

Bewegte Machtbilder

Zum Einsatz der Kamera im ethnografischen Film

Von Parmida Dianat

Es kommt sehr darauf an, [...] wer was wann wo fotografiert.¹

Das obenstehende Zitat stammt von meinem Großvater. Gemeinsam sitzen wir in seinem Büro; er auf einem ungepolsterten Drehsessel, ich auf einem gemütlichen Fauteuil. Mein Handy benutze ich anstelle eines ausgedruckten Fragebogens. Schwarz auf weiß offenbart eine PDF-Datei auf meinem Display jede Frage, die ich mir zuvor notiert habe. Nebenan liegt ein zweites Handy. Es nimmt das Gespräch auf. Später wird mir, nach ein paar Komplikationen, die Audiodatei geschickt. Herrlich technisch und wunderbar *meta*. Panisch bin ich nach dem Interview trotzdem, dass ich die Aufnahme durchs Prozedere verliere.

2016 hat mein Großvater seinen letzten Film abgedreht. Davor war er für fünf Jahrzehnte Dokumentarfilmregisseur. Wenn sich der folgende Text also mit der Kamera im ethnografischen Film beschäftigt, dann gibt es zwar durchaus Unterschiede zwischen Großvaters spezifischem Metier des Dokumentarfilms und dem forschend-visuellen Film, doch bietet er Einblicke in die Perspektive des Filmschaffenden, die mir, die sich nur in der Rolle der Rezipientin, vielleicht in der

1 Interview mit meinem Großvater, 04.07.2021, S. 9.

Rolle der Forschenden befindet, sonst verschlossen bleibt. Die Unterüberschriften in diesem Essay werden immer von einem kleinen Zitat aus dem Interview begleitet sein. Sie begleiten uns, wenn wir uns im Folgenden die Fragen stellen: Waren die Forschenden, die ihre stereotypisierenden Filme à la „Im Dorf XY steht man früh morgens auf und macht Z“ gedreht haben, etwa wegen der technischen Limitierung dazu gezwungen, ihnen ihre kolonialistischen, später sogar nazistischen Anstriche zu geben? War die Zeit einfach noch nicht reif für differenzierende Darstellungen? War die Kamera schuld, die zu schwer, zu ungenau, zu teuer war? Oder waren es die Forschenden selbst, die die Kamera zum Sinnbild der stumm-machenden Filme machten?

Das Gespenst der forschungsinhärenten Technik

Die jetzige Generation von Filmemachern können mit Film nur etwas anfangen, wenn sie das separat gelernt haben.²

Technik lebt nicht im Verborgenen. Wir erleben sie im Alltag und, wie auch in den anderen Beitragstexten sehr deutlich herausgearbeitet wurde, ist sie – so breit wie der Begriff gefächert und so schwer er einzugrenzen ist – in verschiedensten Kontexten unterschiedlich zu finden sowie zu interpretieren. Es ist kaum möglich den Technikbegriff zu fassen, da er omnipräsent verwendet und zeitgleich in seiner Diversität kaum allumfassend definierbar ist. Umso spannender ist es, dass sich in der Fülle der technischen Themen in diesem Sammelband, in ihrer Verschiedenheit dennoch ein gravierender Punkt unsichtbar durch jedes Thema zieht, so dass man beinahe schon nicht ganz unplakativ und nicht unhumoristisch behaupten könnte: Ein Gespenst geht um in der Forschung – das Gespenst der ihr inhärenten Technik.

Denn während in der Kulturanthropologie seit nun schon vielen Jahren Technik nicht mehr als konkreter Gegensatz zum Fach, sondern als durchaus zu beforschen geeignetes Feld gilt, fällt erstaunlich selten

² Interview mit meinem Großvater, 04.07.2021, S. 4.

auf, wie technisch auch die Feldforschung selbst ist.³ Wir benutzen den Computer, um zu schreiben, das Diktiergerät oder mittlerweile auch recht häufig das Handy zur Aufnahme unserer Interviews. Diese werden bevorzugt mittels Transkriptionsprogrammen auf dem PC niedergeschrieben, um sie oftmals mit (weiteren) Programmen wie MAXQDA zu codieren und zu analysieren. Dazu kommen Suchmaschinen zum Recherchieren und vielleicht E-Reader zum schnellen Herunterladen von Literatur. Unsere Forschungsweise ist mittlerweile also digitaler als beim ersten Blick angenommen. Sie war aber auch schon lang an sich technisch. Dies beweisen zahlreiche Forschungshandbücher (wie jene Beiträge von Brigitta Schmidt-Lauber, Hubert Knoblauch, Judith Schlehe etc.⁴), die – immer wieder neu geschrieben und neu aufgelegt – Studierende an die Hand nehmen und mit Rat und Beschreibungen des richtigen Vorgehens in dieser oder jener Forschungssituation durchs Studium führen.

Auch der US-amerikanische Soziologe John Lofland schrieb schon 1979 in seinem Methodentext über die Anfertigung von Feldnotizen etwa zur Frage, ob man handschriftlich oder maschinell schreiben soll: Er „[...] fürchte, ein Beobachter sollte tippen können. Tippen geht schneller als Schreiben, und es ist leichter zu lesen.“⁵, während er bei der Frage, ob die beobachtende Person besser diktieren oder schreiben soll, kritisiert:

Einige Beobachter genießen den Luxus von Diktiergeräten und Schreibbüros. [...] Während Sprechen im Vergleich zum Schreiben Zeit einspart, hält es gleichzeitig vom wirklichen Nachdenken über

-
- 3 Vgl. Johanna Rolshoven/Thomas Hengartner: Technik – Kultur – Alltag. In: dies. (Hg.): Technik – Kultur. Formen der Veralltäglichen von Technik – Technisches als Alltag. Zürich 1998, S. 17–51, hier S. 25.
 - 4 Vgl. z. B. Brigitta Schmidt-Lauber: Das qualitative Interview oder: Die Kunst des Reden-Lassens. In: Silke Göttsch/Albrecht Lehmann (Hg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie (=Ethnologische Paperbacks). 2. Aufl., Berlin 2007, S. 169–188; Hubert Knoblauch: Fokussierte Ethnographie. Soziologie, Ethnologie und die neue Welle der Ethnographie. In: Sozialer Sinn: Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung 1 (2001) 2, S. 123–141; Judith Schlehe: Formen qualitativer ethnografischer Interviews. In: Bettina Beer (Hg.): Methoden ethnologischer Feldforschung (=Ethnologische Paperbacks). 2. Aufl., Berlin 2008, S. 119–142.
 - 5 John Lofland: Feldnotizen. In: Klaus Gerdes (Hg.): Explorative Sozialforschung. Einführende Beiträge aus „Natural Sociology“ und Feldforschung in den USA. Stuttgart 1979, S. 110–120, hier S. 113.

die Ereignisse und von der Suche nach analytischen Ansätzen ab. Schreiben regt das Denken eher an als Sprechen, zumindest scheint es bei vielen Leuten so zu sein.⁶

Dieser kurze Vergleich stellt dabei erstaunlich beispielhaft gleich mehrere Sachverhalte dar: Einerseits impliziert er, dass die Nutzung maschineller Schreibtechniken schon üblich war und auch empfohlen wurde – auch wenn das Wörtchen ‚fürchten‘ in diesem Kontext breiten Spekulationsrahmen zur Emotionalität gegenüber Technik bieten würde. Entsprechend wird das maschinelle Schreiben in der Forschung als technisches Hilfsmittel absorbiert, während im Vergleich dem Benutzen eines Diktiergeräts kritisch gegenübergestellt wird, gleichwohl es erste Vorgänger des Diktiergeräts schon seit Ende des 19. Jahrhunderts gab. Entsprechend kann dieses kaum als bahnbrechende neue Erfindung angesehen werden, die noch nicht den Schritt in die allgemeine Bekanntheit gemacht hätte und die Skepsis begründen würde.⁷ Ein anderer Begriff in Loflands Äußerung weist aber auf einen Faktor hin, der sich wie ein roter Faden durch das gesamte Netz der Fragen nach dem Einsatz von Technik in der ethnologischen Forschung zieht: Er spricht von Luxus – und damit von Macht.

Während Handys sogar schon vor Smartphone-Zeiten, damals aber mit weniger Speicherkapazität, meistens eine integrierte Diktierfunktion hatten und heutzutage großräumig im Privatbesitz sind, war das Haben-oder-nicht-Haben von einem Diktiergerät etwas, was sich nach dem ökonomischen und sozialen Status der forschenden Person gerichtet hat. Damit wirkte dies nicht nur sozial selektierend, sondern erzeugte auch im Gegenüber zu den befragten Personen eine deutlich hierarchischere Dynamik. Wenn man mit damals limitierten Objekten wie Diktiergeräten aufwartete, erzeugte dies eine andere Atmosphäre als wenn man heute etwa ein Smartphone zu Beginn des Interviews einschaltet, selbst wenn dennoch gegebenenfalls Irritationen durch das Aufnahmegerät entstehen. Folgt man Bausingers Theorie zur unauffälligen Omnipräsenz der Technik, ist es ein

6 Ebd.

7 Vgl. *Inventing the dictation machine*. In: *Recording History. The history of recording technology*, https://web.archive.org/web/20150919134835/http://www.recording-history.org/HTML/dicta_tech1.php (Zugriff: 08.01.2022).

gewohntes, vollkommen in den Alltag absorbiertes Gerät.⁸ Auch wenn es natürlich selbst in diesem Fall Unterschiede gibt, zumal das Handy selbst ein Statussymbol ist. Auch hier können entsprechend Hierarchien durch Technik entstehen.

Es ist dennoch diese Transformation, dieser Moment des Schwellenübertritts von der sichtbaren zur absorbierten, alltäglichen Technik, die eben jene Macht, die durch Technik entsteht, zumindest theoretisch auflöst, indem sie – wenigstens auf eine breite Masse der Bevölkerung gleichermaßen aufgeteilt – zugreifbar ist und so keine Hierarchien mehr durch (Nicht-)Besitz bestehen.⁹ In der Praxis aber kann man erkennen, dass dies keinem linearen Verlauf entspricht, sondern sich viel eher in einem sich stetig verändernden Kontext der Zeit, der eigenen Perspektiven und der Umgebung bewegt und damit auch die Machtverhältnisse in einer stetigen Dynamik sind. So ist es schließlich nicht die Technik, welche die Hierarchien vorgibt, sondern ihre Nutzung und Verteilung, wie etwa bei frühen ethnologischen Dokumentarfilmen sichtbar wird, in welchen die Kamera als Mittel der kolonialistischen Aneignung ‚Anderer‘ genutzt wurde.¹⁰

Das kurz angeführte Beispiel des Diktiergeräts stellt entsprechend dar, wie Technik einerseits das Werkzeug für uns Forschende ist. Andererseits ist es aber auch selbst Akteur in der Forschungssituation, indem es das Gespräch zwischen allen Akteur:innen, die man als Forschende, Beforschte, Rezipient:innen des Erforschten und die Technik selbst definieren könnte, und in Zeit, Raum und Gesellschaft eingebettet verändert, aber auch in unserem Sinne weiterentwickelt und damit selbst verändert wird. Und bei keinem technischen Forschungsinstrument lässt sich dies so anschaulich nachvollziehen wie bei der Kamera in den frühen ethnografischen Filmen bis hin zu den 60er Jahren, als ein Paradigmenwechsel in den gewählten

8 Vgl. Hermann Bausinger: Technik im Alltag. Etappen der Aneignung. In: Zeitschrift für Volkskunde 77 (1981), S. 227–242, hier S. 239.

9 Vgl. ebd.

10 Vgl. Carena Brenner: Die Ethnologie und die Politik des Raums. Bedeutungsproduktion im ethnografischen Film. Bielefeld 2014, S. 16.

Erzählstrategien, aber auch in der technischen Innovation des Filmischen die Grundlagen von diesen änderte.¹¹

Abbild bewegt Geschichte

Der Film war immer mit Geld verbunden.¹²

Wir leben in einer Welt voller (Ab-)Bilder. Von Werbetafeln aus werden uns Produkte und Waren aller Art präsentiert, auf Social-Media-Plattformen wie Instagram oder TikTok wurde das (bewegte) Bild zum Hauptträger der persönlichen Ausdrucks- wie Darstellungsweise und für die zwischenmenschliche Kommunikation auserkoren. Weshalb auch nicht? Immerhin sind Bilder mittlerweile als Kommunikationsweg anerkannt und übermitteln Bedeutungen in einer höheren Geschwindigkeit, als es etwa Texte tun.¹³ Mit einer gutauflösenden Kamera in beinahe jeder Hosentasche ist eine scheinbare Wirklichkeit um ein Vielfaches schneller produzierbar, als es eine detailreiche verbale Beschreibung auch im direkten Gespräch wäre, und in unserer Vorstellung zudem auch aussagekräftiger. Nicht umsonst sagt man: Ein Bild sagt mehr als tausend Worte. Aber was oft nicht bedacht wird: Diese 1.000 Worte bedeuten nicht für alle Rezipient:innen zwingend dasselbe und auch Bilder können, in verschiedenen Kontexten präsentiert, verschiedene Sprachen sprechen.

Nimmt man diese Fülle an Bildlichkeiten und gleichzeitig auch ihre gewachsene Bedeutung im Alltag in Augenschein, fällt auf, welche großen Auswirkungen die Erfindung der analogen Fotografie in den 20er Jahren des vorletzten Jahrhunderts auf die Geschichte und die Gesellschaft, in der diese Möglichkeit, mutmaßlich naturgetreue Gegebenheiten abzulichten, aufkam, haben musste. Auch in der Forschung, speziell in der ethnologischen, fand sich diese Technik

11 Vgl. Boris Miedl: Die Konstruktion des Fremden im ethnographischen Film der 1930er Jahre. Am Beispiel des Films: „Rätsel der Urwaldhöhle“ (1938). Diplomarbeit, Graz 2012, S. 36.

12 Interview mit meinem Großvater, 04.07.2021, S. 8.

13 Vgl. Marco Kircher: Wa(h)re Archäologie. Die Medialisierung archäologischen Wissens im Spannungsfeld von Wissenschaft und Öffentlichkeit. Bielefeld 2012, S. 76.

entsprechend wieder.¹⁴ Und selbst wenn es kaum möglich ist eine exakte Chronologie oder eine konkrete, punktuell oder örtlich einheitliche Fachgeschichte darzustellen, ist der Sprung leicht getätigt, dass die damalige „Völkerkunde“, die ihren stets kolonialen und in einer imperialistischen Zeit selbstredend niemals objektiven Blick auf das so dargestellte ‚Exotische‘ und ‚Fremde‘ warf, sich eng zusammen mit der Fotografie und später mit dem Film entwickelte.¹⁵ Denn auch wenn Film und Fotografie sich als Medium unterscheiden und in Forschungsanwendung sowie in Rezeption verschieden sind,¹⁶ ist ihnen doch gemein, dass sie stets eine Geschichte erzählen, weshalb sie in diesem Text auch gemeinsam behandelt werden. Dabei ist diese Geschichte niemals neutral, selbst wenn ihr als Produkt der Technik – so ist auch zwischen dem besagten Produkt und dem Objekt, also der Kamera selbst, zu unterscheiden – unter dem Vorwand der Wertfreiheit der Dinge gerne eine solche Neutralität angedichtet wird. Es muss berücksichtigt werden, dass zwar das Produkt selbst von dazu befugten Personen – aber nicht nur von diesen – gleichermaßen angesehen und dann subjektiv interpretiert werden kann, aber davor auch in einem subjektiven Kontext, eben unter Einfluss und ständiger Wechselwirkung der Faktoren von Akteur:innen und Raum, Zeit und Gesellschaft, geschaffen wurde.¹⁷

Betrachten wir also diese zusammenspielenden Faktoren in diesem Fall in kurzen historischen Abrissen. Durch das Aufkommen der obengenannten technischen Möglichkeiten erweiterten die Feldforschenden des auslaufenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ihr Material mit visuellen Daten wie Bildern und später auch Filmen.¹⁸ Gleichzeitig dienten sie als Fundus für fadenscheinige Faktenschaffung, um die Kategorisierung von Menschen nach oft äußerlichen Merkmalen zur wissenschaftlichen Disziplin zu erklären. Damit wurde die Annahme, ‚die Beforschten‘ stünden als abweichend von

14 Vgl. Miedl: Die Konstruktion des Fremden im ethnographischen Film der 1930er Jahre, S. 18.

15 Vgl. Wolfgang Kaschuba: Einführung in die Europäische Ethnologie. München 2012, S. 16–19.

16 Vgl. Interview mit meinem Großvater, 04.07.2021, S. 1.

17 Vgl. Knoblauch: Fokussierte Ethnographie, S. 130–131.

18 Vgl. Sarah Pink: The future of visual anthropology. Engaging the senses. London 2006, S. 5.

der gewohnten Norm auf einer niedrigeren evolutionären Stufe, mit entsprechend dünnen Theorien legitimiert. Des Weiteren ersetzten ausgestellte Fotos nicht physisch mitgebrachte Objekte und Personen in den frühen Völkerschauen Europas und wurden zudem als Souvenirs an Besuchende der Ausstellungen verkauft, wodurch die bildliche Ausbeutung nicht nur einen hegemoniefestigenden, sondern auch einen direkt monetären Effekt mit sich brachte – hervorgebracht durch die Ausbeutung der einen durch die anderen und ermöglicht durch das Besitzen der Kamera der einen statt der anderen. Selbstredend bedeutete das nicht gleich, dass jede forschende Person, wie etwa Bronislaw Malinowski oder Franz Boas, die sich auch selbst in Eroberungsposen gegenüber nicht-weißen Personen haben abbilden lassen, an einem festen biologischen Determinismus festhielt, der eine natürliche Überlegenheit der Europäer postulierte. Selbst wenn nicht außer Acht gelassen werden darf, dass die Forschenden genauso mit diesen (metaphorischen) Bildern sozialisiert wurden, die sie später selbst weiter festigten.

Doch spätestens mit dem Aufstreben des faschistischen Regimes in Deutschland wurden sogar kleine Abweichungen von jenen rassistischen Darstellungen getilgt, die die Aufwertung der ‚arischen Rasse‘ im Vergleich zu allem ‚Fremden‘ zum Ziel hatten.¹⁹ Schon davor existierten grob zwei dominierende Strömungen in der ethnografischen Fotografie und auch im Film: Einerseits solche, die das ‚Fremde‘ in seiner angeblich ‚natürlichen‘ Umgebung und insbesondere Frauen in Zuge dessen auch oft nackt und erotisierend darstellten, was bei weißen Frauen verpönt war. Andererseits die oben erwähnte Gegenüberstellung, die eben jene Romantisierung der eigenen Kultur als geordnet und richtig, durch die Dämonisierung der anderen als ‚chaotisch und wild‘, punziert. Beides spitzte sich im Nationalsozialismus ins Unermessliche zu. Die bildliche Erniedrigung von allem ‚Nicht-Arischen‘ wurde durch angebliche biologische, rassentheoretische Determinismen zum kulturellen Gedächtnis erhoben. Es sind Stereotypen, wie das der ‚Wilden‘ aus dem Süden, die mit verwahrlosten Familien und großem Kinderreichtum – um den sich nicht ausreichend gekümmert wird – dargestellt wurden, die sich bis heute

19 Vgl. Miedl: Die Konstruktion des Fremden im ethnografischen Film der 1930er Jahre, S. 18–22.

halten und tief in der Gesellschaft verankert sind. Besonders auch im rechten ‚Sprech‘ wird gegen die ‚Sündenböcke‘ der Gesellschaft mit diesen Kategorien, die sich aus den damals konstruierten geistigen Konzeptionen speisen, gehetzt:²⁰ den geistigen Konzeptionen von einem ‚Eigen‘ und einem ‚Fremd‘, einem ‚Innen‘ und ‚Außen‘, einem damit verbundenen ‚Schlecht und Böse‘ und einem ‚Gut und Bekannt‘. Konzepte, die schlussendlich doch lange Zeit das waren, durch die sich auch der ethnologische Film ‚ausgezeichnet‘ hatte, der den Anspruch hatte, fremde Lebensrealitäten zu zeigen²¹.

Das versucht die ethnografische Fotografie auch. Den Unterschied macht das Wie, vielleicht auch die Bewegung des Bilds aus. Doch offenbar reichte die Entwicklung des bewegten Films allein nicht aus, um die asymmetrischen Machtverhältnisse und die koloniale Herangehensweise an die Forschung aufzuheben, und es wurden Filme gedreht, in denen die Kamera als Symbol der Unterdrückung scheint, zumal auch durch sie als Objekt versucht wurde, eine Vormachtstellung gegenüber vermeintlich techniklosen und primitiv dargestellten Menschen zu versinnbildlichen.²²

Auch wenn es schwer ist, einen konkreten Beginn der Geschichte des Films festzulegen, so wie es das immer ist, wenn man versucht technische Entwicklungen in eine lineare Form zu pressen, so bewegt sie sich stets in einem Schwellenraum zwischen Aneignung und Bedrohung. Es wird gern behauptet, dass die Geschichte des Films im Jahr 1895 begann, selbst wenn das streng genommen nicht ganz richtig ist. Im Dezember dieses Jahres wurde in Paris der erste Film gegen Eintrittsgeld gezeigt. Dass also vom mutmaßlichen Beginn dieses Mediums an ökonomische Faktoren sowie monopolistische Bestrebungen eine große Rolle spielten, ist kaum zu bestreiten. In den USA wurde

20 Vgl. ebd., S. 20–21.

21 Vgl. Vanessa Marlog: Zwischen Dokumentation und Imagination. Neue Erzählstrategien im ethnologischen Film. Bielefeld 2016, S. 9.

22 Vgl. Carena Brenner: Die Ethnologie und die Politik des Raums. Bedeutungsproduktion im ethnografischen Film. Bielefeld 2014, S. 88.

1909 durch die Gründung der *Motion Picture Patents Company* sogar eine Monopolisierung des gesamten Kinogewerbes angestrebt.²³

Die Kamera bewegte sich also stets mit einem menschengemachten Zweck durch die Welt, während sie Bilder hervorbrachte. Der Beginn des ethnografischen Films entwickelte sich bald darauf – die Vermutung, dass die Popularität des Faches gerade durch die Möglichkeit der bildlichen Aufnahme des Forschungsprozesses zum Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen gewissen Schub bekommen hat, und die Geschichte der Ethnografie damit auch mehr oder weniger die Geschichte der ethnografischen Filme ist, liegt dabei nicht fern. Wobei wieder zu erwähnen ist, dass zu Beginn wie bei der Fotografie vor allem evolutionistische Theorien, die den körperlichen Unterschied zwischen den Beforschten und den Forschenden hervorhoben und beinahe schon fetischisierten, zentral waren.²⁴ Sicherlich war dies auch getrieben vom monetären Bestreben, denn diese Form der Verbildlichung der eigenen hegemonialen Sozialisation verkaufte sich gut. Erst Boas nahm den Fokus von der Anatomie und rückte die Frage der Kultur in den Vordergrund – doch wie schwer ist es, etwas so Komplexes wie Kultur zu verstehen, und wie leicht, sich mit den einfachen ‚Sie‘- und ‚Wir‘-Darstellungen zu beschäftigen. Es verwundert nicht sehr, dass gerade für größere Publikumsbreiten geschaffene Filme selten die Beforschten zu lebenden, sprechenden Protagonist:innen machten. Filme wie Hans Schomburgks „Mensch und Tier im Urwald“ (1924), die gezielt auf Distanz und Denunzierung hinwirkten und beinahe dem heutigen Exploitationsfilm ähneln, waren daher viel eher die Norm als „Nanook of the North“ von dem als ‚Vater der Dokumentarfilme‘ geltenden Robert Flaherty, der zwei Jahre davor 1922 erschien.²⁵ Hier wurden handelnde, fühlende Personen gefilmt und dargestellt, bewusst in inszenierten Szenen; und auch wenn der Film zurecht für Kontroversen gesorgt hat und es heute noch tut, hat er dennoch für die damalige Zeit eine durchaus sehr fortschrittliche Erzählweise.²⁶ Und das ganze gleich zwei Mal.

23 Vgl. Ulrich Gregor/Enno Patalas: Geschichte des Films. München/Wien 1973 [1962], S. 13, 27.

24 Vgl. Miedl: Die Konstruktion des Fremden im ethnographischen Film der 1930er Jahre, S. 33.

25 Vgl. ebd., S. 35.

26 Vgl. Morlog: Zwischen Dokumentation und Imagination, S. 21.

Im Interview mit meinem Großvater beschreibt er mir die folgende Anekdote:

Also... ganz ein berühmter Dokumentarfilm ist... ehm... „Nanook of the North“ von Robert J. Flaherty in den 20er Jahren entstanden... Da war das Material noch Nitrofilm... [...] Und ahm... die sind dann für lange Zeit... mit dem dokumentarischen Element, das sie dokumentieren wollten. Also... Menschenleben oder Ereignisse oder... Naturschauspiele oder was auch immer aufgezeichnet werden wollte. Das musste so bewerkstelligt werden, dass es so in diese technische Konzeption hineinpasste. Folge davon war: Der Herr Flaherty ist mit dem Material, Nitromaterial, das war sehr leicht entflammbar schon bei 40 Grad.

[...] Und der ist damit in den Norden gefahren, hat den berühmten Film gedreht „Nanook of the North“. Eine... Geschichte über einen Eskimo. Und wie er fertig war, ist er mit dem... Das Problem ist ja auch noch. Man hat, wenn man dann mit Film gefilmt hat,... nicht sofort gesehen, was drauf ist auf dem Film. Weil das musste ja in das Kopierwerk entwickelt werden und dann eine Kopie gezogen werden und dann hat man erst gesehen: Was hab ich aufgenommen. Und das hat natürlich... Monate oft, Jahre oft gedauert und... der Herr Flaherty als Beispiel ist mit dem ganzen Material, das er, weil er Jahrelang eine ganze... einen ganzen Naturzyklus aufgenommen hat, nach Hause nach Amerika gefahren und auf seinem Motorrad ist ihm das Material entflammt und verbrannt. Daraufhin hat er umgedreht, ist noch einmal hingefahren und hat das ganze noch einmal gedreht. SO... nur so weit zu den Voraussetzungen.²⁷

Was das Zitat zeigt: Es wurde besonders mit dem damaligen Filmequipment das Filmen nicht leicht gemacht. Vor allem Filme, in die lange Forschungsarbeit investiert wurde, waren nicht nur kostspielig, sondern auch unpraktisch und wie oben beschrieben empfindlich. Zudem schuf die Benutzung sperrigen Filmmaterials immer eine gewisse Distanz zwischen Forschenden und Beforschten, die einen Verständnis-Prozess erschwerte.²⁸ Für diese, oft sogar gewollte, Distanz zwischen den Rollen als Forschende und Beforschte reicht manchmal schon ein Notizblock – was machen erst meterweite, schwere Filmrollen aus? Und wie viel Zeit (kostspielige Zeit!) benötigte es, sollte diese Distanz abgebaut werden wollen?

27 Interview mit meinem Großvater, 04.07.2021, S. 3

28 Vgl. Miedl: Die Konstruktion des Fremden im ethnographischen Film der 1930er Jahre, S. 33.

Bewegte Bilder der Macht

Wenn du deine Sinne so zusammenfassen kannst, dass sie genau auf das gerichtet sind, was du zeigen willst und was du erzählen willst, das ist das Wichtigste. Alles andere richtet sich dann danach. Also die Technologie und die Schnittvorgänge und... der Ton und alles, was damit verbunden ist.²⁹

Durch die Kamera, ob filmisch oder bildlich, ist es also wegen ihrer erzählenden Eigenschaft vermeintlich möglich vor dem Vergessen zu schützen, wie es etwa auch beim Anlegen von Fotoalben die Absicht ist; damit gehen aber auch bei Ausstellung oder oftmaliger Rezeption die von den Akteur:innen gefärbten Scheinrealitäten in das kollektive Gedächtnis und Bewusstsein ein.³⁰ So sind etwa gerade Fotos und ethnografische Filme, die ja vorgeben eine Realität abzubilden, eben doch nur Inszenierungen, die sich aus dem fast schon paternalistischen Wunsch heraus ergeben, jene kolonialisierten ‚Völker‘ in einer leblosen – statt lebendigen, aus eigener Perspektive heraus entstandenen – Art zu konservieren.

Mir als Kulturanthropologin müssen dementsprechend auch stets die Geschichte des Fachs und die der Nutzung der Technik bewusst sein, denn auch wenn diese Generation von neuen Forschenden nicht selbst an den Völkerschauen, dem rücksichtslosen Vereinfachen komplexer menschlich-kultureller Sachverhalte in Einzelmerkmale und der Stereotypisierung des als ‚fremd‘ Gezeichneten schuld ist, so ist sie doch, bin doch *auch ich selbst*, dafür verantwortlich die Fehler der damaligen Zeit zu erkennen und sie im Bewusstsein zu behalten. Ganz gleich, ob es sich um die Bilder und Filme aus dem endenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert handelt, die die angeblich erhabene Stellung der Forschenden durch Herrschaftsposen gegenüber den Beforschten auf Fotos zeigen, um die gezielte, ausbeutende Sexualisierung und Erotisierung indigener Frauen oder um die vollkommene Pervertierung

29 Interview mit meinem Großvater, 04.07.2021, S. 6.

30 Vgl. Miedl: Die Konstruktion des Fremden im ethnographischen Film der 1930er Jahre, S. 19.

der visuellen Darstellungen, die in der Nazizeit aufkamen und bis heute im Narrativ bekannte Feindbilder schaffen.³¹

Immer war die Fotografie für die Forschung ein Werkzeug zur Legitimation von Machtanspruch und gleichzeitig der Meinungshoheit. Eingefordert aufgrund von historisch und imperial gewachsenen Hegemonien über jene, die die technischen Mittel nicht zur Verfügung hatten, um das eigene Narrativ, die eigenen Realitäten selbst zu erzählen und ins kulturelle und kollektive Gedächtnis übergehen zu lassen und nicht selbst zu starren Momentaufnahmen zu werden. Etwas, dem man mit dem Film allein durch die gesteigerte Möglichkeit, Komplexität darzustellen, entgegenwirken könnte – und immer leichter entgegenwirken konnte, je beweglicher die Kamera und je lebendiger die Filmmethodik wurde. Und tatsächlich lieferte der technische Fortschritt deutlich später Optionen für neue Erzählstrategien im Film wie das *Direct Cinema* oder das *Cinema Vérité* zeigten, die beide in den 60er Jahren ihren Lauf nahmen.³² So konnten durch die 16-mm-Kamera, die leichter ist als ihre Vorgänger, dynamischere und weniger statische Bildmotive gefilmt werden. Die Überwindung der Schwierigkeiten, den Originalton aufzunehmen, ließ den Off-Kommentar beinahe überflüssig werden, was sowohl Tür und Tor für den Originalton-lastigen Direct-Cinema-Stil aus den USA, wie auch für den Stil des *agent provocateur*, der mit Interviews gezielt in die Interaktion mit den Gefilmten treten will, öffnete.³³

Doch war es nicht die Technik, die das Mindset der Forschenden veränderte. Es war die Technik, die unter anderem den neuen Bedürfnissen der Forschenden und Filmschaffenden angepasst wurde, und schließlich brauchte es wohl beide Veränderungen – eingebettet in der Zeit, der Gesellschaft und dem (geografischen) Raum, um die künstlerischen Bestrebungen umsetzen zu können.³⁴ So beschreibt mein Großvater etwa:

Die größten Veränderungen sind entstanden, weil sich auch die [überlegt] Technologie verändert hat. Die Aufnahmetechnik verändert hat. Von der Konzeption her wie man einen Dokumentarfilm aufbaut

31 Vgl. ebd., S. 18–22.

32 Vgl. F. T. Meyer: Filme über sich selbst. Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film. Bielefeld 2005, S. 121.

33 Vgl. Marlog: Zwischen Dokumentation und Imagination, S. 19.

34 Vgl. ebd.

und... überlegt und... zu einem ahm Endprodukt kommt in einer geistigen Haltung hat sich relativ wenig verändert. Da kommts eher darauf an, welche geistige Konzeption der Filmemacher selber hat. Es gibt natürlich viele verschiedene Weltanschauungen. Und je nachdem welche Weltanschauung, um dieses Schlagwort zu verwenden, man vertritt, nach dem richtet sich auch die geistige Bereitschaft aus, einen Film zu machen [...] Diese geistige Bereitschaft, sich für einen Film zu entschließen, basiert auf die verschiedensten aaahm... äußere Einflüsse. Kultureller, persönlicher... und auch natürlich... existenzieller Fragen. [räuspert sich] Die Technologie hat sich ganz wesentlich verändert durch den... durch die Einführung elektronischer Aufzeichnungsmöglichkeiten. [...] Dieses Filmmaterial hat gewisse technische Voraussetzungen mitgebracht, hauptsächlich in Bezug auf Licht und... wenn man so sagen will auf das Geld, das Budget des Films, weil der Film ist an und für sich als Medienträger sehr teuer.³⁵

Nun ist der Einfluss des monetären Faktors – zumindest in der Herstellung des Films – in der heutigen Zeit enorm gesunken, weniger die Komponenten wie Reisekosten oder Gagen, sondern eher solche wie die der tatsächlichen Technik und Verarbeitung des Werks.³⁶ Filme können mit jeder Handykamera gedreht werden – mit semi-professionellen Kameras wurden sogar schon sehr renommierte ethnografische Filme unters Publikum gebracht wie etwa „Deutschland. Ein Sommermärchen“.³⁷ Das heißt, anders als früher, als der Film kein gängiges Medium war, allein von der Materialität her, wurde er mit der Veralltäglicung des technischen Equipments immer billiger und zugänglicher für mehr Menschen. Anders als früher, haben jetzt auch Menschen Zugang dazu, die früher keinen hatten, was dazu führt, dass vermehrt auch Personen, die zuvor lediglich als ‚die Beforschten‘ galten, nun einen Schritt Richtung Emanzipation gehen können, indem sie Filme über sich selbst erschaffen können³⁸. Die Digitalisierung des Films trug dazu einen großen Teil bei. Auf diese Weise wird nicht nur das Machtverhältnis bezüglich kolonialer Aspekte aufgebrochen, sondern in gewissem Sinn, durch die zumindest in Teilen stattfindende Vergesellschaftlichung der Technik, auch im Sinne der Klassengesellschaft aufgebrochen, wodurch sich die Meinungshoheit weg von der

35 Interview mit meinem Großvater, 04.07.2021, S. 1.

36 Vgl. ebd., S. 4.

37 Vgl. Marlog: Zwischen Dokumentation und Imagination, S. 21.

38 Vgl. Miedl: Die Konstruktion des Fremden im ethnografischen Film der 1930er Jahre, S. 37–38.

„Filmelite“ verschiebt. Selbst wenn weiterhin nicht vergessen werden darf, dass auch innerhalb dieser Egalitarisierung der Technik keine vollständige Angleichung passiert. Denn der technisierte Mensch muss weiterhin in einer Form der Liminalität verstanden werden, in der er zwischen den Grenzen, zwischen dem Gewohnten und dem Ungewohnten, dem Bedrohlichen und dem Angeeigneten wandert. Eine vollkommene Egalität könnte lediglich in einem Zustand der vollständigen Gewohnheit und Allgegenwärtigkeit stattfinden und selbst dann nur, wenn es überall die gleiche Technik und die gleichen Benutzenden gäbe.

Vergleicht man also die Erzählstrategien von damals und heute unter dem Fokus der Kamera und ihrer Veränderung, zeichnet sich ein Bild des ‚Außen‘ und ‚Innen‘ der Technik ab. Einer ‚guten‘ (absorbierten) und einer ‚bedrohlichen‘, die nach Victor Turner außerhalb der eigenen Struktur, die geordnet und ‚sicher‘ ist, besteht und damit eine Anti-Struktur, die chaotisch und ‚unsicher‘ ist, bildet.³⁹ Diese Grenze unterscheidet, folgt man Lotman in seiner Theorie zur Semiosphäre, immer aus eigener Perspektive heraus zwischen dem eigenen, vertrauten und sicheren Raum und dem fremden und gefährlichen Raum ‚des anderen‘.⁴⁰ Entsprechend ist es also eigentlich der Mensch selbst, der etwa im Falle des Besitzes oder Nicht-Besitzes der Kamera die Vermischung der Identitäten dieser (der ‚sicheren‘ und ‚unsicheren‘) Technik an deren Schnittstelle erlebt.⁴¹ Oder aber durch den Schritt über die Grenze der Gewöhnung hinweg diese liminale Erfahrung macht und mit ihr auch das durch etwaige gefühlte technische Überlegenheit entstehende Machtgefälle überwindet, das jenen gegenüber entsteht, die diese technische ‚Erfindung‘ nicht besitzen.⁴²

In diesem Sinne darf nie vergessen werden, dass Technik stets ein Ausdruck von Macht und Hierarchie ist. Etwas, das Strukturen aufbricht, sie aber auch herstellen kann. Sie ist niemals objektiv und stets in einem Feld einzubetten, das sich zwischen der Gesellschaft und

39 Victor Turner: Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur. Frankfurt am Main 2005, S. 96–97.

40 Vgl. Jurij Lotman: Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Berlin 2010, S. 174.

41 Vgl. ebd., S. 182.

42 Vgl. Victor Turner: Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur. Frankfurt am Main 2005, S. 96–97.

ihren Akteur:innen bewegt. Damit ist sie nie unpolitisch – genauso wenig wie der (ethnografische) Film es jemals war, ist oder sein kann. Denn Filmschaffende wollen erzählen. Und Erzählungen kommen immer aus einer Person und ihren Gedanken heraus.

In diesem Sinne will ich mit einem Zitat aus dem Interview mit meinem Großvater schließen, mit dem auch die On-Record-Phase des Gesprächs geendet hatte:

[...] Es gab immer eine Zielsetzung und die war,... in meiner Arbeit niemanden zu unterdrücken und auszubeuten. Das war ein ganz wichtiges Element. Weil man ja im Team arbeitet. Und der zweite... Punkt war... immer das Erlebnis, wenn man etwas gefilmt und entdeckt hat. Von dem man überzeugt [war], dass es mehr Gerechtigkeit vermitteln kann. Gerechtigkeit in Bezug auf... humanitäre Werte halt. [...] Ich hab mich immer gefragt, was der Anlass dazu ist... Der innere Anlass in einem ist, eine schöpferische Arbeit zu machen. Ich weiß bis heute keine Antwort. Aber ich weiß,... dass [...] viele Menschen schöpferische Arbeit machen, weil ihnen etwas auffällt. Weil sie auf etwas stoßen, von dem sie sagen: Das möchte ich den anderen gerne sagen, mitteilen und das möchte ich auch verändern.⁴³

43 Interview mit meinem Großvater, 04.07.2021, S. 10.