotografie
und Film

Visuelle Kultur.
Studien und Materialien
Band 5

WAXMANN

Visuelle Medien und Forschung

Visuelle Kultur. Studien und Materialien

herausgegeben
im Auftrag der Kommission Fotografie
der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde

Band 5



Waxmann 2011
Münster / New York / München / Berlin

Visuelle Medien und Forschung

Über den wissenschaftlich-methodischen Umgang
mit Fotografie und Film

Für das Museum Europäischer Kulturen –
Staatliche Museen zu Berlin

herausgegeben von
Irene Ziehe und Ulrich Hägele



Waxmann 2011
Münster / New York / München / Berlin

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gefördert durch



**Museum
Europäischer Kulturen**
Staatliche Museen zu Berlin

und

den Verein der Freunde
des Museums Europäischer Kulturen

Visuelle Kultur. Studien und Materialien, Band 5

ISBN 978-3-8309-2515-6

Waxmann Verlag GmbH, 2011
Postfach 8603, 48046 Münster

www.waxmann.com
order@waxmann.com

© Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung
Preußischer Kulturbesitz und die Autoren
www.smb.museum

Umschlaggestaltung: Christian Averbeck, Münster
Titelfoto: Emmerich Weisshaar als filmender Ethnograf in
Zunil/Guatemala mit Schulkindern. Archiv Weisshaar, Rottenburg
Satz: Stoddart Satz- und Layoutservice, Münster
Druck: Hubert & Co., Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier,
säurefrei gemäß ISO 9706

Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des
Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung
elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Grußwort

Forschungen zur Visuellen Anthropologie gewinnen weiter an Interesse in der Öffentlichkeit wie in der Wissenschaft. Sehr gerne vermerke ich dies, zeigt es doch deutlich, dass der lange und mühsame Vorlauf gerade im Bereich der Alltagsfotografie inzwischen Früchte trägt. Wiederum können wir im Turnus von zwei Jahren einen Band unserer Schriftenreihe „Visuelle Kultur – Studien und Materialien“ vorlegen, der die nunmehr 5. Tagung der Kommissionen Fotografie und Film in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde dokumentiert. Mit der Thematik der Berliner Tagung 2010 „Visuelle Medien und Forschung. Über den wissenschaftlich-methodischen Umgang mit Fotografie und Film“ greift sie die immer wieder notwendigen Reflexionen auf, die im Verlaufe des Fortschreitens unserer Forschungsarbeiten unersetzbar geworden sind. Ich bin der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde dankbar, dass sie mit dieser Kommission der wissenschaftlichen Arbeit zu Fotografie und Film ein Forum gegeben hat. Den beiden Initiatoren und Herausgebern der Schriftenreihe, Ulrich Hägele, Tübingen, und Irene Ziehe, Berlin, danke ich für diese Initiative, für die Ausrichtung dieser Tagung gilt dies besonders auch Manuela Barth, München, und Torsten Näser, Göttingen, als Mitveranstalter.

Mit dem Ort der Tagung im Museum für Fotografie, das neben Kunstausstellungen auch gemeinsame große Ausstellungsprojekte zur Geschichte und Gegenwart der Fotografie innerhalb der Staatlichen Museen zu Berlin veranstaltet, verbindet sich eine neue künstlerische und kulturwissenschaftliche Argumentation. Seinem Direktor Moritz Wullen und dem wissenschaftlichen Leiter der Sammlung Ludger Derenthal danke ich herzlich für ihre Gastfreundschaft und engagierte Kooperation. Dem Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin, dem FotoNetzWerk Berlin e.V und dem Verein der Freunde des Museums Europäischer Kulturen ist die gute Zusammenarbeit und insbesondere die finanzielle Unterstützung sehr herzlich zu danken.

Wiederum danke ich den Staatlichen Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, dass sie die Schriftenreihe Visuelle Kultur – Studien und Materialien in ihre Publikationsreihen aufgenommen und sie damit zu einem regulären Bestand unserer Forschungsveröffentlichungen gemacht haben.

Konrad Vanja
Direktor des Museums Europäischer Kulturen
Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Berlin, im Frühjahr 2011

Grußwort

Im Museum für Fotografie zeigt die Kunstbibliothek mit ihrer Sammlung Fotografie das ganze Spektrum dieses faszinierenden und die Weltwahrnehmung heutzutage prägenden Bildmediums – vom 19. bis zum 21. Jahrhundert, von der künstlerischen bis zur archäologischen Fotografie, vom Bildjournalismus bis zur Architekturfotografie. Die Ausstellungen im Kaisersaal werden von einem reichen Vortrags- und Veranstaltungsprogramm begleitet.

Wir haben mit besonderer Freude die Kommissionen Fotografie und Film der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde zu ihrer Tagung ‚Visuelle Medien und Forschung‘ bei uns zu Gast gehabt, denn mit ihr wird ein Kernproblem des wissenschaftlichen Arbeitens mit Bildmedien in den Ethnowissenschaften exemplarisch und in breiter Vielfalt untersucht. Das Wechselverhältnis zwischen Fotografie und Film war – ganz anders gelagert – bereits Thema der von uns gemeinsam mit den Freunden der Deutschen Kinemathek veranstalteten Tagung ‚Fotofilm‘, die im schönen Band ‚Viva Fotofilm – bewegt/unbewegt‘, herausgegeben von Gusztáv Hámos, Katja Pratschke und Thomas Tode (Marburg 2009), dokumentiert ist. Dass nun auch diese Tagung sich in ein Buch verwandelt hat, sorgt sicher für deren nachhaltige Wirkung, nicht nur in den Ethnowissenschaften, sondern auch in der Kunst- und Mediengeschichte.

Die mediengeschichtliche Kontextualisierung der Fotografie ist eine zentrale Zukunftsaufgabe der Kunstbibliothek mit ihren großartigen fotografischen Sammlungen. Für die Entwicklung nachhaltiger Strategien hat die Tagung viele neue Perspektiven eröffnet. Unseren Kolleginnen und Kollegen der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde und des Museums Europäischer Kulturen wollen wir an dieser Stelle deshalb herzlich danken.

Moritz Wullen und Ludger Derenthal

Inhalt

<i>Manuela Barth, Ulrich Hägele, Torsten Näser, Irene Ziehe</i> Fotografie und Film: Forschungsfeld und wissenschaftliche Methode.....	9
<i>Thorolf Lipp und Martina Kleinert</i> Im Feld – im Film – im Fernsehen. Über filmende Ethnologen und ethnografierende Filmer	15
<i>Lena Christolova</i> Zwischen den Chiffren von Regnault und der Taxidermie von Flaherty. Wissenschaftsanspruch und Massenkulturphänomene im ethnografischen Film zwischen 1895 und 1931.....	49
<i>Ulrich Hägele</i> Forscher im Fokus der Fotografie. Zur visuellen Konstruktion ethnografischer Wissenschaft.....	69
<i>Ralf Forster und Volker Petzold</i> Erich Wustmann – mit Fotografie und Film über „fremde Kulturen“ erzählen	87
<i>Markus Schindlbeck</i> Fotografie am Mittelsepik in Neuguinea: Inszenierung und Motiv	101
<i>Rainer Alsheimer</i> Jakob Spieth als Ethnologe. Zwei fotoanthropologische Fallstudien.....	113
<i>Manuela Fischer und Augusto Oyuela-Caycedo</i> Der zeitlose Rahmen. Fotografien aus der Sierra Nevada de Santa Marta, Kolumbien	129
<i>Ingrid Peckskamp-Lürßen</i> Richard Fleischhut: Ein Fotograf und Filmer als Ethnograf.....	141
<i>Cordia Schlegelmilch</i> „Zeit ohne Bilder“ – Ein Widerspruch zur medialen Präsenz in der Zeit der Wende?.....	151

<i>Matthias Bullinger und Thomas Overdick</i> mit einem Text von Peter Schanz Blaue Tage und Container. Die maritimen Bilderwelten von Peter Schanz.....	171
<i>Sven Stollfuß</i> Bewegt-Bilder in der Medizin: der technisch zugerichtete ärztliche Blick zwischen Epistemologie und Spektakel	185
<i>Thomas Abel</i> Bilder zweiter Ordnung. Untersuchung digitaler fotografischer Portraitpraxis mittels Fotografie(n)	199
<i>Larissa Schindler und Tobias Boll</i> Visuelle Medien und die (Wieder-)Herstellung von Unmittelbarkeit.....	219
<i>Anna Christina Stoffregen, Martin Jonas, Michaela Haibl</i> Wahrnehmung als Mittel zur Materialgenerierung – Wahrnehmung als Indikator	233
<i>Neele Behler</i> Entgrenzte Forschung an entgrenzter Arbeit. Ein Essay über Grenzgänge im Entstehungsprozess einer Abschlussarbeit	251
<i>Eva Lüthi</i> Ethnografische Fotografie im Einkaufszentrum	261
Autorinnen und Autoren.....	279

Fotografie und Film: Forschungsfeld und wissenschaftliche Methode

Bis in die 1970/80er Jahre nutzte das Gros der ethno-wissenschaftlich arbeitenden Forscherinnen und Forscher das Medium Fotografie wie auch den Film dokumentierend-illustrativ als hilfswissenschaftliches Mittel – die visuelle Anthropologie war als Subdisziplin noch nicht stark ausgeprägt. Zudem wurden die vermeintlich realgetreuen Abbildungsqualitäten der Fotografie und der Filmbilder kaum hinterfragt: Was hier zu sehen war, galt als wahr und objektiv und musste sich dementsprechend keiner weiteren Erläuterung oder Interpretation unterziehen. Der ungarische Ethnograf Ernő Kunt hat bereits in den 1980er Jahren auf diese Defizite am Beispiel der Fotografie-Rezeption hingewiesen, kritisierte aber gleichermaßen die wissenschaftliche und museale Praxis, die Beschreibung und Interpretation als Komponenten der forschungstechnischen Auswertung aufgegeben zu haben.¹

Die allgemeinen Ursachen des „visuellen Analphabetentums“ sahen die Protagonisten der Neuen Fotografie Werner Graeff und László Moholy-Nagy als verbreitetes gesellschaftliches Phänomen in den 1920er Jahren.² Die Unfähigkeit von Wissenschaftlern, mit Bildern umzugehen und sie zu lesen, rührt wissenschaftshistorisch von text- und allenfalls objektzentrierten Prämissen in der Forschung her. Der Tübinger Kulturwissenschaftler Utz Jeggle bezeichnete dies als eine „verdinglichende Tendenz“ in der wissenschaftlichen Praxis, wenn sie, wie etwa im Museum, „Gegenstände und Situationen aus dem Kontext ihres sozialen Gebrauchs herauslöst“.³ Auch die Rolle der Forscherinnen und Forscher in Bezug auf ihre doppelte Praxis als Fotografen und Filmemacher sowie als Wissenschaftler, die sich mitunter im Feld mit Gegenständen und Personen ablichten lassen, ist ambivalent. Nicht nur in dieser Beziehung hat seit den 1980er Jahren eine Sensibilisierung stattgefunden im Diskurs von visuellem Medium, Feld, Methode und wissenschaftlicher Rezeption. Währenddessen setzte auch in den Sammlungen ein Umdenken ein: Archive sind aufgearbeitet, Inventare erstellt, Ausstellungen kon-

1 Ernő Kunt: Foto-Anthropologie. Bild und Mensch im ländlichen Ungarn der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, bearbeitet durch Edith A. Weinlich. Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte, hrsg. von Wolfgang Brückner und Lenz Kriss-Rettenbeck, Bd. 43. (Bayerische Blätter für Volkskunde/Bayerisches Nationalmuseum) Würzburg/München 1990, S. 14f.

2 Vgl. László Moholy-Nagy: Fotografie ist Lichtgestaltung. In: *bauhaus* 2/1928/1, S. 8.

3 Utz Jeggle: Das Bild der Forschung. In: Ders. (Hg.): *Feldforschung. Qualitative Methoden in der Kulturanalyse. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts*, Bd. 62. (TVV) Tübingen 1984, S. 47-59, hier S. 54.

ziert und Forschungsvorhaben beantragt worden. Die fotografierenden und filmenden Ethnologen selbst gestatten Einblicke in ihr lichtbildnerisches Schaffen: Aby Warburg, Bronislaw Malinowski, Paul Scheuermeier, Claude Levi-Strauss, Pierre Bourdieu und Hermann Bausinger veröffentlichten Teile ihres fotografischen Werkes, nachdem die im Feld entstandenen Aufnahmen in der wissenschaftlichen Verwertung jahrzehntelang kaum eine Rolle gespielt hatten.⁴ Und auch kulturwissenschaftliche Filmemacherinnen und Filmemacher gingen mehr und mehr dazu über, selbstreflexiv ihr filmisches Tun im Feld offen zu legen, wie zum Beispiel die Arbeiten von Barbara Keifenheim⁵ oder Beate Engelbrecht⁶ zeigen.

Für Bourdieu nahm die Fotografie als zunächst „abseitiger Gegenstand“ eine überbrückende Funktion in der wissenschaftlichen Biografie ein: Sie diene einem transdisziplinären Herangehen in Abkehr von seiner frühen, überwiegend strukturalistisch geprägten Positionierung. Mit dem Fotoapparat im Gepäck gelang ihm, wie er im Rückblick seiner Feldforschung in Algerien Ende der 1950er Jahre schreibt, „der Versuch (...) einer Überwindung der gegenseitigen Ausschließlichkeit von Objektivismus und Subjektivismus und der Rückgriff auf vermittelnde Konzepte“⁷ – in theoretischer wie ethnografischer Hinsicht. Die Fotografie stellt sozusagen das Bindeglied zwischen dem Forschungsfeld und der theoretischen Ausarbeitung der Forschungsergebnisse dar und ist mit diesen als primäre Quelle – ähnlich dem musealen Objekt – untrennbar verknüpft.

In diesem Zusammenhang sind nicht nur die fotografierenden oder/und filmenden Ethnologen, sondern auch die Fotografen und Filmer, die als (Forschungs-) Reisende Land und Leute aufnehmen, von Bedeutung. In der Geschichte der wissenschaftlichen Institutionen und ihren Bildarchiven bilden diese Aufnahmen einen bedeutenden Fundus.

Dem Thema „Visuelle Medien und Forschung. Über den wissenschaftlich-methodischen Umgang mit Fotografie und Film“ widmeten sich die Kommissionen Fotografie und Film der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde (dgv) vom 15. bis 16. Oktober 2010 auf einer gemeinsamen Tagung im Museum für Fotografie der

4 Vgl. Benedetta Cestelli Guidi/Nicholas Mann (Hg.): Grenzerweiterungen. Aby Warburg in Amerika 1895-1896. (Dölling & Galitz) Hamburg/München 1999; Claude Levi-Strauss: Brasilianisches Album. (Carl Hanser) München/Wien 1995 (Original: Saudades do Brasil). (Plon) Paris 1994; Michael W. Young: Malinowski's Kiriwina. Fieldwork Photography 1915-1918. (The University of Chicago Press) Chicago/London 1998; Paul Scheuermeier: Parole e cose dell' Umbria contadina 1924-1930. (Ed. Umbra) Foglino 2000; Pierre Bourdieu: In Algerien. Zeugnisse der Entwurzelung. Hrsg. von Franz Schultheis und Christine Frisinghelli. (Camera Austria) Graz 2003.

5 Vgl. Barbara Keifenheim: Auf der Suche nach dem ethnologischen Film ... Versuch einer Standortbestimmung. In: Edmund Ballhaus/Beate Engelbrecht (Hg.): Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis. (Reimer) Berlin 1995, S. 47-60.

6 Vgl. Beate Engelbrecht: Film als Methode in der Ethnologie. In: Ballhaus/Engelbrecht 1995, S. 143-186.

7 Pierre Bourdieu: Ein soziologischer Selbstversuch. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 2002, S. 117.

Staatlichen Museen zu Berlin. Die Veranstaltung fand in Kooperation mit dem Museum Europäischer Kulturen, Staatliche Museen zu Berlin, und dem Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität Berlin statt.

Den thematischen Rahmen umschrieb das Verhältnis von Wissenschaft und visuellen Medien vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Für die Referate gewannen wir interdisziplinäre Forscherinnen und Forscher aus Universität, Museum, Archiv und TV, die sich mit den Medien Fotografie und Film in historischem und zeitgenössischem Kontext beschäftigen oder im Feld medial einschlägige Erfahrungen gesammelt haben. Bei den Präsentationen sollten die bildlichen Quellen und der Umgang mit ihnen im Mittelpunkt der Betrachtungen stehen. Einen Schwerpunkt stellte die visuelle Selbstinszenierung von Wissenschaft dar. Folgende Fragen standen im Vordergrund: Wie verändert sich das Selbstbild von Wissenschaft und Wissenschaftler/inne/n, die sich mit (Audio)Visualität auseinandersetzen? Welche Rolle nehmen die Forscherinnen und Forscher in ihrem Feld und welche das Forschungs„objekt“ ein? Ist in der wissenschaftlich-visuellen Selbstinszenierung zwangsläufig ein hegemoniales Verständnis von Kultur und Wissenschaft impliziert? Gibt es visuelle Unterschiede zwischen den Bildern fotografierender und filmender Ethnografen und ethnografierender Fotografen und Filmemacher, bedingt durch das methodische Selbstverständnis?

Irene Ziehe und Ulrich Hägele

Seit ihrer Neugründung im Jahr 1988⁸ hat sich die Kommission Film innerhalb der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde (dgv) ganz bewusst immer wieder an Schnittstellen herangewagt. Ob es um die Verträglichkeit von Forschung und Fernsehen ging⁹, um die Vermittlung von akademischem Wissen in eine außeruniversitäre breite Öffentlichkeit¹⁰ oder um das Ausloten disziplinärer Grenzen¹¹:

8 Vgl. dazu u.a. den Tagungsbericht von Snell, Gesa: Wissenschaftlicher Film in der Volkskunde. In: Volkskunde in Niedersachsen 1 (1988), S. 33-34. Ein kurzer Abriss der (Neu) Gründungsaktivitäten der Kommission ist nachzulesen bei Ballhaus, Edmund: Zwischen Forschung und Fernsehen. Zur Bandbreite volkskundlicher Filmarbeit. In: Bönisch-Brednich, Brigitte; Brednich, Rolf W.; Gerndt, Helge (Hg.): Erinnern und Vergessen. Vorträge des 27. Deutschen Volkskundekongresses Göttingen 1989. (Beiträge zur Volkskunde in Niedersachsen, 5: Schriftenreihe der Volkskundlichen Kommission für Niedersachsen, 6). Göttingen 1991, S. 595-618.

9 Vgl. Ebd.

10 Vgl. dazu den anlässlich der Filmkommissionstagung erschienenen Band von Ballhaus, Edmund (Hg.): Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit. (Waxmann) Münster u.a. 2001.

11 Die von Joachim Wossidlo und Ulrich Roters organisierte Arbeitstagung im Jahr 2001 fand in Kooperation mit der AG Visuelle Anthropologie der deutschen Gesellschaft für Völkerkunde (DGV) statt. Vgl. dazu Wossidlo, Joachim; Roters, Ulrich (Hg.): Interview und Film. Volkskundliche und Ethnologische Ansätze zu Methodik und Analyse (Münsteraner Schriften zur Volkskunde/Europäischen Ethnologie, 9). (Waxmann) Münster u.a. 2003.

Die Frage nach Trennendem und Verbindendem des ethnografischen Films mit seinen Umwelten scheint die Auseinandersetzungen mit dem Format stets mehr geleitet zu haben, als die Suche nach ‚ruhigem Hinterland‘.

Doch nicht allein aus dieser geschichtlichen Entwicklung heraus ist die Kooperation, die die Basis der gemeinsamen Tagung von Fotografie- und Filmkommission der dgV sowie dieses daraus entstandenen Bandes ist, folgerichtig. Vor allem die unübersehbaren medialen Analogien und Konvergenzen legen ein gemeinsames Nachdenken nahe. So trennt die fotografische und videografische Alltagspraxis bisweilen kaum mehr als die Veränderung einer einzigen Einstellung im Menü moderner Digitalkameras. Der Großteil bildsprachlicher Begrifflichkeiten wird ohnehin seit Jahrzehnten von beiden Medien geteilt. Auf den momentan geläufigen Internetplattformen für alltägliche Bilderproduktionen wie *YouTube* oder dem stärker um ästhetischen Ausdruck bemühten *Vimeo* scheint die Frage nach Foto *oder* Film kaum noch relevant zu sein. Denn zwischen Sequenzen animierter Einzelbilder und klassischen Bewegtbildaufnahmen, die sich einträchtig nebeneinander auf den Portalen finden, sind die Übergänge fließend geworden. Auch in den erkenntnistheoretischen Diskursen, die die Genealogien beider Medien über lange Jahre rahmten, reihen sich Schnittmengen an Schnittmengen; die Volkskunde/Kulturanthropologie/(Europäische) Ethnologie mit ihren spezifischen Interessen an beiden bildgebenden Verfahren bildet da keine Ausnahme. Die Kontroversen um den Wirklichkeitsgehalt der (bewegten) Bilder oder der im Zusammenhang mit Fotografie wie Film lang gehegte Glaube, die Medien könnten bei der Bewahrung und Sammlung kultureller Güter wichtige Dienste leisten, legen Zeugnis der medialen Verwandtschaft ab. Auch wenn die Diskussionen heute andere sind, die Nähe beider Medien zueinander ist evident, was auf der gemeinsamen Tagung beider Kommissionen einmal mehr offensichtlich wurde.

Dabei ist es nicht allein der Umstand, der in den historisch perspektivierten Beiträgen der Tagung vielfach zum Ausdruck kam, dass sich ethnografisch-visuell arbeitende Wissenschaftler/innen oft beider Medien zugleich bedienen, wofür die Arbeiten von Margaret Mead und Gregory Bateson auf Bali nur das prominenteste Beispiel sind. Vor allem in den erfreulich zahlreichen Auseinandersetzungen junger Forscher/innen und Fotograf/inn/en bzw. Filmemacher/innen mit Epistemologie, Methodologie und Repräsentation von visueller Anthropologie zeigen sich die Notwendigkeit und der Erkenntnisgewinn einer auf Konvergenzen zielenden Betrachtung beider Medien. Ein verbindendes Element ist dabei die Heteronomie des Feldes derer, die forschend und vermittelnd visuelle Medien nutzen. Denn wie beim Film bewegen sich auch im Bereich der Fotografie eine Reihe von Protagonisten, die ethnografisch arbeiten. Auch wenn es sich hier lange Zeit mehr um ein Forschen *über* als *mit* Fotografie gehandelt hat, machen die ebenso künstlerisch wie ethnografisch ambitionierten Arbeiten, die auf der Tagung vorgestellt wurden, die Aktualität der visuellen Anthropologie mit der Fotokamera deutlich. Diese können zudem breitere Rezipientenschichten erreichen, die eher in Mu-

seen oder Galerien und damit in primär außeruniversitären Räumen anzutreffen sind. Einen vergleichbaren Brückenschlag wagen die Filmemacher/innen, die als ausgebildete Ethnolog/inn/en für ihre Vermittlungen das Fernsehen wählten und damit ebenfalls die starke Durchlässigkeit (audio)-visueller ethnografischer Repräsentationen in breite, auch nicht-akademische Öffentlichkeiten anstreben. Weitere verbindende Elemente der Medien sind auf der Ebene ihrer Nutzbarmachung für kulturanthropologische Forschungsfragen angesiedelt: Die Einsatzmöglichkeiten ton-bildlicher Aufzeichnungen als „Notizbuch“ in der Feldforschung, medienübergreifend für Foto- und Videografie zu diskutieren, erweist sich dabei als ebenso fruchtbar, wie Fragen der Montage oder der Selbstreflexion als Teil der filmischen oder fotografischen Repräsentationen. Angesichts dieser breiten Basis ontologischer Gemeinsamkeiten ist das Unterfangen, das methodische und erkenntnistheoretische Innovationspotenzial von Bildern – bei gleichzeitiger Sensibilisierung für ihre medialen Unterschiede – innerhalb der Kulturwissenschaften auszuloten und auszubauen, gerade im transmedialen Dialog notwendig.

Manuela Barth und Torsten Näser

Im Sinne dieser Fragestellungen und einer systematischen Lesbarkeit haben die Herausgeber die Referate – anders als in der Tagung – neu sortiert. Das Referat von Martina Kleinert und Thorolf Lipp führte wissenschaftlich und empirisch sehr beredt in das Tagungsthema ein und warf so viele Fragen auf, dass wir ihn als einleitenden Beitrag an den Anfang gesetzt haben. Ob Fotografie oder Film als Medium im Vortrag eine Rolle spielten, war weniger ein Ordnungskriterium als das thematische Herangehen und der Zeitbezug. Interessant in diesem Zusammenhang, wie viele Forscher/innen und Fotograf/inn/en oder Filmer/innen beide Medien parallel genutzt haben.

Dank möchten wir an dieser Stelle den Referentinnen und Referenten sagen, die jeder für sich genommen neueste Erkenntnisse und eine Vielzahl an Anregungen vermitteln konnten. Wie produktiv ein solch interdisziplinärer Ansatz sein kann, hat sich bei der Tagung wieder einmal herausgestellt. Die Herausgeber hoffen, das mit dem vorliegenden Tagungsband deutlich machen zu können.

Wir danken auch den Staatlichen Museen – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, die den Tagungsband finanzieren und die Tagung insgesamt gefördert haben.

Die Herausgeber

Im Feld – im Film – im Fernsehen

Über filmende Ethnologen und ethnografierende Filmher

Filmende Ethnologen, die nicht nur für die eigene Peer Group der Visual Anthropology, sondern für das Massenmedium Fernsehen produzieren, müssen sich zwangsläufig mit denjenigen narrativen Formen audiovisuellen Erzählens auseinandersetzen – und diese auch anwenden können – die die Bewegtbildindustrie als Standard etabliert hat. Ethnografierende Filmher wiederum müssen ihren Auftraggebern, den TV-Redakteuren, glaubhaft vermitteln können, nicht nur gute Geschichtenerzähler, sondern in besonderem Maße sachkundig zu sein, damit diese ihre Produktionen finanzieren. Beide, filmende Ethnologen und ethnografierende Filmher, werden dabei Kompromisse eingehen müssen. Die Frage ist, wie diese Kompromisse aussehen. Lassen sich, obwohl beide für dasselbe Medium arbeiten, ihre Filme dennoch zweifelsfrei unterscheiden? Werden unterschiedliche Bilder produziert, die Rückschlüsse auf Unterschiede im methodischen Selbstverständnis zulassen?

Um dieser Frage nachzugehen, müssen wir uns mit einigen grundsätzlichen Unterschieden in den Herangehensweisen von filmenden Ethnologen und ethnografierenden Filmher befassen. Beispielhaft werden wir dies am Herstellungsprozess sowie an der dramaturgischen und audiovisuellen Gestaltung zweier Filme erläutern, die 2002 zur gleichen Zeit am gleichen Ort gedreht und seit 2005 wiederholt im öffentlich-rechtlichen deutschen Fernsehen ausgestrahlt wurden. Beide behandeln das gleiche Thema: Das Turmspringen der Sa auf der Insel Pentecost im melanesischen Vanuatu Archipel. Aus dreierlei Gründen bieten gerade diese beiden Filme eine (fast) ideale Ausgangsbasis für einen direkten Vergleich: Erstens wurde eine der beiden Fernsehdokumentationen von uns selbst, den Autoren dieses Textes, produziert.¹ Zweitens wollte es der Zufall, dass ein Filmteam der französischen Produktionsfirma ZED zu derselben Zeit, in demselben Dorf, mit denselben Akteuren ebenfalls einen Film zum Turmspringen produzierte. Dieser Umstand gab uns die Möglichkeit, die Dreharbeiten unserer TV-Kollegen unmittelbar zu beobachten, und mit unserem Vorgehen, das auch durch ethische An-

1 Wir sind uns bewusst, dass gerade unsere direkte Beteiligung einerseits detailreiche und umfassende Einblicke in die Produktionsbedingungen ermöglicht hat. Unser „direktes involviert Sein“ könnte uns andererseits aber auch als mangelnde Distanz bzw. „Objektivität“ ausgelegt werden. Die empirische Grundlage für diesen Vergleich verdanken wir also keinem im Vorfeld ausgearbeiteten Forschungskonzept, sondern wir sahen in dieser sich zufällig bietenden und in dieser Konstellation wohl einmaligen Gelegenheit einfach eine Chance für einen besonderen – und seltenen – Vergleich.

sprüche an uns als Ethnologen geprägt war, in Beziehung zu setzen. Schließlich und drittens waren unsere Dreharbeiten zugleich ein Feldaufenthalt im Kontext der Promotionsforschung des Autors, Thorolf Lipp, deren Ziel die ethnografische Beschreibung und ethnologische Analyse des Turmspringens² war.

Vorweg sei gesagt, dass es hier nicht darum geht, Fernsehschelte aus der Perspektive des ethnologischen Fachwissenschaftlers zu betreiben. Wenn man mit der These des Medientheoretikers Marshall McLuhan übereinstimmt, dass die elektronischen Medien heute die privilegiertesten Orte der Konstruktion kognitiv-sozialer Wirklichkeit darstellen, muss man die Benennungsmacht, über die das Fernsehen verfügt, zweifellos ernstnehmen. Wenn man ihm weiter darin folgt, dass die elektronischen Medien weitgehend selbstreferentiell sind, dann bedeutet das darüber hinaus den Abschied von der Idee von der Umwelt als Natur. Die Welt, in der wir uns bewegen, erscheint so als eine in hohem Maße zeichenhafte, arbiträre und daher letztlich selbstgemachte Konstruktion. Ein Umstand, den McLuhan mit dem Satz umschrieb: „We become what we behold“³. Der epistemologische Boden, auf dem wir stehen, wird zu einem sich ständig verschiebenden Netz aus selbstreferentiellen Verknüpfungen. So betrachtet geht der ewige ethnologische Vorwurf, dass ethnografierende Filmer aufgrund mangelnder Sachkenntnis vielfach Stereotype re-produzieren würden,⁴ im Grunde ins Leere. Vielmehr werden hier Bilder von Wirklichkeit für all diejenigen produziert, die davon keine eigene Anschauung haben. Eine der Folgen ist, dass ethnografierende Filmer in unserer Mediengesellschaft mit ihren hunderten von TV-Kanälen und Milliarden von Internetseiten, auf denen immer irgendwo auch „Fremde“ und fremde Kulturen abgebildet werden, ihre Epistemologien weit nachhaltiger im Funktionsgedächtnis⁵ unserer Gesellschaft sichtbar machen können als ethnologische Fachwissenschaftler, deren Texte in der Regel in einer verklausulierten Geheimsprache verfasst sind und meist direkt ins Speichergedächtnis bzw. Archiv verschoben werden. Dort wird ihnen, wenn überhaupt, nur ein winziger Anteil an der „Leitwährung Aufmerksamkeit“ zuteil, und dies in aller Regel auch nur von einigen wenigen Mitgliedern der eigenen Peer Group.

Wir meinen ganz grundsätzlich, dass es eine wichtige Aufgabe der Ethnologie ist, für Transparenz unter komplexen Bedingungen zu sorgen. Sie sollte orientierendes Wissen bereitstellen und versuchen, Ausdrucksformen zu schaffen, die das

2 Thorolf Lipp: *Gol – das Turmspringen auf der Insel Pentecost in Vanuatu. Beschreibung und Analyse eines riskanten Spektakels.* (LIT) Münster/Wien 2008.

3 Marshall McLuhan: *Understanding Media. The extensions of Man.* (McGraw Hill) New York 1964, S. xi-xii. (Ins Deutsche übersetzt: *Wir werden zu dem, was wir sehen.*)

4 Vgl. Richard Kuba/Shahnaz Nadjmabadi: *Ethnologen und Journalisten-ungleiche Geschwister? Bericht zum Workshop der DGV am 11.02.2009.* In: *Ethnoscripts* Jg. 11 (2), 2009, S. 199-207.

5 Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses.* (C.H. Beck) München 1999.

ethnologische Denken in Form und Inhalt reflektieren.⁶ Audiovisuelle Medien sind dafür ganz wesentliche Instrumente. Insofern ist dieser Beitrag auch als eine Aufforderung zu verstehen, Ethnologie mit audiovisuellen Mitteln zu betreiben – und zwar auch dann, wenn dazu möglicherweise Kompromisse in Hinblick auf deren formale Gestaltung notwendig sind. Erfreulicherweise ermöglicht es der vorliegende, multimediale Tagungsband, auf das zugrundeliegende audiovisuelle Material nicht nur im Text zu verweisen, sondern konkret damit zu arbeiten. Text- und Filmbeitrag sind als gegenseitige Ergänzung zu verstehen. Während der Text erlaubt, die Hintergründe, Beschreibung und Analyse der jeweiligen Produktionsprozesse in den Kontext der sie bedingenden Epistemologien einzubetten, können im Film die daraus erwachsenen „Bilder“ tatsächlich nebeneinander betrachtet werden und ermöglichen dem Leser bzw. dem Zuschauer die eigene Auseinandersetzung mit dem dargelegten Material.

Ethnografierende Filmer

Der Zwang des kommerziellen Fernsehens zum messbaren wirtschaftlichen Erfolg hat die Einführung von Quotenerhebungen nach sich gezogen, die wiederum das öffentlich-rechtliche System unter starken Rechtfertigungsdruck gesetzt hat. Dabei wurde die Bereitschaft, sich mit unpopulären Inhalten auseinanderzusetzen oder mit narrativen Formen zu experimentieren – ohne Rücksicht auf Einschaltquoten – umso unwahrscheinlicher, je kompetitiver sich das Umfeld gestaltete. In mancherlei Hinsicht hat sich die Fernsehlandschaft nach der Zulassung von werbungsfinanzierten Sendern in den 1980er Jahren formal eher normiert als ausdifferenziert. Der Zuschauer wurde dabei zum Opfer des Begründungszusammenhangs „Quotenerfolg“.⁷ Ein Resultat dieser Entwicklung besteht darin, dass junge TV-Konsumenten heute gar nicht vermissen können, was sie nie kennenlernen durften: narrative Formen wie etwa abendfüllende, investigative Reportagen, nonverbale oder experimentelle Dokumentarfilme ebenso wie klassische Formen des *direct cinema* oder des *cinéma vérité*. Hochwertige nonfiktionale TV-Produktionen entsprechen heute zumeist der Form des *documentary*, mit standardisierten 26, 45 oder 52 Minuten Länge. Dieses, nicht zuletzt aufgrund der Benennungsmacht international agierender Medienkonzerne wie Discovery Channel, National Geographic oder ZDF Enterprises, mittlerweile stark normierte Format dominiert den globalen Markt der nonfiktionalen TV-Unterhaltung. Die dramaturgische Grundlage eines *documentary* bildet der meist von einer Autorität ausstrahlenden, männlichen Sprecherstimme vorgetragene Kommentar. Dieser Text wird mit Bildern illustriert, die in der Regel nicht „ins Offene“, nicht

6 Vgl. hierzu David MacDougall in Michael Oppitz: Die Kunst der Genauigkeit. (Trickster) München 1989, S. 11.

7 Vgl. Fritz Wolf: Alles Doku oder was? (Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen) Düsseldorf 2003.

beobachtend, sondern der Vorgabe des Drehbuches folgend gedreht werden. Charakteristisch sind zudem ein meist den Prämissen der *continuity*-Montage folgender Schnitt, sowie eine punktgenau zu den Bildern komponierte, dramatisierende Musik. Alle diese Elemente bilden eine dramaturgische Einheit, die es in der Filmgeschichte seit etwa den frühen 1930er Jahren gibt.

Welche Form ein Film zu haben hat, bemisst sich dabei – in aller Regel – nicht nach dem Stoff oder der Haltung des Autors, sondern nach dem Sendeplatz, für den er produziert wird. Häufig geben Redakteure bei der Finanzierung solchen Themen den Vorzug, die die Lust der Zuschauer am visuell Spektakulären bedienen und insofern meist zuverlässig gute Quoten generieren. Seit den Anfängen der Bewegtbildindustrie gehört auch die Darstellung von exotischen Kulturen und fremden Welten dazu. Die Produzenten solcher Filme sind, als ethnografierende Filmer, in aller Regel zunächst den Begründungszusammenhängen der Bewegtbildindustrie verpflichtet, ohne dass sie notwendigerweise die komplexen Diskurse der Wissenschaft Ethnologie kennen würden.⁸ Das Versprechen einer möglichst hohen Quote begünstigt die Produktion von Filmen, die den Konventionen dessen entsprechen, was das Publikum, vor allem aber das Redakteursgremium, für „spannend“ halten. Dementsprechend bemisst sich dann auch der „Erfolg“ eines Filmes in erster Linie an der Quote und der Zahl der Ausstrahlungen. Aber auch die Teilnahme an bestimmten Festivals (in der Regel spielen hier die spezifisch ethnologischen Filmfestivals allerdings keine oder nur eine sehr untergeordnete Rolle) und inzwischen auch die Zahl der Clicks, mit denen ein Film in den Online-Mediatheken der Sender aufgerufen wird, können als Gradmesser des Erfolgs relevant sein.⁹

Ob der Regisseur nun ethnografierender Filmer oder filmender Ethnologe ist, macht zunächst keinen Unterschied, beide müssen sich bei der Gestaltung ihrer Filme innerhalb dieses Begründungszusammenhangs bewegen. Einschlägige Untersuchungen zeigen immer wieder, dass TV-Redakteure – eben auch bei der Darstellung des „Fremden“ – messbare Zuschauererfolge zumeist für weitaus wichti-

8 Vgl. Sonja Kretzschmar: *Fremde Kulturen im europäischen Fernsehen. Zur Thematik der fremden Kulturen in den Fernsehprogrammen von Deutschland, Frankreich und Großbritannien.* (Westdeutscher Verlag) Wiesbaden 2002.

9 Das Fernsehen kann einerseits immer noch als das Leitmedium westlicher Gesellschaften gelten, andererseits kommt dem Internet eine immer größere Bedeutung zu. Thorolf Lipp ist an anderer Stelle ausführlicher auf die damit verbundenen epistemologischen Konsequenzen eingegangen (vgl. Thorolf Lipp: *Arbeit am medialen Gedächtnis. Zur Digitalisierung von Intangible Cultural Heritage.* In: Robert Hauser/Caroline Robertson von Trotha (Hg.): *Kulturelle Überlieferung digital. New Heritage – New Challenge.* (Karlsruhe University Press) Karlsruhe 2011 (im Erscheinen)). Hier soll lediglich nochmals darauf hingewiesen werden, dass unserer Auffassung nach das Internet auch langfristig nicht zu einer Irrelevanz des Fernsehens führen wird. Dieses wird seine Legitimation als Produzent von aufwendigen kulturellen Überlieferungen weiterhin behalten, wird aber sein Angebot auch weiterhin zunehmend auf die Plattform Internet ausdehnen.

ger halten¹⁰ als etwa eine wissenschaftlich begründete, ethnologische „Kunst der Genauigkeit“¹¹, ein dokumentarisch tastendes Arbeiten ins Offene mit entsprechend unsicherem Ausgang oder selbstreflexive und künstlerisch-experimentierende Ansätze. Diese ermöglichen zwar möglicherweise Festivalerfolge, den messbaren Zuschauererfolg jedoch scheinen sie potenziell zu gefährden.¹² Zugespitzt lässt sich sagen: Die Existenzberechtigung des *Fernsehens* wird dadurch begründet, dass die Zuschauer auch wirklich *zusehen*. Eine Überforderung des Fernsehzuschauers, sowohl durch Form als auch Inhalt, birgt die Gefahr, dass die Konsumenten das Programm wechseln oder abschalten. Für die (allermeisten) Sender besteht die folgerichtige Konsequenz darin, den Zuschauern formal bekannte, vertraute narrative Formen anzubieten, die sie inhaltlich in dem bestätigen, was sie ohnehin schon zu wissen glauben. Wenn MacLuhans Prämisse stimmt, dass wir zu dem werden, was wir sehen¹³, dann sind medial erzeugte Deutungen von Welt, so stereotyp sie im Zweifelsfall dem Spezialisten erscheinen mögen, nicht etwa Zerrbilder einer objektiven Wirklichkeit, sondern sie stehen mit dieser in einem wechselseitigen Verhältnis und sind insofern selbst wirkungsmächtig. Die wissenschaftlichen Disziplinen können mit ihren hochentwickelten Methoden und Begriffen zwar einerseits die Komplexität und Widersprüchlichkeit der Welt zunehmend genauer beschreiben, wissenschaftliche Fachdiskurse bieten aber andererseits, aufgrund ihrer ungeheuren Komplexität, nur wenig oder gar kein Orientierungswissen mehr an. Diese Lücke füllt – auch heute noch – das Fernsehen mit seiner Bilderflut. Aufgrund der Erwartbarkeit der dort präsentierten Geschichten wirkt es dem Mangel an Verlässlichkeit in der Welt entgegen und schafft die Möglichkeit zu übergreifender Kommunikation durch häufig extreme Vereinfachung. In der Konsequenz konnte sich das Fernsehen als größte öffentliche Weltdeutungsinstanz etablieren. Dabei stellt es permanent Behauptungen auf, die es, im Gegensatz zu wissenschaftlichem Vorgehen, weder einlösen kann noch will. Insofern ähnelt Fernsehen dem Mythos: es verlangt nicht nach rationaler Erklärung, sondern nach erzählerischer Stringenz. Anders als die textbasierte Wissenschaft, die auf Logik setzt, die sie durch Linearität und Kontextualisierung herstellt, will das Fernsehen in erster Linie emotional überzeugen.¹⁴ Mit diesen grundlegenden Mechanismen muss sich der filmende Ethnologe auseinandersetzen – auch wenn es ihm schwerfällt, weil er innerhalb ganz anderer Begründungszusammenhänge zu denken gelernt hat.

10 Vgl. Wolf 2003 (Anm. 9).

11 Vgl. Oppitz 1989 (Anm. 6).

12 Vgl. Jens Jessen: Die Quoten Idioten. Die Zeit No. 36/2000.

13 McLuhan 1964 (Anm. 3).

14 Vgl. Joan Kristin Bleicher: Fernsehen als Mythos. Poetik eines narrativen Erkenntnisystems. (Westdeutscher Verlag) Wiesbaden 1999.

Filmende Ethnologen

Wie können sich filmende Ethnologen in diesem Umfeld überhaupt behaupten? Diese Frage ist schon deswegen nicht leicht zu beantworten, weil derzeit niemand mehr so ganz genau weiß, was die leitenden Paradigmen einer Ethnologie mit audiovisuellen Mitteln eigentlich sind. In Deutschland gibt es seit mindestens einem Jahrzehnt keinen Diskurs mehr dazu und zwei der einflussreichsten US-amerikanischen Vertreter der Disziplin, Jay Ruby und Karl Heider, nehmen beinahe diametral entgegengesetzte Positionen ein. Heider hält auch in der 2006 erschienenen Neuauflage seines Bestsellers „Ethnographic Film“¹⁵ aus dem Jahre 1976 an der Möglichkeit einer genauen ethnografischen Beschreibung menschlichen „Verhaltens“ weitgehend fest, obwohl dieser Ansatz, angesichts der Debatten zu *writing* bzw. *filming culture* und der diversen Poststrukturalismuskurse, mitunter etwas naiv anmutet. TV-Produktionen steht er dabei nicht ablehnend gegenüber, solange ein Film nur auf genauer Ethnografie basiert. Jay Ruby hingegen ist in weit höherem Maße vom poststrukturalistischen Denken beeinflusst. Er sieht Kultur weniger als stabiles, statisches Gebilde, sondern richtet stattdessen den Blick stärker auf die historischen Diskontinuitäten und die Konstruktionsbedingungen der Strukturen, die „Wirklichkeit“ konstituieren. Diese müssen seiner Meinung nach offengelegt werden – und das wiederum hat sich analog auch in einer möglichst selbstreflexiven Narration des Films widerzuspiegeln.¹⁶ Da dies in aller Regel mit den oben skizzierten Prämissen des *documentary* kollidiert, hat sich Ruby immer wieder vehement gegen Kooperationen mit der Bewegtbildindustrie ausgesprochen.¹⁷ Fest steht eigentlich nur, dass ethnologische Ansätze zur audiovisuellen Repräsentation von Kultur ähnlichen epistemologischen Erdbeben unterworfen waren und sind wie das Fach insgesamt. Mit anderen Worten: lange, kommentarlose Filme, in denen Menschen aus fremden Kulturen „archaische Rituale praktizieren“ sind genausowenig automatisch „ethnografisch“ wie solche, in denen eine hyperreflexive Beobachtungsbeobachtung am Ende zum „Eigentlichen“ eines Filmes wird. Auch die einst heftig geführten Diskussionen um das Pro und Contra von Montage oder Observation¹⁸, sind inzwischen fast völlig obsolet geworden. Die Suche nach der Meistererzählung, nach einer klar definierbaren ethnografischen Form, rückt angesichts eines allgegenwärtigen Methodenpluralismus immer mehr in den Hintergrund.

Das zweifelsfrei „Ethnologische“ eines Filmes lässt sich weder an seinem Gegenstand, noch an seiner narrativen Form, noch an seiner Wirkung auf die Zu-

15 Karl Heider: *Ethnographic Film*. (University of Texas Press) Austin 2006.

16 Jay Ruby: *Picturing Culture*. (University of Chicago Press) Chicago 2000.

17 Jay Ruby: *Towards an anthropological cinema*. In: *Media Anthropology Network Working Papers Series*. 1.-15. September 2008. http://www.media-anthropology.net/ruby_eseminar.pdf (letzter Zugriff: 01.02.2011).

18 Vgl. die im September 2009 von der Society for Visual Anthropology zu diesem Thema abgehaltene Konferenz „Transcultural Montage“: <http://societyforvisualanthropology.org> (letzter Zugriff: 01.02.2011).

schauer festmachen.¹⁹ Eine Ethnologie mit audiovisuellen Mitteln muss immer aufs Neue Ausdrucksformen schaffen, die ethnologisches Denken reflektieren. Die ethnologische Epistemologie bestimmt die Gesamtheit des Produktionsprozesses, kann dabei aber in durchaus unterschiedlichen Formen auftreten. In den zeitgenössischen Debatten werden verschiedene Ansätze diskutiert, von Kollaboration, Multivokalität, *empowerment*²⁰ über *action* und *intervention*²¹ bis hin zu *senses*²². Das impliziert noch keine totale Beliebigkeit der narrativen Form, deutet aber an, dass sich filmende Ethnologen heute undogmatisch Anleihen aus den semantischen Becken auch der (non)fiktionalen Filmproduktion oder der Kunst nehmen können.

In der Einleitung haben wir bereits darauf hingewiesen, dass das Fernsehen, weil hier permanent Gesellschaft verhandelt wird, wie durch ein Brennglas den Blick auf unser kulturelles Gedächtnis ermöglicht. Was das Fernsehen aufs Tableau hebt, dem wird Aufmerksamkeit zuteil. Da die rasante Fragmentierung des Wissens zu einem immer schärferen Konkurrenzkampf um die Aufmerksamkeit des Publikums führt, ist sie zu einer Art symbolischer Leitwährung unserer Zeit geworden. Die Kulturtheoretikerin Aleida Assmann hat richtig beobachtet, dass auch im Fernsehen bestimmte Arten der Überlieferung im Rückzug begriffen sind. Dazu zählen neben den weiter oben genannten narrativen Formen auch gewisse Themen, etwa solche, die das Lern- bzw. Bildungsgedächtnis betreffen. Auch ethnologische Sichtweisen, durch die differenzierte Betrachtungen jenseits von Abenteuer, Sensation oder Spektakel möglich werden, fallen in diese Kategorie.²³ Diese in eine breitere Öffentlichkeit hineinzutragen, ist aber, gerade in Hinblick auf die kulturellen Verwerfungen, die etwa die Globalisierung mit sich bringt, sinnvoll und wichtig. Man darf von der Ethnologie erwarten, orientierendes Wissen bereitzustellen. Und genau deswegen, so behaupten wir, ist es für filmende Ethnologen mitunter notwendig, in Hinblick auf die narrative Form einer Produktion Kompromisse einzugehen, um Wissenstransfer überhaupt noch zu ermöglichen.

Zur Konzeption der TV-Serie „Mythen der Südsee“ ...

Der britische Filmmacher und Fernsehproduzent Andre Singer, weltweit der wohl erfolgreichste Produzent ethnologisch motivierter TV-Produktionen (z. B. „Disappearing World“), stellte einmal lakonisch fest, dass es in erster Linie von

19 Marcus Banks: Which films are the ethnographic Films? In: Peter Crawford/David Turton: *Film as Ethnography*. (Manchester University Press) Manchester 1992, S. 116-128.

20 Thorolf Lipp: *Picturing Intangible Heritage. Challenge for Visual Anthropology*. In: Sérgio Lira et al. (Hg.): *Sharing Cultures 2009* (Green Lines Institute) Barcelos 2009, S. 81-90 sowie Lipp (2011 – im Erscheinen) (Anm. 10).

21 Sarah Pink: *Visual Interventions. Applied Visual Anthropology*. (Berghahn) Oxford 2007.

22 Sarah Pink: *Doing Sensory Ethnography*. (Sage) London 2009.

23 Vgl. Assmann 1999 (Anm. 5).

den persönlichen Vorlieben eines Redakteurs abhängen, ob es ethnografische Filme im Fernsehen zu sehen gebe oder nicht.²⁴ Diese Beobachtung deckt sich mit unseren Erfahrungen. Walter Flemmer, bis Ende 2000 Kulturchef des Bayerischen Fernsehens, hatte den Sender während seiner fast dreißigjährigen Amtszeit weltweit als Produzent von hochwertigen Kulturdokumentationen etabliert. Seinem persönlichen Einsatz und Interesse war es geschuldet, dass immer wieder auch ethnografische Themen aufgegriffen wurden. Aufwendige Sendereihen wie „Schauplätze der Weltkulturen“ oder „Planet Erde“, die unter seiner Leitung entstanden, wurden vielfach mit internationalen Partnern co-produziert und oft zur besten Sendezeit sehr prominent im Programm platziert. Dem promovierten Germanisten Flemmer kam es dabei eher auf sachkundige Autoren und sorgfältige audiovisuelle Umsetzung an, als auf das stark dramatisierende und emotionalisierende Geschichtenerzählen, das sich spätestens seit der Einführung des kommerziellen Rundfunks Mitte der 1980er Jahre immer mehr verbreitete. Nach einem entsprechenden Projektvorschlag wurde der Autor dieses Beitrags, Thorolf Lipp, im Frühjahr 2001 von Walter Flemmer beauftragt, eine dreiteilige „ethnografische“ Dokumentationsreihe mit dem Titel „Mythen der Südsee“ zu produzieren. Kommunikatives Ziel sollte sein, anhand von neun Geschichten, je drei aus Polynesien, Mikronesien und Melanesien, einen Überblick über den Kulturraum Südsee zu vermitteln.²⁵ Von vornherein war klar, dass der Bayerische Rundfunk Filme erwartete, die formal dem *documentary* entsprechen sollten – eine von der Visuellen Anthropologie ab den 1970er Jahren zunehmend weniger geschätzte narrative Form. Ein Verzicht auf erläuternden Kommentar, der Einsatz von Untertiteln oder das Experimentieren mit Formen der filmischen Selbstreflexivität – alles stilistische Elemente, die seitdem als wichtige formale Gestaltungskriterien des „ethnografischen Films“ gelten – kamen nicht in Frage. Die Filme waren für den absoluten Prime-Time-Sendeplatz am Samstagabend um 20:15 Uhr in Auftrag gegeben worden. Daher erwartete der Bayerische Rundfunk „Hochglanz“-Qualität: modernste digitale Kamera- und Tontechnik, Einsatz von Stativ und Kran für eine sehr sorgfältige, opulente Bildsprache. Plansequenzen hingegen, die bei einer beobachtenden Arbeitsweise die Regel sind, sollten hier nicht ganz ausgeschlossen sein, aber doch die Ausnahme bilden.

Das spezifisch Ethnologische an diesen Filmen musste sich also in anderen Qualitäten manifestieren. Vorbild war in mancherlei Hinsicht die Arbeit des amerikanischen Filmemachers Robert Flaherty (1884-1951). Sein Grundgedanke war es, über eine möglichst genaue, authentische Inszenierung der Lebensverhältnisse vor Ort und einen universell verstehbaren Plot Verständnis bzw. so etwas wie

24 Persönliche Kommunikation mit Andre Singer.

25 Diesem Projekt vorausgegangen war eine kulturvergleichende Dokumentation über das Kava Ritual in Samoa, Fidschi und Vanuatu, die Thorolf Lipp zwei Jahre zuvor als Research Fellow im Auftrag der University of the South Pacific gedreht hatte und die Flemmer für das Bayerische Fernsehen ankaufte und im Januar 2001 ausstrahlen ließ (Kava-Trank der Götter, Thorolf Lipp, D 1998).

kulturübergreifende Vertrautheit zwischen dem Publikum und den Gefilmten herzustellen – ohne dabei jedoch das spezifisch Fremde zu negieren. Alle Filme Flahertys, gerade auch der erste und wohl bekannteste, „Nanook of the North“ (USA 1922), sind inszeniert. Zum einen, weil es seinerzeit ein Konzept des non-fiktionalen Films noch gar nicht gab, zum anderen, weil die damals verfügbare, schwere und unbewegliche Kameratechnik eine beobachtende oder selbstreflexive Arbeitsweise nicht zuließ, die später zu entscheidenden Paradigmen des „ethnografischen Films“ wurden. Aber weil Flaherty im Vorfeld mehrere Jahre lang mit seinen Protagonisten am Nordpolarkreis zusammengelebt hatte, sehr genaue Kenntnisse von deren Lebensumständen besaß und den Film im Grunde gemeinsam mit seinen Protagonisten entwickelte, können sie dennoch als eine frühe und gelungene Form der „Kollaboration“ betrachtet werden, die bis heute eine nicht zu unterschätzende Bedeutung für die weitere Entwicklung sowohl des nonfiktionalen Films als auch der Ethnologie behalten hat.²⁶

Analog dazu sollte auch bei den „Mythen der Südsee“ vor allem – aber nicht ausschließlich – durch ein gemeinsames Inszenieren und Verfilmen von mythischen Erzählungen die Kollaboration²⁷ zwischen Filmteam und Partnern im Feld visuell deutlich werden. Im Mittelpunkt einer jeden Episode sollte das Tradieren eines Mythos in einer „typischen“ Erzählsituation stehen, egal ob dieser nun im dörflichen Männerhaus frei erzählt oder im Klassenzimmer aus dem Schulbuch vorgelesen werden würde. Vorgesehen war, die Inszenierungen dieser mythischen Erzählungen mit Partnern vor Ort zu entwickeln und die Verfilmungen – visuell durch entsättigte Farben abgesetzt – in den Filmen dann in die reale Vortragssituation einzublenden. Von diesem Ausgangspunkt sollten sich spannende Geschichten über die Wirkung und Bedeutung der Mythen im Hier und Jetzt entwickeln. Einerseits sagt ein Mythos etwas über die spezifischen Lebensumstände einer Gruppe von Menschen. Andererseits berührt er aber auch zeitlose Dimensionen, weil Mythen, als ätiologische Geschichten, ja immer auch von sehr grundlegenden existenziellen Fragen handeln. Grundgedanke der gesamten Filmreihe war insofern, durch neun dichte Beschreibungen in der Form von „authentischen Inszenierungen“ ein intensives Kennenlernen von einzelnen Protagonisten und ihren Lebenswelten zu ermöglichen und gleichzeitig einen mosaikartigen, polyphonen Überblick über den Kulturraum Südsee insgesamt zu vermitteln.²⁸

26 Richard Barsam: *Nonfiction Film. A Critical History*. (Indiana University Press) Bloomington/Indianapolis 1992, S. 42-64.

27 Vgl. Brian M. du Toit: *Ethics, Informed Consent, and Fieldwork*. In: *Journal of Anthropological Research* Vol. 36, No. 3, 1980, S. 274-286 sowie Luke Eric Lassiter: *Collaborative Anthropology*. (The University of Chicago Press) Chicago 2005.

28 Auch auf die Musik sollte sich der Grundgedanke der authentischen Inszenierung erstrecken. Geplant war, Musikthemen, die wir vor Ort aufnehmen würde, später von einem Komponisten im Tonstudio leicht verdichten und evtl. neu arrangieren zu lassen, um sie dann punktgenau einsetzen zu können.

Eine grundlegende Problematik des *documentary* besteht im Umgang mit dem Text, weil dieser die Bilder fast immer dominiert. Ob ein gesprochener Kommentator nun allwissend, poetisch, ironisch, fragend etc. ist, es bleibt schwierig, Distanz zum eigenen Standpunkt einzunehmen. Schnell kann ein sehr einseitiges Bild entstehen. Eine formale Konsequenz aus diesen Überlegungen war, dass der Kommentar nicht von einer übermächtigen männlichen, sondern von einer eher zurückhaltenden, weiblichen Stimme gesprochen werden sollte. Im *documentary* ist andererseits sehr wohl Raum auch für behutsame Beobachtungen und *on-camera*-Interviews, in denen die Protagonisten ausführlich zu Wort kommen können.²⁹ Allerdings trifft ja auch hier letztlich der Autor während der Dreharbeiten und der Postproduktion eine Auswahl und insofern besteht weiterhin die Gefahr, die gezeigten Personen lediglich als *Talking Heads*³⁰ oder als Stichwortgeber zur Untermauerung der Argumente des Autors heranzuziehen. Die Herausforderung besteht letztlich darin, ihnen – innerhalb des formal Möglichen – Raum als Individuen mit widersprüchlichen und brüchigen Ansichten und Lebenswegen zu geben. Für die „Mythen der Südsee“ sollte dies bedeuten, kulturelle Phänome nicht in der Form von geschlossenen Meistererzählungen zu präsentieren. Vielmehr sollten unterschiedliche Deutungen immer wieder nebeneinander im Raum stehen bleiben dürfen. Eine typische „Humantouch-Emotionquatsch“-Dramaturgie, die letztlich eine ausschließlich vom Autor nach den immer gleichen kulturspezifischen Mustern gestrickte, hochemotionalisierende Geschichte eines Hauptprotagonisten wäre, sollte unbedingt vermieden werden. Zum Beispiel wäre es relativ leicht gewesen, einen jungen Mann vor, während und nach dem Turmspringen zu begleiten und ihn seine verschiedenen emotionalen Stadien kommentieren zu lassen. Aber hätte man dann dem deutschen Fernsehzuschauer nicht allein durch diese dramaturgische Grundentscheidung suggeriert, dass das persönliche Erleben des Einzelnen einen quasi „natürlichen“ Erklärungsansatz auch für ein sehr fremdes kulturelles Phänomen bereithält – obwohl tatsächlich vor allem die Gemeinschaft insgesamt betroffen ist, und nicht in erster Linie das Individuum? Insofern schien es grundsätzlich anstrebenswert, verschiedene Stimmen zu Wort kommen zu lassen, um eine Vorstellung von der Vielschichtigkeit eines kulturellen Phänomens vermitteln zu können. Vermeintlich auf der Hand liegende Erklärungen dieses fremden kulturellen Handelns, die letztlich immer aus eigenen Kategorien abgeleitet werden, sollten, so gut es eben ging, vermieden werden. Andererseits ist klar, dass es eine Übersetzung fremdkultureller Konzepte ohne Rückgriffe auf eigene Kategorien nicht geben kann, wie ein Johann Gottfried Herder zugeschrie-

29 Eine pauschale Schelte des Fernsehdokumentarismus aus ethnologischer Sicht halten wir, wie bereits mehrfach erwähnt, für grundsätzlich unangebracht. In jüngster Zeit hat Christian Hißnauer sehr eindrucksvoll belegen können, wie inhaltlich und ästhetisch differenziert die vielen verschiedenen Formen nonfiktionalen Fernsehens tatsächlich sein können. Vgl. Christian Hißnauer: *Fernsehdokumentarismus*. (UVK) Konstanz 2011.

30 Vgl. Hans-Ulrich Schlumpf: *Von sprechenden Menschen und Talking Heads*. In: Edmund Ballhaus/Beate Engelbrecht: *Der ethnographische Film*. (Reimer) Berlin 1995, S. 105-120.

bener Satz präzise deutlich macht: „Jede Ethnologie baut auf Vorurteilen auf, die sie abzubauen hat.“ Zusammenfassend bleibt zu sagen, dass viele der hier geschilderten gestalterischen Entscheidungen die Form des *documentary* nicht in Frage stellten. Dennoch versuchten wir Elementen Raum zu geben, die das, was weiter oben als einen der TV-Logik entsprechenden Begründungszusammenhang für einen „erfolgreichen“ Film genannt wurde, bewusst durchbrachen und erweiterten.

Filmemachen ist ein langwieriger und ganzheitlicher Prozess. Insofern spielt bei der Konzeption eines Projektes neben der dramaturgischen Gestaltung auch die Gestaltung der Produktionsbedingungen eine wichtige Rolle. Seit Frühjahr 2001 war die Autorin dieses Beitrages, Martina Kleinert, an diesem Prozess mitbeteiligt. Ein ethnologischer Ansatz im Rahmen einer TV-Dokumentationsreihe bedeutete für uns die „10 Gebote der Feldforschung“, wie sie der österreichische Kulturosoziologe Roland Girtler formuliert³¹, zu berücksichtigen: eine möglichst lange Aufenthaltsdauer im Feld und entsprechend gründliche Recherchen, Vertrautheit mit den Protagonisten und eine möglichst genaue Kenntnis des soziokulturellen Kontextes, der Sprache und Lebensbedingungen.³² Der Leitgedanke war, die Lebensumstände unserer Protagonisten soweit wie möglich zu teilen, sich die Zeit zu nehmen, Menschen persönlich kennenzulernen und, zumindest partiell, auch auf der „Hinterbühne“³³ zugelassen zu werden.

Für die Dreharbeiten hieß dies, erst ohne Kamera zu beobachten, um dann möglichst ebenso beobachtend filmen zu können, anstatt dirigierend einzugreifen. Um den Alltag nicht übermäßig zu stören, realisierten wir die gesamten Dreharbeiten ausschließlich im Zweierteam: Thorolf, der die narrativen Strukturen für die Filmreihe entwickelt hatte, sollte für die Regie und das Visuelle zuständig sein, Martina für die Co-Regie und den Ton. Überspitzt lässt sich unser Ansatz als *going native* und *going slow* bezeichnen. Hinsichtlich Kleidung, Ess- und Trinkgewohnheiten usw. wollten wir uns an unseren Gastgeber orientieren. Unsere „Entschleunigung“ bestand einmal darin, die von Girtler geforderte Muße zum ero-epischen Gespräch aufzubringen. Zum anderen bewegten wir uns in „Echtzeit“ fort. Statt mit dem Flugzeug im Zeitraffer von Inseln zu Insel zu reisen, erlernten wir das Segeln, erwarben in Neuseeland eine 30 Jahre alte Segelyacht und legten im Verlauf der Dreharbeiten über 6.500 Seemeilen im Süd- und Nord-

31 Roland Girtler: 10 Gebote der Feldforschung. (LIT) Wien 2004.

32 Aber auch hier hat der Ethnologe inzwischen ein gravierendes Legitimationsproblem, denn schließlich haben vielfach auch indigene Akteure mit der Überlieferung ihrer eigenen Kulturen begonnen. Im postkolonialen Kontext erscheinen sie als die „authentischeren“ Autoren, die weitaus eher legitimiert scheinen, mediale Repräsentationen ihre eigene Kultur vorzulegen als (westliche, weiße) Ethnologen. Vgl. Thorolf Lipp: Visuelle Anthropologie? Über eine wissenschaftliche Disziplin, die hierzulande keine mehr ist. In: Arbeitspapiere des Instituts für Ethnologie und Afrikastudien der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. AP Nr. 123/2010. <http://www.ifeas.uni-mainz.de/workingpapers/Arbeitspapiere.html> (letzter Zugriff: 02.02.2011).

33 Vgl. Erving Goffman: Wir alle spielen Theater. (Piper) München 2001.

pazifik zurück. Außerdem konnten wir so auch abgelegene Inseln ansteuern, und nicht nur einen tieferen Einblick in das Zeit- und Lebensgefühl unserer Partner, sondern auch deren Respekt gewinnen. So er-„fuhren“ wir auch selbst die lebensspendenden und -bedrohenden Kräfte des Ozeans.

Unser kommunikatives Ziel:

- einen Überblick über den Kulturraum Südsee vermitteln
- eine zentrale kulturtheoretische Fragestellung als Leitmotiv in den Mittelpunkt stellen (Zusammenhang zwischen Mythos und Ritual)
- eurozentrische Konzepte von Tradition und Moderne z.B. durch ein Verdeutlichen von Momenten der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen behutsam zu rechtrücken

Formale Gestaltung:

- dramaturgische Form des *documentary* (Kulturdokumentation)
- Aufnahme in einem digitalen 16:9 Breitbild-Format
- Stereotonaufnahme
- sorgfältige Kadrierung, vorzugsweise mit Stativ oder Kamerakran, bei Landschaftsaufnahmen, der Beobachtung von statischen Tätigkeiten, Erzählsituationen, den Mythosverfilmungen etc.
- Einsatz von Handkamera für die unauffällige Beobachtung von sozialen Interaktionen
- Continuity Montage
- Musik weitgehend basierend auf verdichtetem Originalmaterial

Gestaltung der Produktionsbedingungen:

- Grundbereitschaft, sich ins „Fremde“ überhaupt verwickeln zu lassen
- das Fremde in seinen eigenen Kategorien zu verstehen versuchen
- Grundkenntnisse der Sprache oder mindestens einer lingua franca
- teilnehmende Beobachtung statt dirigierendes Eingreifen
- gründliche Recherche der Lebensumstände vor Drehbeginn
- Going Native (Essen, Trinken, Wohnen, Kleidung weitgehend wie unsere Gastgeber)
- Going Slow (Muße zum ero-epischen Gespräch, ein langsames sich Entwickeln lassen von zwischenmenschlichen Beziehungen, Reisen in „Echtzeit“)

Nicht wenig von unseren Vorsätzen stand in deutlichem Gegensatz zur produktiven Wirklichkeit. Der Bayerische Rundfunk hatte nämlich lediglich ein Budget bewilligt, das einem Zweierteam neunzig bezahlte Drehtage, sowie dreihundert bezahlte Aufenthalts- bzw. Reisetage zugestand. Als Gesamtbudget für eine Episode an einem Drehort standen daher, inklusive aller Reise-, Aufenthalts- sowie der späteren Postproduktionskosten rund 25.000 Euro zur Verfügung. Insofern stand von vornherein fest, dass wir bei neun Drehorten, die innerhalb dieses

Budgetrahmens anzusteuern waren, eine Reihe von Kompromissen würden eingehen müssen. Da uns der Sender aber hinsichtlich unserer Zeitplanung weitgehend freie Hand ließ, versuchten wir, das Beste aus diesen Rahmenbedingungen zu machen. Am Ende drehten wir an zweihundert von insgesamt über sechshundert Tagen, die wir ohne Unterbrechung im Pazifik unterwegs waren. Damit investierten wir, ausschließlich im Zweierteam arbeitend, mindestens das Dreifache der Zeit, die ein „normales“ TV-Team, bestehend aus Regisseur, Kameramann, Tonmann und Stringer, angesichts der üblichen Budgets bzw. Produktionsrealitäten aufbringen kann. Was wir während der Dreharbeiten nicht wussten: Bald nach Walter Flemmers Pensionierung Mitte 2001 änderte der Bayerische Rundfunk sein Programmschema und begann, wie andere Dritte Programme auch, sich inhaltlich auf lokale Themen zu konzentrieren. Der einstündige Samstagabend-Sendeplatz für Kulturdokumentationen wurde ersatzlos gestrichen. Nicht wenige freiberufliche Filmemacher und Produktionsfirmen verloren ihre Aufträge, manche ihre Existenz. Nach unserer Rückkehr aus der Südsee Mitte 2003 erfuhren wir, dass unsere eigenen Filme nun nicht mehr wie geplant einstündig sein und am Samstagabend ausgestrahlt werden würden. Vielmehr mussten wir den Stoff nun in das eher ungeliebte 43-Minuten-Format zwingen und für einen nachmittäglichen Sendeplatz aufarbeiten, weshalb die gesamte Dramaturgie neu zu überdenken war. Wir entschieden, statt der geplanten 3x58 nun 5x43 Minuten zu produzieren. Die neun Episoden wurden um eine allgemeine Einleitung zu Ozeanien ergänzt und zu fünf Paaren neu zusammengefügt. Aus den ursprünglichen Dreiergruppierungen, die jeweils eine der kulturgeografischen Regionen vorstellen sollten, entstanden also völlig neue Kombinationen, die das alte Schema veränderten und nun um ein bestimmtes Thema kreisten. Wir gaben den einzelnen Teilen der Reihe kurze, „verdichtete“ Namen, die sich von den sonst üblichen „Doku“-Titeln absetzen sollten: „Vom UrSprung“ – „Göttliche Gaben“ – „Mauis Ordnung“ – „Künstlicher Kosmos“ sowie „Reisen in Raum und Zeit“. Für den Fachmann, so hofften wir, würden die ethnologischen Verweise unverkennbar sein, der Laie sollte sich durch die Begriffe „Mythen“ und „Südsee“ angesprochen fühlen.

... und „Becoming a Man“?

Auch der Film, dessen Entstehungsprozess wir im Feld beobachten konnten, und den wir in diesem Beitrag zum direkten Vergleich heranziehen, ist Teil einer Serie. Die französische Filmproduktion ZED fasst unter dem Titel „Becoming a Man Collection“ mittlerweile sechs Filme (à 52 Minuten) zusammen, die in den letzten 10 Jahren produziert wurden. Zur inhaltlichen Ausrichtung der Produktionsfirma gibt die Auflösung des Akronyms Aufschluss, leitet es sich doch von „Zoo Ethnographical Documentary“ ab, wie uns 2002 beim Zusammentreffen mit unseren Kollegen erklärt wurde, heute auf der Internetseite von ZED allerdings nicht mehr in dieser Form geführt wird. Laut Selbstdarstellung sind ZED

eine unabhängige Produktion und ein Vertrieb von „high profile documentaries, specialized in adventure, ethnology, nature, science and history“³⁴. Claude Lévi-Strauss hatte schon in den „Taurigen Tropen“ ethnografierende Filmer als Agenten einer Kulturindustrie entlarvt, die sich, seinerzeit freilich noch mit „Agfacolor ... und Kodachrom“, den Hexenkünsten einer mechanisierten Zivilisation, in den Dienst eines nach dem Zauber des Exotischen gierenden Publikums stellen.³⁵ In dieser Tradition steht auch ZED, denn die in ihren Hochglanz-Dokumentationen häufig auftretende Kombination wilder Tiere und indigener Völker beziehungsweise deren archaischer Mystik erweist sich auch heute noch als eine überaus telegene Mischung, die sich zudem international sehr gut verkaufen lässt. Die Gründer von ZED sind, anders als es das Firmenprofil vielleicht vermuten lässt, keine Ethnologen, sondern geschäftstüchtige Produzenten, die den stereotypen Vorstellungen ihrer Auftraggeber in den Redaktionen bestens zu entsprechen wissen. In der Kategorie „Ethnography“ finden sich viele mehrteilige Reihen mit Titeln wie „People of the World“, „Lands of Legends“, „Overseas Legends“, „Little Man“, „Living Cultures“ oder eben besagte „Becoming a Man Collection“.³⁶ Darunter sind von verschiedenen Regisseuren realisierte Dokumentationen vereint: „Becoming a Man in Africa“ – „[...] in Siberia“ – „[...] in Melanesia“, aber auch „Becoming a Woman in Zanskar“, „Tracking the White Reindeer“ und als neueste Produktion „Becoming a Man among the Borana“, die laut eigener Beschreibung immer dem gleichen Schema folgen: *„This collection follows the epic ordeals of boys and girls living around the world. Each must face a grueling and impressive challenge in order to make the difficult passage to adulthood. [...] The first three episodes won the Export Award in 2006 for the most distributed French documentary abroad. Each film from the collection have also won many awards in international festivals. Today, the collection continues to grow and ZED produces one new episode per year.“*³⁷

In der Folge „Becoming a Man in Melanesia“ (Dt. Titel: „Mann braucht Mut. Erwachsen werden in der Südsee“), Regie führte hier mit Jérôme Segúr einer der ZED-Gründer, werden sowohl das Turmspringen auf Pentecost als auch das traditionelle Hairufen auf Neuirland in Papua-Neuguinea als Initiationsrituale dargestellt und mehrere Jungen bei ihrem vermeintlich entscheidenden Schritt zum Er-

34 <http://www.zed.fr/about/profile> (letzter Zugriff: 18.01.2011).

35 Claude Lévi-Strauss: Traurige Tropen. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1978.

36 Zu keinem dieser Filme finden sich im Online-Katalog von ZED Hinweise zur Produktionszeit. So wird der Eindruck vermittelt, die behandelten Themen hätten unbegrenzte Gültigkeit, bei den „Fremden“ wäre es „immer so“, Wandel wird nicht thematisiert. Der besseren Verkäuflichkeit mag dies allemal dienen.

37 <http://www.zed.fr/en/catalog/view/100> (letzter Zugriff: 18.01.2011).