



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

## Der ethnographische Film und seine Festivals

Untersuchung von drei ethnographischen Filmfestivals in Bezug auf ihr  
Verhältnis zu Wissenschaft und Öffentlichkeit

Verfasserin

Simone Traunmüller

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 307

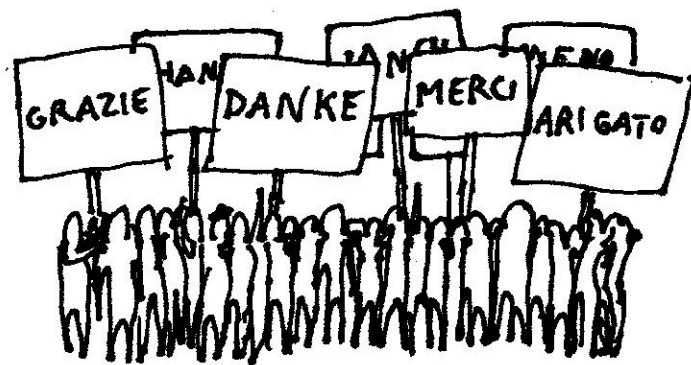
Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kultur-und Sozialanthropologie

Betreuerin:

Dr. Ulrike Davis-Sulikowski





meiner Familie, insbesondere Rudolf und Hildegard Traummüller, Maria Peer und Johanna Peer, meiner Betreuerin Dr. Ulrike Davis-Sulikowski, meinen InterviewpartnerInnen Julia Binter, Martha Cecilia Dietrich, Beate Engelbrecht, Rolf Husmann, Nadja Haumberger, Christoph Thurnherr, Aldo Giannotti für die Zeichnungen, Beate Lex, Martin Lorenz, Lena Pflüger, Sandra Schören für das Korrekturlesen, sowie Eva Barwart, Heinz Ganser, Werner Ganser, Markus Hofer, Irina Sallager und dem gesamten Ethnocineca Team für die konstruktiven Gespräche, insbesondere Elena Staroste.



# INHALTSVERZEICHNIS

<b>1. EINLEITUNG.....</b>	<b>7</b>
<b>2. THEORETISCHER TEIL.....</b>	<b>12</b>
2.1. <i>Begriffsklärungen.....</i>	12
2.1.1. Definitionen und Kategorisierungen des ethnographischen Films .....	12
2.1.2. Anthropologisches Wissen, Ethnologische Sichtweisen - ein Annäherungsversuch .....	19
2.1.3. Öffentlichkeit.....	23
2.2. <i>Theoretischer Hintergrund zur Analyse.....</i>	27
2.2.1. Bedeutung im Sinn von Stuart Halls und Gillian Rose.....	28
2.2.2. Popularizing Anthropology.....	36
<b>3. DER ETHNOGRAPHISCHE FILM.....</b>	<b>44</b>
3.1. <i>Geschichte des ethnographischen Films.....</i>	44
3.2. <i>Exkurs: Ethnographische Filme und das Fernsehen.....</i>	62
3.3. <i>Verortung des ethnographischen Films.....</i>	64
3.4. <i>Der ethnographische Film und die ZuschauerInnen.....</i>	66
<b>4. FILMFESTIVALS.....</b>	<b>69</b>
4.1. <i>Geschichte der (ethnographischen) Filmfestivals.....</i>	69
4.2. <i>Verortung der Filmfestivals .....</i>	72
4.3. <i>Dina Jordanova : Festivals als Ausstellungsorte.....</i>	74
4.4. <i>Bill Nichols: Eine Betrachtung von Filmfestivals aus der ZuschauerInnenperspektive .....</i>	76

<b>5. EMPIRIE - BESCHREIBUNG VON DREI ETHNOGRAPHISCHEN FILMFESTIVALS IM DEUTSCHSPRACHIGEM RAUM.....</b>	<b>79</b>
5.1. <i>ETHNOCINECA - Ethnographic and Documentary Filmfest Vienna.....</i>	80
5.2. <i>GIEFF – Göttingen International Ethnographic Film Festival.....</i>	87
5.3. <i>REGARD BLUE – Festival for ethnographic student film and media.....</i>	95
<b>6. EMPIRIE: ANALYSE DER INTERVIEWS.....</b>	<b>101</b>
6.1. <i>Der ethnographische Film und die Öffentlichkeit.....</i>	102
6.1.1. <i>Eigenschaften des ethnographischen Films.....</i>	102
6.1.2. <i>Ethnographische Filme für ein heterogenes Publikum? .....</i>	104
6.2. <i>Vergleichende Analyse der untersuchten Filmfestivals.....</i>	107
6.2.1. <i>Encoding.....</i>	107
6.2.2. <i>Decoding.....</i>	121
6.2.3. <i>Zusammenfassung.....</i>	130
6.3. <i>Ethnographische Filmfestivals und der Diskurs zu     'Popularizing Anthropology' .....</i>	132
6.3.1. <i>Öffentliche Wahrnehmung von ethnographischen Filmfestivals.....</i>	132
6.3.2. <i>Ethnographische Filmfestivals für ein heterogenes Publikum .....</i>	134
<b>7. RESUMÈ.....</b>	<b>141</b>
<b>LITERATURVERZEICHNIS.....</b>	<b>147</b>
<b>Informationen zu den InterviewpartnerInnen.....</b>	<b>153</b>
<b>Lebenslauf.....</b>	<b>156</b>

## 1. EINLEITUNG

„*Films need festivals*“ schreibt Iordanova, vor allem, wenn es sich um Filme abseits von Hollywood und Bollywood handelt. Filmfestivals haben die Funktion, jene Filme ans Licht zu bringen, die ansonsten der Filmszene verborgen bleiben würden (vgl. Iordanova 2009: 23).

Auch für ethnographische Filmfestivals, die meist 'independent films' zeigen, trifft diese Aussage zu. Jedes Filmfestival, egal ob ethnographisch oder nicht, benötigt ZuschauerInnen, ein Publikum. Aber wer sind die ZuschauerInnen dieser ethnographischen Dokumentarfilme? Aus welchen Personen besteht das Publikum, das sich für diese Art von Filmen interessiert?

Ethnographische Filme gehören sowohl der Wissenschaft als auch der filmischen Welt an. Das Resultat dieser speziellen Position ist häufig, dass die akademische Welt die Wissenschaftlichkeit der Filme in Frage stellt und FilmkritikerInnen die filmische Qualität anzweifeln. Für Grimshaw liegt aber gerade in diesem Spannungsfeld ein großes Potenzial für neue Repräsentationsweisen (vgl. Grimshaw 2001: 150).

Wenn ethnographische Filme bereits eine spezielle Position zwischen Wissenschaft und Filmwelt inne haben, dann stellt sich mir zugleich eine andere Frage: Kann der ethnographische Film auch eine spezielle Position zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit einnehmen?

Die Motivation, mich näher mit ethnographischem Film und ethnographischen Filmfestivals zu beschäftigen, kommt von meiner Tätigkeit bei der Ethnocineca. Die Ethnocineca ist ein ethnographisches Filmfestival, das jedes Jahr in Wien statt findet. Da während des Studiums die Visuelle Anthropologie mein Interesse geweckt hat, habe ich mich 2009 zur Mitarbeit bei der Ethnocineca entschlossen. Durch meine eigene Erfahrung mit der Ethnocineca bringe ich ein Vorwissen im Bezug auf Filmfestivals in diese Forschung mit. Im Bewusstsein darüber habe ich versucht, in den unterschiedlichen Arbeitsphasen über meinen eigenen Kontext zu reflektieren und über die möglichen Konsequenzen für meine Annahmen in der vorliegenden Arbeit nachzudenken.

Innerhalb des Organisationsteams haben wir immer wieder Fragen diskutiert, die auch durch diese Arbeit thematisiert werden: Welche Personen wollen wir mit der

Ethnocineca erreichen? Wie soll demnach das Filmfestival konzipiert sein?

Aus den einleitenden Überlegungen und meiner eigenen Erfahrung bei der Ethnocineca ergibt sich folgende Forschungsfrage für diese Arbeit:

*Wie können ethnographische Filmfestivals hinsichtlich Struktur und Inhalt konzipiert sein, wenn sie durch den ethnographischen Film anthropologisches Wissen und ethnologische Sichtweisen in die Öffentlichkeit bringen wollen?*

Kapitel 2 beschäftigt sich in einem Teil mit den Begriffen, die in der Fragestellung vorkommen. Die theoretische Auseinandersetzung mit den Begriffen 'Ethnographischer Film', 'Anthropologisches Wissen' und 'Ethnologische Sichtweisen' und 'Öffentlichkeit' soll mehr Klarheit in diese teilweise diffusen Begriffe bringen. Der andere Teil dieses Kapitels setzt sich mit Theorien, die als Orientierungsrahmen für die Interviewanalyse dienen sollen, auseinander.

Das Encoding/Decoding Modell von Stuart Hall und Gillian Roses Methode zur Betrachtung von Visuellen beschäftigen sich mit der Bedeutungskonstruktion von visuellem Material. An Hand dieser Theorien sollen die untersuchten ethnographischen Filmfestivals analysiert werden.

Kapitel 3 hat mögliche Betrachtungsweisen von Filmfestivals im Allgemeinen zum Thema. Der erste Teil widmet sich der Geschichte von Filmfestivals, im Speziellen der Entstehung von ethnographischen Filmfestivals. Für das Kapitel 'Filmfestivals' erscheint es mir sinnvoll, sich mit der Positionierung von Filmfestivals im Kulturbereich zu beschäftigen.

In diesem Kapitel möchte ich zwei theoretische Ansätze, die meiner Meinung nach für ethnographische Filmfestivals anwendbar sind, vorstellen. Die Überlegungen von Jordanova gehen von der Betrachtung von Filmfestivals als Ausstellungsorte aus. Während sich Jordanova mit der Festivalseite selber beschäftigt, setzt sich Nichols mit den ZuschauerInnen von Festivals auseinander. Beide Ansätze werden in Kapitel 6 mit den Interviewergebnissen zusammengeführt.

Da der ethnographische Film elementarer Bestandteil und gemeinsames Element aller



ethnographischen Filmfestivals ist, finde ich es sinnvoll, ihm im theoretischen Teil ein eigenes Kapitel zu widmen. In Kapitel 4 beschäftige ich mich unter anderem mit der Geschichte des ethnographischen Films. Meine besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Beziehung des ethnographischen Films zur Wissenschaft beziehungsweise Öffentlichkeit von seinen Anfängen bis in die Gegenwart. Des Weiteren wird in Kapitel 4 die Erfahrung des ethnographischen Films mit Fernsehen thematisiert. Fernsehen beinhaltet einen Kontakt mit einer sowohl anthropologischen als auch nichtanthropologischen Öffentlichkeit.

Die Positionierung des ethnographischen Films zwischen Wissenschaft und Filmwelt ist für viele Aspekte der ethnographischen Filmfestivals von großer Bedeutung. Deswegen ist es meiner Meinung nach wichtig, auf die Verortung des ethnographischen Films in Punkt 3.3. explizit einzugehen.

In dieser Arbeit spielen die ZuschauerInnen des ethnographischen Films eine wesentliche Rolle. Aus diesem Grund beschäftige ich mich in einem eigenen Punkt mit dem ethnographischen Film und seinen ZuschauerInnen.

Im empirischen Teil dieser Arbeit (Kapitel 5 und 6) werden die Ergebnisse aus den Interviews mit den Überlegungen aus dem theoretischen Teil zusammengeführt.

Zunächst werden die einzelnen Festivals beschrieben, um so eine gute Ausgangsbasis für die Interpretation der Ergebnisse in Kapitel 6 zu schaffen. Die Beschreibungen der einzelnen Festivals basieren auf den Interviews und den Websites der untersuchten Festivals. Die Kategorien, die sich bei der Betrachtung der Interviews herauskristallisierten, nehmen bereits bei der Beschreibung eine strukturierende Funktion ein.

Die Interviewanalyse und die Verbindung mit der Theorie erfolgt in Kapitel 6. Dem ethnographischen Film als elementarer Bestandteil von Filmfestivals habe ich einen eigenen Punkt gewidmet. In 'Der ethnographische Film und die Öffentlichkeit' gehe ich der Frage nach, welche Charakteristika der ethnographische Film hat und ob ethnographische Filme das Potenzial haben, ein heterogenes Publikum zu erreichen.

In Kapitel 6.2. stelle ich die Informationen zu den einzelnen Festivals einander gegenüber und verbinde sie mit den beschriebenen Überlegungen aus dem theoretischen Teil. Die übergeordnete Theorie zur Analyse stellt das Encoding/Decoding Modell von

Hall, verbunden mit Roses Überlegungen zur Betrachtung Visueller Kultur, dar. Die Struktur des Kapitels orientiert sich neben Halls Modell auch an den Kategorien, die sich durch die Interviewanalyse angelehnt an Schmidt ergeben haben. Die Ergebnisse aus Kapitel 6.2. werden in Kapitel 6.3. in den 'Public Anthropologie' Diskurs eingebettet. Im Mittelpunkt dieses Kapitels steht die Frage, wie ethnographische Filmfestivals für ein heterogenes Publikum konzipiert sein können. Es geht hier sowohl um die öffentliche Wahrnehmung von ethnographischen Filmfestivals, als auch um einen möglichen Entwurf für ein Filmfestival, das ein heterogenes Publikum mit AnthropologInnen und NichtanthropologInnen erreichen möchte.

Im Resumè sollen die übergeordnete Forschungsfrage beantwortet und die wichtigsten Punkte dieser Arbeit zusammengefasst werden.

Um der Forschungsfrage nachzugehen, habe ich mich entschlossen, drei ethnographische Filmfestivals, *Ethnocineca*, *Göttingen International Ethnographic Film Festival* und *Regard Bleu*, im deutschsprachigen Raum zu untersuchen. Für dieses Vorhaben habe ich Interviews mit FestivalorganisatorInnen und KuratorInnen geführt. Die Beschränkung auf den deutschsprachigen Raum ist mit meinen zeitlichen und finanziellen Ressourcen zu begründen. Es war mir wichtig, die FestivalbetreiberInnen persönlich zu interviewen. Da ich selbst dem Organisationsteam der *Ethnocineca* angehöre, wollte ich die 'KollegInnen' anderer Festivals gerne persönlich kennenlernen und mit ihnen über 'ihre' Festivals sprechen.

In Europa gibt es drei Länder, in denen von vielen EinwohnerInnen Deutsch gesprochen wird: Deutschland, Österreich und die Schweiz. Mein Vorhaben war es, jeweils ein ethnographisches Filmfestival in diesen drei Ländern zu untersuchen. Ein wichtiges Kriterium für die Auswahl war, dass sich die Filmfestivals selbst als ethnographisch, anthropologisch oder ethnologisch bezeichnen. Meine Recherche zu existierenden ethnographischen Filmfestivals im deutschsprachigen Raum führte mich zu *Ethnocineca*, *Göttingen International Ethnographic Film Festival* und *Regard Bleu*.

In der Schweiz und in Österreich gibt es meiner Recherche zufolge jeweils nur ein ethnographisches Filmfestival. Somit war die Entscheidung für *Ethnocineca* und *Regard Bleu* eindeutig. Anders gestaltete sich die Situation in Deutschland, wo es viele unterschiedlich große ethnographische Filmfestivals gibt. Meine Wahl für das

Filmfestival in Göttingen (GIEFF) ist damit zu begründen, dass die GIEFF neben Freiburg eines der größten und bekanntesten im deutschsprachigen Raum überhaupt ist. Über Freiburg gibt es bereits Material in Form einer Studienarbeit von Dominique Buchmann. Aus diesem Grund habe ich mich gegen das Freiburger Film Forum und für das Göttingen International Film Festival entschieden, da ich unbekanntes, noch nicht bearbeitetes Material untersuchen wollte.

Die Kontaktaufnahme mit den OrganisatorInnen erfolgte über die offizielle Email Adresse der jeweiligen Festivals. Dank ihres Interesses für ethnographische Filmfestivals und ihrer Bereitschaft sich für das Interview Zeit zu nehmen, konnte ich relativ rasch Interviewtermine vereinbaren. Im Juli 2011 interviewte ich Christoph Thurnherr in Zürich von Regard Bleu. In Göttingen sprach ich mit Beate Engelbrecht und Rolf Husmann. Aus dem Organisationsteam der Ethnocineca erklärte sich Nadja Haumberger in Wien für ein Interview bereit. Da ich auch die Seite der FestivalkuratorInnen in die Untersuchung mit einbringen wollte, interviewte ich Martha Cecilia Dietrich und Julia Binter, die Kuratorinnen der Ethnocineca 2010.

Die ExpertInneninterviews basierten auf einem halbstrukturierten Interviewleitfaden. Nach der Transkription habe ich mich bei der Analyse an die Methode von Christiane Schmidt angelehnt.

Nähere Informationen zu den einzelnen ExpertInnen finden sich im Anhang.



## **2. THEORETISCHER TEIL**

Im ersten Teil dieses Kapitels sollen einige in der Forschungsfrage vorkommenden Ausdrücke geklärt werden, um so ein besseres Verständnis der teilweise unklaren Begriffe zu bekommen.

In 'Theoretischer Hintergrund der Analyse' gehe ich auf die Theorien, die auf die Interviews angewendet werden, ein.

### **2.1. Begriffsklärungen**

In der übergeordneten Fragestellung dieser Arbeit kommen Begriffe wie 'ethnographischer Film', 'anthropologisches Wissen' und 'ethnologische Sichtweisen' sowie 'Öffentlichkeit' vor. In diesem Kapitel möchte ich mich mit diesen Begriffen auseinandersetzen, um der/dem LeserIn einen Orientierungsrahmen zu geben.

#### **2.1.1. Definitionen und Kategorisierungen des ethnographischen Films**

*„Den ethnographischen Film gibt es nicht. Im Bereich der Ethnologie gibt es zahlreiche Einsatzmöglichkeiten von Film und noch weitaus mehr Möglichkeiten der filmischen Umsetzung.“* (Engelbrecht 1995: 147). Dieser Satz spiegelt meiner Meinung nach sowohl die Uneinigkeit hinsichtlich der Definition, als auch die Vielfalt der Begriffsbestimmungen in Bezug auf den ethnographischen Film in der Ethnologie wider.

Lüem und Galizia-Bern schreiben in ihrem Artikel, der ein Versuch der Typologisierung des 'Ethno-Films' sein soll, dass sie innerhalb verschiedenster Diskurse immer wieder die Schwierigkeit erkennen, sich auf einer Verständigungsebene zu bewegen. Gleich klingende Begriffe haben für die DiskussionsteilnehmerInnen unterschiedliche Bedeutungen. Es fehlt ihnen die gemeinsame Sprache. Dieses Problem tritt in allen Bereichen auf, in denen der 'Ethno-Film' verwendet wird. Lüem und Galizia-Bern nennen in diesem Zusammenhang Universitäten, Schulen, den Bereich der Öffentlichkeitsarbeit, aber auch Filmfestivals (vgl. Lüem/Galizia-Bern 1987: 23).

Nach Petermann war das Resultat der meisten Abgrenzungs- und Definitionsversuche eine Einteilung des ethnographischen Films in Unterkategorien (vgl. Petermann 1984: 18).

*Grundlegendes Manko jeder Zuordnung nach einem bestimmten Schema ist, daß (sic!) die gelungensten und wichtigsten Filme sich ihr entziehen, da sie auf mehreren, manchmal sogar widersprüchlichen Ebenen funktionieren. Sie sind wie die Welt, die sie zeigen, nicht eindimensional. (Petermann 1984: 18)*

Trotz des Hinweises einiger AutorInnen den ethnographischen Film definieren zu wollen, sei sinnlos, drängt sich die Frage nach Definition immer wieder auf. Heider unternimmt den Versuch, den ethnographischen Film durch die Eigenschaft 'ethnographicness' zu definieren. Entscheidend ist wie viel ‚Ethnographisches‘ ein Film hat. Mit dieser Möglichkeit können auch die begrifflichen Differenzen zwischen ethnographischem, ethnologischem und anthropologischem Film überwunden werden. Auch Lüem und Galizia-Bern versuchen den begrifflichen Differenzen mit dem Terminus 'Ethno-Film' zu begegnen (vgl. Lüem/Galizia-Bern 1987: 29).

Die begrifflichen Uneinigkeiten innerhalb der Visuellen Anthropologie und die Abgrenzung zu anderen Filmgenres ist nach Engelbrecht eher ein Problem der Theorie, als eines der Praxis. Im praktischen Umgang mit dem ethnographischen Film ist die genaue Definition sekundär, denn es geht vordergründig um das Erreichen bestimmter Ziele (vgl. Engelbrecht 1995: 148).

Auch wenn es schwierig ist, eine klare Definition für den ethnographischen Film zu finden, möchte ich dennoch eine - eher breit angelegte von Bill Nichols - für meine Arbeit verwenden. Diese meiner Ansicht nach brauchbare Auffassung von ethnographischen Filmen beinhaltet ebenfalls die Selbstrepräsentation der eigenen Kultur im Film (vgl. Nichols 1994a: 66).

*„As used here ethnographic film will refer to films [...] that accept as a primary task the representation, or self-representation, of one culture for another.“ (Nichols 1994a: 66)*

An dieser Stelle möchte ich anmerken, dass die genaue Definition des ethnographischen Film in meiner Arbeit eine untergeordnete Stellung einnimmt. Viel brauchbarer für meine Arbeit halte ich die Kategorisierungen nach Crawford, der den ethnographischen

Film über die Verwendung klassifiziert, und die Einteilung nach Nichols, der verschiedene 'modes of representation' beschreibt. Auch wenn in der Literatur immer wieder darauf hingewiesen wird, dass manche Filme nicht eindeutig zuzuordnen sind (vgl. Petermann 1984: 18, vgl. Crawford 1992:74, vgl. Nichols 2001: 100, u.a.), finde ich es für diese Arbeit dennoch sinnvoll einen gewissen Orientierungsrahmen, wie es Crawford und Nichols getan haben, abzustecken.

Nichols beschreibt in seinem Buch "Representing Reality" vier verschiedenen Arten der Repräsentation, die sich im Dokumentarfilm beobachten lassen: '*expository mode*', '*observational mode*', '*interactive mode*' und '*reflexive mode*'. Diese Einteilung betrifft allgemein den Dokumentarfilm und ist nicht spezifisch auf den ethnographischen Dokumentarfilm ausgerichtet (vgl. Nichols 1991: 32). Indem der ethnographische Film in der Literatur häufig als Subgenre des Dokumentarfilms gesehen wird (vgl. Hohenberger 1988: 136), lässt sich diese Kategorisierung von Nichols auch auf den ethnographischen Dokumentarfilm anwenden.

Die Zuweisung zu einem der 'modes' erfolgt über die Dominanz eines Stiles. In vielen Filmen gibt es Elemente eines anderen Modus, sodass eine klare Zuteilung zu einer der vier Repräsentationsarten oft unzureichend ist. Nichols ist sich bewusst, dass seine Kategorisierung des Dokumentarfilms einen Orientierungsrahmen darstellen soll.

In bestimmten zeitlichen Perioden dominierten bestimmte Modi. Der Motor für die Vorherrschaft einer anderen Art von Dokumentarfilm war häufig die Unzufriedenheit mit dem zuvor vorherrschenden Modus. Diese Unzufriedenheit wuchs einerseits aus den Defiziten eines Modus, und andererseits aus dem historischen Kontext beziehungsweise aus dem Wandel der Perspektiven, der sich im Laufe der Zeit innerhalb und außerhalb der Wissenschaft vollzog (vgl. Nichols 2001: 100f). Nicht nur der Wandel des Zeitgeistes trieb die Ausformulierung neuer Repräsentationsarten im Film an, sondern auch die verbesserten technischen Bedingungen unterstützen diese Innovationen (vgl. Nichols 1991: 32f). In seinem 2001 erschienenen Buch betont Nichols allerdings, dass er es ablehnt die Modi als Evolution des Dokumentarfilms zu sehen. Nicht selten bedienen sich FilmemacherInnen Elemente aus 'früheren' Zeiten, oder manche experimentierten mit Arten der Repräsentationen, die (noch) nicht ihrem Zeitgeist entsprachen (vgl. Nichols 2001: 100).

Mit Hilfe von Kommentaren und verschiedenen (Zwischen)Titeln versucht der Film im '**expository mode**' den/die ZuschauerIn direkt anzusprechen. Nichols verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff 'voice of God'. Die rhetorischen Mittel stehen im Vordergrund, die räumliche und zeitliche Kontinuität ist im 'expository mode' sekundär. Die Bilder fungieren zur Illustration des Kommentars oder des Texts. Diese Charakteristika des 'expository mode' verleiten zur Generalisierung und vermitteln einen Eindruck von Objektivität. Die autoritäre Position der/des Filmemacherin/Filmemachers bleibt unthematisiert.

Was im 'expository mode' ebenso verborgen bleibt, ist der Prozess der Wissensproduktion. Ein bekannter Vertreter dieser Repräsentationsart ist Robert Flaherty in den 1920er Jahren (vgl. Nichols 1991: 34f).

Im '**observational mode**' ist die Zurückhaltung der/des Filmemacherin/Filmemachers zentral. Im Vordergrund steht eine eingehende und gründliche Beobachtung. In seiner reinsten Form präsentiert sich der 'observational mode' ohne Interviews, ohne voice over und ohne Musik. Diese Repräsentationsform fokussiert auf Bilder. Wenn Gespräche stattfinden, dann nur durch die Gefilmten, eingebettet im bildlichen Kontext. Der 'observational mode' „[...] tends to take paradigmatic form around exhaustive depiction of the everyday.“ (Nichols 1991: 39).

Ein wichtiger Aspekt ist die Aufrechterhaltung von räumlicher und zeitlicher Kontinuität. Gänzlich anders als beim 'expository mode' steht hier die logische Argumentation im Hintergrund. Der Eindruck von 'Echtzeit' soll bei der/dem ZuschauerIn entstehen, als ob sie/er die Welt selbst aus einer ideale Position heraus beobachte. Diese Form des Dokumentarfilms kann den Realitätseffekt unterstützen. Die/der FilmemacherIn ist dabei nicht zu sehen (vgl. Nichols 1991: 38f). „*Their unacknowledged, nonresponsive presence clears their way for the dynamics of empathic identification, poetic immersion, or voyeuristic pleasure.*“ (Nichols 1991: 44).

Nichols spricht von einer 'absent presence' der/des Filmemacherin/Filmemachers. Obwohl es keine direkte Interaktion mit den Gefilmten gibt, ist trotzdem die Präsenz der/des Filmemacherin/Filmemachers zu spüren. Richard Leacock ist ein Beispiel für diesen Modus (vgl. Nichols 1991: 33, 43f).

Ein wichtiges Beispiel für den '**interactive mode**' ist Jean Rouchs "Chronique d'un

Ètè". Dieser Film gehört einer Richtung an, die als 'cinema vèritè' in die Filmgeschichte einging. Unterstützt wurde die Entstehung dieser Repräsentationform durch die Entwicklung der tragbaren Synchrononkamera, die die Einnahme von mehreren Positionen der/des Filmemacherin/Filmemachers ermöglichte. „*The filmmaker need not be only cinematic, recording eye. He or she might fully approximate the human sensorium: looking, listening and speaking as it perceives events and allows for response.*“ (Nichols 1991: 44). In dieser Aussage wird der Fokus auf Gespräch, Kommentar und Antwort deutlich. Über den direkten Kontakt zwischen FilmemacherIn und Gefilmten wird Wissen generiert. Der 'interactive mode' bietet auch Raum für die Offenlegung des Prozesses der Wissensproduktion und ermöglicht verschiedenste Formen der Begegnung, die nicht nur auf Interviews beschränkt sind. Diese bezeichnet Nichols als ‚participatory‘. Die Interviews nehmen in diesem Fall eine untergeordnete Position ein und „*the film’s own argument*“ (Nichols 1991: 50) kommt zum Tragen. Die Basis jedes Films im 'interactive mode' ist immer die Interaktion zwischen FilmemacherIn und Gefilmten. Auch wenn beispielsweise durch die Interviewform die Frage nach der Autorität der/des Interviewerin/Interviewers über die Gefilmten nicht beantwortet wird (vgl. Nichols 1991: 44f).

„*The mode introduces a sense of partialness, of situated presence and local knowledge that derives from the actual encounter of filmmaker and others.*“ (Nichols 1991: 49). Demnach stehen individuelle Perspektiven im Vordergrund. Es bedarf einer gewissen Auseinandersetzung mit und eines kritischen Nachdenkens über den Film um Bedeutung zu konstruieren (vgl. Nichols 1991: 56).

Im Fall des '**reflexive mode**' steht der Prozess der Repräsentation selbst im Vordergrund. Filme dieser Art beschäftigen sich mit der Art und Weise, wie wir über die Welt sprechen. Wie der Modus bereits in der Betitelung verrät, geht es hier um Reflexivität. Reflexivität nicht nur hinsichtlich der Form und des Stils, sondern es geht auch um ein kritisches Nachdenken über Struktur, Konventionen, Erwartungen und Effekte, und was im Film passiert (vgl. Nichols 1991: 56f).

Da meiner Meinung nach eine gewisse Ähnlichkeiten zum 'interactive mode' durch die Interaktion mit den Gefilmten besteht, möchte ich an dieser Stelle ein Zitat von Nichols anführen, das den Unterschied zum 'reflexive mode' aufzeigt: „*Interactive films may draw attention to the process of filmmaking when this process poses a problem for the*



*participants; the reflexive mode draws attention to this process when it poses problems for the viewer.*“ (Nichols 1991: 57). Demnach geht es beim 'interactive mode' um die Thematisierung der Beziehung zwischen FilmemacherIn und Gefilmten, während beim 'reflexive mode' die Beziehung zwischen FilmemacherIn und ZuschauerIn im Vordergrund steht. Im 'reflexive mode' geht es um die Aufmerksamkeit und Beschäftigung der/des Zuschauerin/Zuschauers mit dem Film. Die/der ZuschauerIn soll ein Bewusstsein für die Welt dahinter bekommen. Dies kann nur durch eine Beschäftigung mit den Repräsentationen im Film und dem Medium Film selbst passieren.

Filme des 'reflexive mode' thematisieren den Umstand, dass es sich nur um Repräsentationen von Realität handeln kann und nicht um die Realität selber (vgl. Nichols 1991: 57f).

Wie bereits zu Beginn erwähnt, weisen Dokumentarfilme meistens Elemente mehrerer Modi auf. Bei der Zuordnung zu einem Modus geht es um den dominierenden Modus. Nichols führt zu jedem Modus mehrere Beispiele an. Dadurch wird die Verschiedenheit der Filme in Art und Weise innerhalb eines Modus verdeutlicht. Sowohl der 'expository mode' als auch der 'reflexive mode' können beispielsweise eine poetische Form annehmen (vgl. Nichols 1991: 32f).

Eine andere Herangehensweise an eine Kategorisierung finden wir bei Crawford, der seine Einteilung hinsichtlich des Zielpublikums vornimmt. Crawford geht zunächst von zwei verschiedenen ZuschauerInnengruppen aus: die generelle Öffentlichkeit und die Gruppe der Professionellen. Unter Professionellen versteht Crawford Personen aus der (anthropologischen) akademischen Welt und FilmemacherInnen (vgl. Crawford 1992: 67).

Für Crawford kristallisieren sich sieben Kategorien heraus, in die ethnographische Filme eingeordnet werden können. Filme, die einer Kategorie angehören, haben eine gewisse Ähnlichkeit in Form, Inhalt, Absicht, angesprochenen ZuschauerInnen, Methode, anthropologischer Relevanz u.a. .

1. **Footage:** Footage ist unbearbeitetes Rohmaterial, das zu Forschungszwecken gebraucht wird und später zu einem Film verarbeitet werden kann.

2. **Research Films:** Diese Filme sind aus einem Forschungsprozess entstanden. Die Adressaten sind WissenschaftlerInnen.
3. **Ethnographic Documentary:** Sie sind relevant für die Anthropologie, gehören aber zugleich auch dem generellen Dokumentarfilmschaffen an. „*I have in mind what one may call 'large format' films, made for the cinema and ideally intended for a wide audience, which means both a specialized and a non-specialized audience.*“ (Crawford 1992: 74).
4. **Ethnographic television documentary:** Diese Kategorie von Filmen ist speziell für das Fernsehen gemacht worden. Ziel ist es, ein möglichst breites Publikum zu erreichen.
5. **Education/Information films:** Der Einsatzort dieser Filme sind Klassenräume oder öffentliche Vorführungen im Allgemeinen. Manchmal hat diese Art von Filmen einen speziellen Auftrag, der mit Hilfe des Films kommuniziert wird.
6. **Other non-fiction films:** Beispiele für diese Kategorie sind laut Crawford journalistische Reporte, Nachrichten, Reiseberichte. Ort der Vorführung kann das Fernsehen, aber auch das Kino sein.
7. **Fiction films und drama documentaries:** Diese können ebenso 'ethnographisch' sein, da sie sich auch mit typischen Themen der Anthropologie auseinandersetzen.

Freilich haltet Crawford fest, dass die Grenzen nicht unumstößlich sind und ineinander greifen. Ebenso ist es möglich, dass ein Film mehreren Kategorien zuordenbar ist. Zusätzlich zur Kategorisierung über den Verwendungszweck und somit über die adressierten Personen ist es laut Crawford sinnvoll, die Modalitäten der Filme zu begutachten, vor allem wenn ein Film mehreren Subgruppen angehört. Crawford unterscheidet dabei zwischen **the-fly-on-the-wall**, **the-fly-in-the-soup** und **the-fly-in-the-I** Modalitäten (vgl. Crawford 1992: 74).

Beim 'the-fly-on-the-wall' Modus fungiert die Kamera als passiver Rekorder, ähnlich wie beim 'observational cinema'. Durch diese Filmstrategie können der Film und auch die Gezeigten für sich selbst sprechen. Dieser Stil „*allows the audience to see.*“ (Crawford 1992: 78).

Im Gegensatz dazu mischt sich beim 'fly-in-the-soup' Modus die Kamera aktiv im Sinne einer Intervention ins Geschehen ein. Als Beispiel führt Crawford Rouchs Film

"Chronique d'un Ètè" an.

Der 'fly-in-the-I' Modus beschreibt eine neue Form des Kinos. Die (westlichen) filmischen Konventionen werden in Frage gestellt und dekonstruiert, um so eine neue Form der Repräsentation zu schaffen, so wie es beispielsweise Trinh T. Minh-ha in ihren Filmen getan hat. Auch die Frage nach der Einteilung von 'fiction' und 'non fiction' wird so irrelevant (vgl. Crawford 1992: 78f).

Auch Filmfestivals stellen einen spezifischen 'Verwendungszweck' von ethnographischen Filmen dar, auch wenn die einzelnen Filmfestivals unterschiedliche Ziele verfolgen. Welche Kategorien an ethnographischen Filmfestivals zu sehen sind, möchte ich in Kapitel 6.2.1. untersuchen. Außerdem interessiert mich die Frage, ob anhand der Interviews hervortritt, dass es bei ethnographischen Filmfestivals möglicherweise einen bevorzugten Modus im Sinne von Nichols 'modes of representation' bei Filmfestivals.

### **2.1.2. Anthropologisches Wissen, Ethnologische Sichtweisen - ein Annäherungsversuch**

In meiner Fragestellung kommen einige Begriffe vor, auf die ich in diesem Kapitel näher eingehen möchte. Diese Begrifflichkeiten haben die Eigenschaft, eine diffuse Größe zu haben und somit nicht fassbar zu sein. Auf den folgenden Seiten möchte ich mit Hilfe von theoretischen Überlegungen zu den einzelnen Termini versuchen, die Begriffe greifbarer zu machen.

In vielen Texten wird '**anthropologisches Wissen**' wie selbstverständlich gebraucht. Das Wissen um die Begriffsbestimmung wird von vielen AutorInnen vorausgesetzt. Vor allem in der Visuellen Anthropologie, die sich lange um mehr Wahrnehmung und Akzeptanz in der 'mainstream' Anthropologie bemühte, ist die Produktion und Distribution von anthropologischem Wissen ein wichtiges und viel diskutiertes Thema (vgl. MacDougall 1998, vgl. Grimshaw 2001, u.a.).

Doch was ist dieses Wissen? Was beinhaltet anthropologisches Wissen? Wie wird anthropologisches Wissen produziert?

Descola setzt sich in einem Artikel mit diesen Fragen auseinander. In seinem ersten Satz beschreibt er die Anthropologie als einzige Sozialwissenschaft, die es nach wie vor nicht geschafft hat den Gegenstand ihres Faches auszuformulieren, obwohl die Anthropologie sich basierend auf diesem speziellen Wissen konstituiert. „*True, anthropologists draw their public recognition from the mastery of a specific body of knowledge.*“ (Descola 2005: 65). Descola stellt auch die Frage in den Raum, ob die Erweiterung des Forschungsspektrums, also eine nicht nur auf die 'faraway people' beschränkte Wissenschaft, die Problematik der Gegenstandsdefinition unterstützt (vgl. Descola 2005: 65).

*To put it plunty, do we still share a common language, a common purpose, a common method, now that we seem fit to expand anthropology beyond is traditional domain (which at least provided us with empirical object and a technical jargon)?* (Descola 2005: 65f)

Diese Verunsicherung über den eigentlichen Gegenstand des Faches, die Descola in seinem Artikel beschreibt, geht meiner Meinung nach Hand in Hand mit der Schwierigkeit einer klaren Definition von anthropologischem Wissen. In diesem Kapitel möchte ich mit Hilfe von Descola und MacDougall versuchen, 'anthropologischem Wissen', vor allem hinsichtlich des ethnographischen Films, eine Form zu geben.

Descola geht von einem dreistufigen Ablauf der Wissensproduktion in der Anthropologie aus: „*It becomes clear from my preceding remarks that three procedures stand out in this common know-how deployed by anthropologists: description, comprehension and various forms of explanation.*“ (Descola 2005: 68). Für ihn ist diese Formulierung eine Alternative zu dem Drei-Stufen-Modell der anthropologischen Wissensproduktion, die von Lévi-Strauss postuliert wurde. Hier beinhaltet *Ethnographie* das Sammeln von Datenmaterial. In weiterer Folge wird in der *Ethnologie* das Material analysiert, verglichen und werden erste Thesen formuliert. Die *Anthropologie* selbst ist die „*study of formal properties of social life in general*“ (Descola 2005: 68) oder, wie es MacDougall formuliert, Anthropologie ist ein 'philosophisches Projekt'. MacDougall bezieht sich ebenfalls in seinen Ausführungen zu 'anthropological knowledge' auf Descola (vgl. MacDougall 1998: 81).

Diese These über die anthropologische Wissensproduktion wurde im Jahr 1958 von Lévi-Strauss aufgestellt. Seitdem hat sich die Anthropologie einem Wandel unterzogen

und ist unter anderem von der Krise der Repräsentationen erschüttert worden. Descola hat angelehnt an Lévi-Strauss einen alternativen und meiner Meinung nach reflexiveren Ansatz vorgeschlagen. In seinem Artikel betont Descola, dass die drei Phasen - *description*, *comprehension*, *explanation* - ineinander greifen und somit nicht strikt voneinander zu trennen sind. Entscheidend sind die Bedingungen, unter denen anthropologisches Wissen produziert wird. Da diese nie gleich sind, ist eine gewisse Heterogenität in Bezug auf die Ergebnisse vorprogrammiert. Selbst der Prozess der Datenerhebung ist durch das Kontextwissen und die Persönlichkeit der/des Forscherin/Forschers beeinflusst. Durch die spezielle Beziehung zwischen ForscherIn und Beforschten und durch die individuelle Persönlichkeit - geprägt durch Erziehung, persönliche Erfahrungen, Herkunft, etc. - kann anthropologisches Wissen nie identisch sein (vgl. Descola 2005: 68f).

MacDougall hat das Drei-Phasen-Modell von Descola aufgegriffen und es um die Ebene der Rezeption erweitert. Wenn anthropologisches Wissen den/die ZuschauerIn erreicht, dann kann von '*descriptive knowledge*' (die Sache selbst), '*structural knowledge*' (Bereich der Beziehungen) und '*explanatory knowledge*' (Theorie) gesprochen werden. Für MacDougall fehlt in diesem Modell '*affective knowledge*', die Ebene der Erfahrungen (vgl. MacDougall 1998: 81).

Es ist meiner Meinung nicht verwunderlich, dass MacDougall als Visueller Anthropologe und Filmemacher das Fehlen der emotionalen und auf Erfahrung bedachten Komponente des anthropologischen Wissens bemerkt. Ein großes Potenzial des Films ist es, an Emotionen und Erfahrungen der/des Betrachterin/Betrachters zu appellieren (vgl. MacDougall 1998: 68).

Diese Eigenschaft gewinnt auch außerhalb des Kreises der ethnographischen Filmschaffenden zunehmend an Wichtigkeit. Spätestens seit der 'crises of representation' und der Zuwendung zu einer subjektbetonten Wissenschaft dürfen und sollen persönliche Erfahrungen und Emotionen der/des ForscherIn in das Endprodukt, gleich ob Publikation, Film oder anderes, mit einfließen und sichtbar gemacht werden (vgl. Pink 2006: 13f). Dennoch stehen laut MacDougall im Text die verschiedenen Ausprägungen des Wissens in einem hierarchischen Verhältnis, in dem die Erfahrung an unterster Stelle steht. Film hat die Fähigkeit alle Arten des Wissens zu vereinen und diese Hierarchie zu unterwandern, indem er das '*experiential understanding*' hervorhebt (vgl. MacDougall 1998: 84).

Die Überlegungen von Descola und MacDougall geben uns eine Idee, in welchen Formen uns anthropologisches Wissen begegnen kann. An dieser Stelle möchte ich noch eine andere, sehr simple Perspektive einbringen, die sich mit dem ‚ethnologischen Blick‘ beschäftigt und vielleicht eine Annäherung an den Begriff **'ethnologische Sichtweisen'** von Seiten der FestivalbesucherInnen sein kann.

Postert beschäftigt sich in seinem Artikel mit zwei zentralen Eigenschaften der Ethnologie, die den ethnologischen Blick im Endeffekt konstituieren.

Der ethnologische Blick ist eine spezielle Betrachtungs- und Herangehensweise an eine bestimmte Thematik. Für mich kann der von Postert beschriebene Blick grundsätzlich auch durch die Begriffe 'Sichtweisen' oder 'Perspektiven' ersetzt werden.

Die Empathie ist die erste wichtige Eigenschaft des 'ethnologischen Blicks', mit dem eine Gesellschaft betrachtet wird. *„Es gilt sich dem fremden Gegenüber wohlmeinend zu nähern und sich wertende Urteile solange zu enthalten, bis das Gegenüber in einem gewissen Grade verstehbar geworden ist.“* (Postert 2004: 34).

Postert verweist darauf, dass das Gegenüber nicht zwangsweise einen 'exotischen' Hintergrund haben oder der/dem Ethnologin/Ethnologen 'fremd' sein muss. In der zweiten Phase diese empathischen Annäherung und Untersuchung kann die/der Ethnologin/Ethnologe im Bewusstsein über den eigenen Kontext und über die eigenen Werturteile das Herausgefundene kritisch-ethisch betrachten.

Der zweite wesentliche Aspekt ist die differenzierte Betrachtungsweise der eigenen Gesellschaft. Postert geht davon aus, dass eine/ein 'interkulturell Sensibilisierte/r' als selbstverständlich angesehene Phänomene in der Gesellschaft hinterfragt. So wird mit dem ethnologischen Blick die eigene Gesellschaft betrachtet. *„Die kulturelle Differenz zwischen eigener und fremder Gesellschaft, in der der Ethnologe (sic!) lebt, ermöglicht ihm (sic!) also den ethnologischen Blick zurück auf die eigene Gesellschaft.“* (Postert 2004: 35). In Posterts Ausführungen geht es in erster Linie um eine spezielle Betrachtungsweise, den ethnologischen Blick, auf diverse Themen (vgl. Postert 2004: 34f).

Da Postert seinen Artikel in einem Sammelband zu einer 'öffentlichen' Ethnologie

publiziert hat, gehe ich davon aus, dass er die Aneignung des ethnologischen Blicks durch ein nichtakademisches Publikum genauso für möglich hält. Aber auch das 'anthropologische Wissen', wie es oben beschrieben wurde, grenzt meiner Meinung nach NichtwissenschaftlerInnen nicht aus, besonders in Hinblick auf das 'affective knowledge', das von MacDougall beschrieben wurde.

Um anthropologisches Wissen und ethnologische Sichtweisen durch den ethnographischen Film überhaupt zu vermitteln, muss der ethnographische Film zu einem sinnvollen Diskurs zusammengefügt werden. So können meiner Meinung nach **sinnvolle Bedeutungen** im Sinne Halls konstruiert werden (siehe Kapitel 2.2.1.).

Demnach werden in erster Linie Bedeutungen vermittelt, die die Form von anthropologischem Wissen und ethnologischen Sichtweisen annehmen können. Dem möchte ich noch hinzuzufügen, dass nach meiner Beschäftigung mit den einzelnen Begriffsbestimmungen für mich anthropologisches Wissen und ethnologische Sichtweisen keine gegensätzlichen Kategorien sind, sondern sich ergänzen, überschneiden und manchmal auch dasselbe sein können. Auf diese Thematik gehe ich an späterer Stelle auch im Kapitel 6.2. ein.

### 2.1.3. Öffentlichkeit

Im Alltagsverständnis ist Öffentlichkeit mit vielen verschiedenen Bedeutungen konnotiert. Öffentlichkeit ist ein unklarer Begriff und eine diffuse Größe (vgl. Gerhards/Neidhardt 1990: 3). Dennoch steht das Verstehen von gesellschaftlichen Phänomenen eng im Zusammenhang mit Öffentlichkeit, da sich Gesellschaft unter anderem durch Öffentlichkeit konstituiert (vgl. Jarren/Donges 2006: 95).

In diesem Abschnitt möchte ich etwas mehr Klarheit in die Kategorie Öffentlichkeit bringen und bediene mich für dieses Vorhaben der Öffentlichkeitstheorie von Gerhards und Neidhardt. Gerhards und Neidhardt untersuchen 'Öffentlichkeit' im Zusammenhang mit politischen Vorgängen und Medien. Aber ihre Auffassung von Öffentlichkeit ist meiner Meinung nach nicht nur für das Feld der Politik gültig und anwendbar, sondern kann durchaus auf andere Felder wie das der Kultur übertragen werden.

*„Öffentlichkeit scheint als ein offenes Kommunikationsforum für alle, die etwas zu*

*sagen haben oder das, was andere sagen, hören wollen.*“ (Neidhardt 1994: 7). Wie hier bereits angedeutet, begreifen Gerhards und Neidhardt Öffentlichkeit als ein Forum der Kommunikation. Dieses Kommunikationsfeld kann 'öffentliche Meinung' erzeugen und besitzt aber auch Handlungsfähigkeit. Innerhalb des Systems Öffentlichkeit erfolgt die funktionelle Differenzierung in Teilsysteme (Wirtschaft, Wissenschaft, Familie, Kunst, etc.) der Gesellschaft, die sich mit verschiedenen gesellschaftlichen Themen und Problemen auseinandersetzen und spezifische Interessen verfolgen (vgl. Gerhards/Neidhardt 1990: 3,7).

Wichtige Eigenschaft dieses 'Diskussionssystems' Öffentlichkeit ist ihre prinzipielle Unabgeschlossenheit. Jede/r darf daran teilnehmen, unabhängig von einer gewissen Expertise oder ihres/seines Status innerhalb der Gesellschaft (vgl. Gerhards/Neidhardt 1990: 15f).

Öffentlichkeit ist als intermediäres System zu begreifen, das sich durch eine Vermittlerrolle zwischen Politik und BürgerInnen, aber auch zwischen all den anderen Teilsystemen auszeichnet (vgl. Gerhards/Neidhardt 1990: 6, vgl. Neidhardt 1994: 8f, vgl. Jarren/Donges 2006: 103).

Neidhardt konzentrierte sich in einem 1994 erschienen Artikel auf den Einfluss der Medien im System Öffentlichkeit (vgl. Neidhardt 1994) und schrieb Medien darin eine wichtige Rolle zu. Medien haben laut Neidhardt eine wichtige Funktion hinsichtlich der Herstellung von Öffentlichkeit, jedoch definieren und bestimmen sie Öffentlichkeit nicht zur Gänze (vgl. Jarren/Donges 2006: 102).

Gerhards und Neidhardt gehen von verschiedenen Öffentlichkeitsebenen aus, die sich gegenseitig beeinflussen und in Beziehung zueinander stehen. Die Ebenen unterscheiden sich im Wesentlichen durch Anzahl der KommunikationsteilnehmerInnen, Grad der Strukturiertheit und in ihrem spezifischen Umgang mit Information hinsichtlich Sammlung, Verarbeitung und Verwendung.

Das einfachste und elementarste aller Interaktionssysteme ist die *Encounterebene*. Das Hauptcharakteristikum dieser Ebene ist das mehr oder weniger zufällige Aufeinandertreffen von Personen, die miteinander in Interaktion treten, an Orten wie Märkten, Lokalen, u.a. . Gekennzeichnet sind diese Begegnungen durch eine relativ lose



Struktur und Organisation, sowohl hinsichtlich der Regelmäßigkeit dieser Treffen, als auch der Fluktuation ihrer TeilnehmerInnen. Aber nicht nur die TeilnehmerInnen können rasch wechseln, auch die Themen und folglich die hervorgehenden Meinungen sind nicht konstant. All diese Eigenschaften machen die Encounterebene unberechenbar, schwer einzuschätzen und folglich auch schwer zu kontrollieren (vgl. Gerhards/Neidhardt 1990: 19f).

Die nächste Ebene ist der Bereich der *Öffentlichen Veranstaltungen* oder die *'Themenöffentlichkeit'*. Diese Öffentlichkeitsebene ist im Vergleich zur Encounterebene wesentlich strukturierter und ein gewisses Maß an Organisation ist Voraussetzung. Aber auch ein der Veranstaltung übergeordnetes Thema ist erforderlich. Durch dieses Thema werden manche Personen angezogen und manche nicht, was eine Selektion zur Folge hat, die sich an dem übergeordneten Thema orientiert. Da das Interesse der TeilnehmerInnen an einem bestimmten Thema als eine Motivation zur Teilnahme gesehen wird, kann nach Gerhards und Neidhardt von Meinungsähnlichkeiten ausgegangen werden. Zusammengefasst ist also die Ebene der Veranstaltung auf Themen orientiert, gekennzeichnet durch Struktur und eine zunehmende Ausdifferenzierung der Rollen von AkteurInnen und Publikum. Die TeilnehmerInnenzahl wird bei dieser Öffentlichkeitsebene nicht all zu groß werden, wodurch sich aber auch eine vorhandene Äußerungsmöglichkeit des Publikums ergibt (vgl. Gerhards/Neidhardt 1990: 22f).

Die dritte Ebene ist im Bereich der *Massenmedienkommunikation* angesiedelt. In dieser Ebene ist es möglich, auf die öffentliche Meinung in größeren Dimensionen einzuwirken, da die Gruppe der TeilnehmerInnen im Vergleich zu den anderen Ebenen tendenziell größer, aber auch abstrakter ist. Auf dieser Ebene sind SprecherInnenrollen ausdifferenziert und professionalisiert im Vergleich zu den anderen Ebenen. In Folge wird auch dem Publikum eine andere Rolle zugeschrieben, die sich vor allem durch eine zunehmend eingeschränkte Handlungsfähigkeit, die sich beispielsweise mehr oder weniger auf das Ein- und Ausschalten des Fernsehers minimiert, kennzeichnet. Im Gegensatz zur Veranstaltungsöffentlichkeit ist es hier nur mehr schwer möglich, die Rollen zu wechseln. Die Personen innerhalb des Systems haben eine klarere Zuweisung hinsichtlich ihrer Rollen.

Wenn Themen und Interessen von den anderen Ebenen von den Massenmedien aufgegriffen werden, dann führt dies zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit und Relevanz einer größeren Gruppe an KommunikationsteilnehmerInnen. Die anderen Ebenen sind nach Gerhards und Neidhardt deshalb nicht weniger wichtig. Sie stehen nicht in einem hierarchischen Verhältnis zueinander. Vor allem in Bezug auf die Herstellung öffentlicher Meinung haben diese gleichermaßen Anteil, da öffentliche Meinung in der Zirkulation über und zwischen allen drei Ebenen konstruiert wird. Die Öffentlichkeitsebenen beeinflussen sich gegenseitig. Die Grenzen zwischen den Ebenen sind unklar und somit fließend (vgl. Gerhards/Neidhardt 1990: 24f).

Im sozialen Feld der Öffentlichkeit - wie es Neidhardt bezeichnet - befinden sich nun drei Größen/Akteure: SprecherInnen, Publikum und Kommunikateure (Medien) (vgl. Neidhardt 1994: 10).

*Moderne Öffentlichkeit ist ein relativ frei zugängliches Kommunikationsfeld, in dem „Sprecher“ (sic!) mit bestimmten Thematisierungs- und Überzeugungstechniken versuchen, über die Vermittlung von „Kommunikateuren“ bei einem „Publikum“ Aufmerksamkeit und Zustimmung für bestimmte Themen und Meinungen zu finden. (Neidhardt 1994: 7)*

Wenn die Medien als Kommunikator auftreten, dann erfolgt dies zu Lasten der Interaktivität zwischen SprecherInnen und Publikum (vgl. Neidhardt 1994: 10).

In den 'Arenen' zu bestimmten Themen bewegen sich Akteure (SprecherInnen, Kommunikateure), die unter anderem ebenenübergreifend versuchen, ihre Interessen in den 'Galerien' (Publikum) zu übermitteln. In wie weit das gelingt, ist von bestimmten Ressourcen der Akteure abhängig. Diese Ressourcen können Kategorien wie Prestige, Geld, Macht, Wissen, etc., sein. Auch Zugang zu Öffentlichkeit, zu Sponsoren oder Kontaktnetzen gehören zu diesen Ressourcen (vgl. Gerhards/Neidhardt 1990: 26f), der 'Kontext' einer Person ist demnach relevant.

Es gibt spezifische Eigenschaften, die jedes Publikum - unabhängig von der Ebene - charakterisieren. Diese hat Neidhardt in seinem Artikel zusammengefasst.

Die Anzahl der TeilnehmerInnen ist unter anderem ein wichtiger Faktor. Mit zunehmender Größe des Publikums geht auch eine heterogenere Zusammensetzung einher und der Anteil an Laien beziehungsweise Nicht-ExpertInnen hinsichtlich des

Themas steigt. Um ein Interesse oder ein Thema zu vermitteln, muss von einem begrenztem Verständnisfähigkeit seitens des Publikums ausgegangen werden. Durch die Heterogenität des Publikums bei zunehmender Größe gehören auch Personen dem Publikum an, die eigentlich nicht erreicht werden wollten. Zunehmende Heterogenität des Publikums heißt aber nicht, dass dieses Publikum repräsentativ für die gesellschaftliche Zusammensetzung steht, da durch das übergeordnete Thema nur bestimmte Personen erreicht werden, auch wenn das Publikum zahlenmäßig wächst. Grundsätzlich setzt sich das Publikum aus einer Vielzahl an individuellen Reaktionen zusammen. Je größer das Publikum beziehungsweise die Anzahl der individuellen Reaktionen wird, desto weniger Strukturiertheit ist möglich. Somit geht mit einem wachsenden Publikum eine abnehmende Struktur einher. Klarerweise hat dies Auswirkungen auf die Handlungsfähigkeit des Publikums als Akteur im Kommunikationsprozess (vgl. Neidhardt 1994: 13f).

## **2.2. Theoretischer Hintergrund zur Analyse**

Im empirischen Teil kommt unter anderem das Encoding/Decoding Modell von Stuart Hall zur Anwendung. Dieses Modell nimmt vor allem bei Kapitel 6.2. eine wichtige und auch strukturierende Funktion ein. Das Modell von Hall ist ein sehr brauchbares Instrument, um die Vermittlung von Wissen und die Bedeutungskonstruktion durch ethnographische Filmfestivals zu untersuchen. Für diese Arbeit habe ich den Ansatz von Hall durch theoretische Überlegungen von Rose erweitert.

Zusätzlich möchte ich die Ergebnisse der Interviewanalyse in den 'Public Anthropology' Diskurs einbetten, um so einen mögliche Anleitung für ein ethnographisches Filmfestival für ein heterogenes Publikum zu erarbeiten.

In diesem Kapitel möchte ich das englische Wort 'image' verwenden, das es meiner Meinung nach kein deutsches Pendant gibt, das auch alle Aspekte von 'image' beinhaltet. Das deutsche Wort 'Bild' greift meiner Ansicht nach zu kurz. 'Images' können sowohl Objekte und Skulpturen, als auch Filme und Fotos sein. Der Begriff 'image' umfasst meiner Meinung nach alles Visuelle.

### **2.2.1. Bedeutung im Sinn von Stuart Halls und Gillian Rose**

Bevor ich näher auf das Encoding/Decoding Modell von Hall eingehe, möchte ich zunächst seine Auffassung von Produktion und Zirkulation von 'meaning' beschreiben, da dies zum besseren Verständnis seines Encoding/Decoding Modells beiträgt. Das Encoding/Decoding Modell von Hall ist meiner Meinung nach sehr hilfreich, um die Ausgeglichenheit der Encoding- und Decoding- Prozesse zu untersuchen.

Für die Auswertung meiner Interviews möchte ich zusätzlich zu Halls Theorie auch Aspekte von Gillian Rose einließen lassen. Basierend auf verschiedenen Ansätzen über Bedeutungskonstruktion und -repräsentation hat Rose ein Modell zur Betrachtung von 'images' entwickelt. Da in meiner Diplomarbeit der Fokus auf der Encoding-Seite liegt und ich deswegen auch keine Untersuchung der FestivalteilnehmerInnen selbst durchgeführt habe, versuche ich mich dem Klientel des jeweiligen Festivals über die Aussagen meiner InterviewpartnerInnen anzunähern. Für dieses Vorhaben erscheint es mir sinnvoll, die Decoding-Seite von Hall mit Ideen von 'ways of seeing' und 'kinds of knowledge' von Rose für die Analyse zu kombinieren.

#### ***Stuart Hall – meaning, encoding/decoding***

Hall geht davon aus, dass über Sprache Bedeutung produziert und ausgetauscht wird. Unter Sprache versteht er in diesem Zusammenhang nicht nur das gesprochene Wort, sondern alle möglichen Arten der Kommunikation, wie Geschriebenes, Sound, Objekte, Bilder, u.a. .

Die Sprache in Halls Sinn fungiert als 'representational system'. In diesem System wird durch verschiedene Prozesse und Praktiken Bedeutung von den Angehörigen einer Kultur selbst produziert, reproduziert und ausgetauscht.

Das gemeinsame Element einer Kultur sind 'shared meanings'. Nach Hall teilen die Personen einer Kultur die Art der Interpretation von Dingen und der Kommunikation in groben Zügen.

Angehörige einer Kultur verfügen über denselben 'cultural code'. Wer diesen 'cultural code' kennt, kann auch einen sinnvollen Zusammenhang beispielsweise aus Bilder herauslesen. Umgekehrt können Bilder von einer Person dementsprechend 'codiert' werden, sodass sie/er von anderen, die den selben 'cultural code' teilen, verstanden wird. So können beispielsweise auch Medien als Träger von Bedeutungen fungieren. Hall

sieht all diese 'cultural things', wie er sie bezeichnet, als Symbole oder Zeichen, die für Bedeutungen stehen, die wir kommunizieren möchten.

Innerhalb der 'shared meanings' gibt es viel Spielraum für eine Fülle an Interpretations- und Repräsentationsmöglichkeiten. Mehrere Bedeutungen zirkulieren in diesem 'system of representation'. Bedeutungen sind den Dingen nicht inhärent, sie werden produziert, können sich verändern und können für ein und dasselbe Ding mannigfaltig sein. Je nach Kontext können die Bedeutungen variieren (vgl. Hall 1997a: 1f).

*In part, we give things meaning by how we represent them - the words we use about them, the stories we tell about them, the images of them we produce, the emotions we associate with them, the ways we classify and conceptualize them, the values we place on them.*  
(Hall 1997a: 3)

Was in diesem Zitat enthalten ist, ist die Produktion und Repräsentation der 'cultural things' über alle sozialen und persönlichen Aktionen im Alltag. Dies ist der Ort, wo Bedeutungen produziert, reproduziert und ausgetauscht werden. Nicht das 'set of things' ist entscheidend, sondern es geht um das 'set of practices' einer Kultur (vgl. Hall 1997a: 1f).

Bei der Zugehörigkeit zu einer Kultur geht es also um ein 'set of practices', um 'shared meanings' und einen 'cultural code'. Hinter all dem steht nach Hall ein übergeordnetes System, das er als 'conceptual map' bezeichnet (vgl. Hall 1997b: 19).

*„One way of thinking about ,culture’, then, is in term of these shared conceptual maps, shared language systems and the codes which govern the relationships of translation between them.“* (Hall 1997b: 21). Das heißt der 'cultural code' kann als Verbindung zwischen den verschiedenen Ebenen (konzeptuelles System und des System der Repräsentationen, also die Sprache) gesehen werden. Die Codes nehmen eine stabilisierende und fixierende Funktion zwischen den verschiedenen Ebenen ein (vgl. Hall 1997b: 21).

Wenn Dinge mit Bedeutung ausgestattet werden, wie zum Beispiel das Anfertigen eines Fotos oder die Produktion eines Films, dann bezeichnet Hall diesen Prozess als 'Encoding'. Die Interpretation oder das Herauslesen sinnvoller Bedeutungen wird als 'Decoding' bezeichnet (vgl. Hall 1997b: 62).

Diesen Prozess des Encoding und Decoding hat Hall in einem Artikel näher beschrieben (vgl. Hall 1980). Im Zentrum des Artikels steht das Fernsehen, auf das Hall die Encoding/Decoding Idee anwendet. Mit jeder Form der Kommunikation gehen auch die Zirkulation von Bedeutungen und die Existenz von bestimmten Codes einher, so auch in den Medien. Bei den Medien handelt es sich um eine diskursive Form der Bedeutungskonstruktion und -repräsentation. 'Diskursiv' ist meiner Meinung nach in diesem Fall so zu verstehen, dass die Bedeutungskonstruktion aus der Kombination von ProduzentInnen (Fernsehen) und RezipientInnen (ZuschauerInnen) zusammensetzt.

Mit seinem 1980 publizierten Artikel setzt Hall dem üblichen linearen Sender/Botschaft/Empfänger Modell eine andere Idee gegenüber, die eine revolutionäre Wirkung in den Sozial- und Geisteswissenschaften hatte. Die aktive Bedeutungskonstruktion auf der ZuschauerInnenseite, der Encoding-Ebene, ist nach Hall genauso ein 'determinate moment', also ein entscheidender Moment, wie die Seite der Produktion für die Bedeutungen oder Botschaften, die übermittelt werden.

Halls Ansatz ist insofern neu, da er die/den ZuschauerIn die passive Rolle aberkennt und den soziokulturellen und politischen Kontext auf beiden Seiten, also im Encoding und Decoding Prozess, mitdenkt (vgl. Hall 1980: 128f).

Da ein Ereignis (Hall nennt es 'Event'), so wie es stattfindet, nicht über ein Medium weitergegeben werden kann, muss der Event auf der Ebene der Produktion erst in die Diskursform des Fernsehens eingefügt werden. Der 'kommunikative Event', so wie ihn Hall bezeichnet, also die Zusammensetzung zu einem sinnvollen Diskurs, steht für das Ereignis und fungiert als Bedeutungsträger. Die Encoding-Prozesse werden durch verschiedenste Dinge beeinflusst, zu denen nicht nur technische Bedingungen gehören, sondern durchaus immaterielle Aspekte eine Rolle spielen. Sowohl das Bild von der ZuschauerInnenschaft, als auch gewisse Ideologien, Ideen und institutionelles Wissen beeinflussen den Encoding-Vorgang. Die Ebene des Encodings kann nicht isoliert von soziokulturellen und politischen Diskursen gedacht werden (vgl. Hall 1980: 129f).

Wenn die/der ZuschauerIn über entsprechende Codes verfügt, ist die Voraussetzung für eine sinnvolle und bedeutungsvolle 'Decodierung' geschaffen. Die Phase der Decodierung ist ein komplexer Prozess, bei dem eine Kombination aus kognitiven, emotionalen, ideologischen, usw. Faktoren zum Tragen kommt. Zu beachten ist auch,

dass die/der ZuschauerIn in einem sozialen ökonomischen und politischen Kontext eingebettet ist, aus dem heraus Bedeutungen aus den Medien gelesen werden.

Für den Kreis als Ganzen, also dem 'system of representation' (vgl. Hall 1997a: 1) ist es wesentlich, dass die Bedeutungen aus den Medien auch reproduziert werden, das heißt in die tägliche Praxis umgesetzt werden und in das Bewusstsein gelangen. So ist der weitere Austausch, die Produktion und die Reproduktion gewährleistet und der Kreis schließt sich.

Encoding und Decoding funktionieren relativ autonom voneinander. Es existieren bestimmte Zusammenhänge, da der ganze Kommunikationsprozess in einem bestimmten soziokulturellen, ökonomischen, politischen Kontext stattfindet (vgl. Hall 1980: 129f).

*Production and reception of the television message are not, therefore, identical, but they are related: they are differentiated moments within the totality formed by the social relations of the communicative process as a whole. (vgl. Hall 1980: 130)*

Innerhalb des Encoding-Decoding Vorganges kann es aber auch zu Störungen und Missverständnissen kommen, die auf ein fehlendes Gleichgewicht zwischen Encoding- und Decoding-Vorgang zurückgeführt werden können. Die von der Encoding-Seite gewollten Bedeutungen müssen nicht identisch sein mit den Bedeutungen, die bei den ZuschauerInnen ankommen. Aber je symmetrischer und ausgeglichener die beiden Prozesse ablaufen, desto kleiner ist die Gefahr von Missverständnissen und von der Übermittlung nicht beabsichtigter Bedeutung. Die Chance für eine Ausgewogenheit zwischen Encoding und Decoding ist dann am größten, wenn Codes benutzt werden, die bereits so verinnerlicht sind, dass sie als naturgegeben angesehen werden (vgl. Hall 1980: 131).

Viele Theorien gehen von einer individuellen und sehr privaten Lesart von Bedeutungen aus. Hall bestreitet diesen Umstand gar nicht, aber wenn die Individualität so dominierend wäre, dann wäre es nicht möglich in etwa zu berechnen, welche Informationen und Botschaften die/der ZuschauerIn in den Medien erkennen wird. Wenn der Decoding-Prozess so individuell und selektiv wäre, dann könnten wir nicht von einem sinnvollen und effektiven Kommunikationsaustausch sprechen. Hall geht von

dominanten institutionalisierten Codes oder '*preferred meanings*' aus. Das widerspricht nicht der Annahme, dass ein 'Ding' mehrere Bedeutungen haben kann oder es unterschiedliche Lesarten gibt. Hall schreibt in Bezug auf nicht angekommenen Botschaften:

*What they really mean to say is that the viewers are not operating within the ,dominant' or ,preferred' meaning. Their ideal is ,perfectly transparent communication'. Instead, what they have to confront is ,systematically distorted communication'. (Hall 1980: 135)*

Hall hat drei Hypothesen bezüglich des Decoding-Prozesses der/des Fernsehzuschauerin/Fernsehzuschauers aufgestellt: Wenn die/der ZuschauerIn aus einer 'dominant-hegemonic position' heraus Bedeutung konstruiert, dann werden die Fernsehprogramme mit dem in der Gesellschaft dominanten Code interpretiert. Die Bedeutungen kommen wie von der Fernsehproduktionsseite her geplant an. Das heißt es herrscht eine gewisse Balance zwischen Encoding und Decoding. Hall verwendet dafür den Ausdruck '*professional code*' (vgl. Hall 1980: 136).

Der zweite Code, den KonsumentInnen verwenden können, ist der '*negotiated code*'.

*Decoding within the negotiated version contains a mixture of adaptive and oppositional elements; it acknowledges the legitimacy of the hegemonic definitions to make grand significations (abstract), while, at more restricted (situated) level, it makes its own ground rules - it operated with exceptions to the rule. (Hall 1980: 137)*

Meiner Meinung nach spielt Hall hier auf das kritische Hinterfragen von Inhalten an und auf die Existenz einer anderen als die in der Gesellschaft gängigen Meinung.

Als dritte Option nennt Hall den '*oppositional code*'. Dies ist dann der Fall, wenn die/der KonsumentIn durch den 'negotiated code' Bedeutung herstellt und in weiterer Folge eine oppositionelle Position eingenommen wird (vgl. Hall 1980: 138).

Im Zuge dieser Arbeit habe ich keine ZuschauerInnen befragt. Aus diesem Grund ist es schwer zu beurteilen, welche Codes von den FilmfestivalbesucherInnen verwendet werden. Dennoch ist das Modell von Hall sehr hilfreich, um die Ausgeglichenheit der Encoding- und Decoding-Prozesse zu untersuchen.

### ***Gillian Rose – researching visual materials***

Rose hat sich in ihrem Buch "Visual Methodologies" mit verschiedenen Zugängen zum Thema Bedeutungskonstruktion hinsichtlich alles Visuellen von verschiedensten



AutorInnen beschäftigt. Basierend auf unterschiedlichen Ansätzen unternimmt Rose den Versuch ein Methodik zur Betrachtung von visueller Kultur aufzustellen.

Rose geht in ihren Ausführungen von einer auf Hall basierenden Definition von Kultur aus. Kultur wird als 'set of practices' begriffen und beschäftigt sich primär mit der Produktion und den Austausch von Bedeutungen (vgl. Hall 1997a: 1f).

„*Whatever form they (Anm.: images) take, these made meanings, or representations, structure the way people behave - the way you and I behave - in our everyday lives.*“ (Rose 2007: 2). 'Images' sind Interpretationen einer Welt, und bilden sie nicht ab. Deswegen ist es nach Rose und verschiedenen anderen AutorInnen sinnvoll zwischen 'vision', das was das Auge im Stande ist physisch zu sehen, und 'visuality', die kulturelle Konstruktion eines 'image', zu differenzieren. In diesem Zusammenhang ist auch ein anderer Terminus in der Literatur gängig: 'scopic regime'. Bei beiden Begriffen - 'visuality' und 'scopic regime' - geht es um Bedeutungskonstruktion von 'images' in Verbindung zum kulturellen Kontext. Wenn wir ein 'image' konsumieren, geht es immer auch um die Beziehung zwischen dem visuellen Objekt und uns selbst. Diese Beziehung beeinflusst die Bedeutungskonstruktion maßgeblich. Jeder Mensch hat seine eigene Art, Sinn aus bestimmten Dingen zu machen (vgl. Rose 2007: 2, 6).

Wie bereits erwähnt, hat Rose verschieden Zugänge zur Imagebetrachtung zusammengetragen und hat festgestellt, dass die Interpretation von Visuellem - so wie es die Literatur beschreibt - im Wesentlichen aus einer Kombination von drei Ebenen erfolgt, die Rose als 'sites' bezeichnet. Es gibt die '*site of production*', die '*site of the image*' und die '*site of audiencing*' (vgl. Rose 2007: 13).

Innerhalb dieser 'sites' schlägt Rose - basierend auf ihrer intensiven Auseinandersetzung mit diversen Theorien - eine Einteilung in drei Kategorien vor, die sie 'modalities' nennt. Bei den 'modalities' unterscheidet Rose in '*technological*', '*compositional*' und '*social*'. In ihren Ausführungen erklärt sie, welche Bereiche die jeweiligen 'sites' und 'modalities' umfassen. Rose betont aber, dass dies ein Orientierungsrahmen ist und die Grenzen zwischen 'sites' und auch 'modalities' fließend sind (vgl. Rose 2007: 13).

In dem folgenden Abschnitt lege ich meinen Fokus auf die 'site of audience'. Die 'site of production' weist gewisse Ähnlichkeiten mit dem Encoding-Prozess von Hall auf, auch wenn Rose auch andere Perspektiven auf der Produktionsseite aufzeigt. Die 'site of

'image' würde in meiner Diplomarbeit das Untersuchen der Festivalfilme selbst bedeuten. Das Betrachten und Analysieren von Filmen ist nicht Teil meiner Diplomarbeit. Das Hauptaugenmerk meiner Diplomarbeit liegt bei den Strukturen der ethnographischen Filmfestivals selbst.

Die *'site of production'* beinhaltet - wie der Name bereits verrät - die technischen Bedingungen des Produktionsprozesses und die verschiedenen Einflüsse, die auf diesen Prozess einwirken.

*Technologische* Bedingungen sind die Voraussetzung für die Entstehung von 'images'. Durch die enge Verbindung mit der Technologie haben 'images' auch manchmal die Konnotation von Wahrheit. Was auf physikalischen Prozessen beruht, wird eher als wahr angesehen.

Einige TheoretikerInnen sind der Ansicht, dass die Produktionsbedingungen auch auf die *kompositorische* Komponente eines 'image' einwirken. Relevant ist dies vor allem im Zusammenhang mit Genres, die die Eigenschaft haben, 'images' einer bestimmten Gruppe zuzuordnen. Dadurch ist bereits ein Rahmen für gewisse Bedeutungen und Reproduktionen des 'images' vorgegeben.

Die *soziale* Modalität umfasst die Einwirkungen auf die Produktionsprozesse, die auf ökonomischen, gesellschaftlichen oder soziokulturellen Prozesse basieren. Es ist beispielsweise entscheidend, welches Klima (politisch, kulturell, ökonomisch) an dem jeweiligen Ort vorherrscht.

Ein wichtiger Faktor ist auch wer hinter der Produktion steckt, in wessen politischem, ökonomischem, etc. Interesse gehandelt wird. So wie verschiedene Institutionen, Organisationen, etc. das Aussehen des 'image' prägen, beeinflussen die AutorInnen selbst mit ihren Interessen und Backgrounds das Erscheinungsbild des 'image' (vgl. Rose 2007: 14f).

In den Theorien zur Bedeutungskonstruktion von 'images' gibt es auch jene, die von einem eigenen Effekt des Bildes selbst ausgehen, einem Effekt, der über die Grenzen der Produktion und Rezeption hinausgeht. Rose subsumiert diese Richtungen auf der Ebene der *'site of the image'*. Sie bezieht sich an einer Stelle auf Van Eck und Winters, die ein Buch mit dem Thema "Dealing with the Visual" herausgegeben haben (vgl. Rose 2007: 19).

*Van Eck and Edward Winters (2005: 4) emphasize that ,there is a subjective „feel“ that is ineliminable in our something', and that appreciation of this „feel“ should be much part of understanding images as the interpretation of their meaning, even though they find it impossible to convey fully in words. (vgl. Van Eck/Winter 2005: 4, zitiert nach Rose 2007: 21)*

In dieser Auffassung von Van Eck und Winter sehe ich gewisse Parallelen zum Ansatz von MacDougall. In seinen Ausführungen zum ethnographischen Film beschreibt er in Bezug auf ethnographischen Filme das 'affective knowledge' und 'experiential understanding', das ebenso nicht mit Worten zu beschreiben ist, aber definitiv vorhanden ist (vgl. MacDougall 1998: 81f).

Die dritte Ebene, die zur Bedeutungskonstruktion beiträgt, ist die '*site of audiencing*'. Verschiedene Gruppen von ZuschauerInnen bringen unterschiedliche Betrachtungs- und Interpretationsweisen mit. Demzufolge existieren nach Rose verschiedene 'ways of seeing', die auf unterschiedliche 'kinds of knowledge' zurückgreifen, und mit diesem Hintergrund Bedeutungen konstruieren.

Die *kompositorische* Komponente auf dieser Ebene beschäftigt sich mit der Einflussnahme der Komposition eines 'image' auf die Interpretation der/des Konsumentin/Konsumenten. Hier spielen ebenfalls die 'scopic regimes', also bestimmte kulturell konstruierte Lesarten, eine Rolle. Aber auch im Fall, dass die/der BetrachterIn mit der dominanten kulturellen Interpretationsart Bedeutungen herstellt, heißt dies nicht, dass sie/er diesen Bedeutungen auch zustimmt. Die/der BetrachterIn ist durchaus in der Lage eine kritische oder oppositionelle Haltung einzunehmen. Wir besitzen die Fähigkeit unsere eigenen Interpretationen und Bedeutungen herzustellen (vgl. Rose 2007: 22f). Auch hier sehe ich gewisse Ähnlichkeiten mit dem Decoding-Modell von Hall, der verschiedene Positionen von denen aus die Interpretation erfolgt, beschreibt (vgl. Hall 1980: 136f).

Manche TheoretikerInnen sehen in den *technologischen* Rahmenbedingungen einen wichtigen Faktor, wie die Reaktionen und die Bedeutungsbildungen beim Publikum ausfallen werden. So kann in gewisser Weise auch die Publikumsreaktion kalkuliert werden. Nach Rose ist es entscheidend für die Bedeutungskonstruktion, in welcher Umgebung 'images' betrachtet werden. Es macht einen großen Unterschied, ob ich einen Film zu Hause ansehe oder durch eine 3D-Brille in einem großem Kino. Kurz gesagt,

der räumliche Kontext ist maßgeblich an der Bedeutungsbildung beteiligt (vgl. Rose 2007: 23).

Die letzte 'modality' auf Seiten des Publikums beschäftigt sich mit den *sozialen* Einflüssen. Nach Rose ist dies möglicherweise der wichtigste Punkt, um das Herstellen von Bedeutungen auf Seiten der ZuschauerInnenschaft zu verstehen. Es existieren viele verschiedene soziale Praktiken, die die 'ways of seeing' an verschiedenen Orten strukturieren.

*Visual images are always practised in particular ways, and different practises are often associated with different kinds of images in different kinds of spaces. A cinema, a television in a living room and a canvas in a modern art gallery do not invite the same ways of seeing.* (Rose 2007: 23)

Ähnlich wie bei den Genres existieren gewisse Rahmenbedingungen für das Herstellen von Bedeutungen, geformt durch soziale Praktiken. In diesem Zusammenhang geht es ebenfalls um bestimmte Verhaltensweisen. Einer Skulptur zu applaudieren ist beispielsweise nicht legitim. Sehr wohl ist der Applaus nach manchen Filmvorführungen ein geeignetes Mittel, um Gefallen auszudrücken. Diese Regeln beeinflussen auch die Form der Betrachtung, oder '*the social practises of spectating*', wie es Rose bezeichnet.

Nach dem Zusammentragen der Theorien, die sich mit der ZuschauerInnenschaft auseinandersetzen, kommt Rose zu der Feststellung, dass es innerhalb der sozialen Dimension zwei wichtige Aspekte gibt: „*the social practises of spectating and the social identities of the spectator.*“ (Rose 2007: 25). Ein wesentlicher Punkt auf der 'site of audiencing' sind Identität und Kontext einer Person, aus der heraus sie/er 'images' betrachtet (vgl. Rose 2007: 23f).

### **2.2.2. Popularizing Anthropology**

*„Wenn wir in der Öffentlichkeit gehört werden wollen, dann müssen wir uns für sie interessieren.“* (Antweiler 2004: 130).

Nach Schönhuth gibt es wenige EthnologInnen, die sich in der Öffentlichkeit positionieren, sich mit ihr auseinandersetzen oder versuchen anthropologische Inhalte

publik zu machen (vgl. Schönhuth 2009: 13). Aber selbst von jenen, die den Kontakt mit der Öffentlichkeit wagen, gibt es nur wenige, die dies auch erfolgreich tun. Schönhuth stellt sich in seinem Artikel die Frage: Warum ist das so? Warum werden wir EthnologInnen nur selten gefragt?

### ***Status quo***

Wenn jemand über anthropologische Themen spricht, dann sind es in den meisten Fällen nicht die AnthropologInnen selbst (vgl. Antweiler 2004: 123, vgl. MacClancy 1996: 34). Ethnologische Themen werden von WissenschaftlerInnen andere Disziplinen aufgegriffen und bearbeitet. Auch JournalistInnen, ReiseschriftstellerInnen und FilmemacherInnen im Fernsehen behandeln oft klassische Themen der Ethnologie. Das grundsätzliche Interesse an ethnologischen Themen in der Gesellschaft ist demnach vorhanden. Des Öfteren zieren Themen wie Tribalismus, ethnische Kriege, u.a. Zeitungen und Magazine. Sie werden als Aufhänger und als Schlagwörter für Filme, TV-Formate und auch Talkshows verwendet, auch wenn dies häufig in einer klischeehaften oder stereotypenbedienenden Form passiert.

Andere wissenschaftliche Disziplinen, wie die Archäologie oder die Ur- und Frühgeschichte haben sich im Gegensatz zur Ethnologie in den populären wissenschaftlichen Magazinen einen fixen Platz gesichert. Wir leben in einer Zeit, in der für die (westliche) Gesellschaft das Synonym 'Mediengesellschaft' verwendet wird. In weiterer Folge spricht die Gesellschaft von sich selbst auch als 'Wissensgesellschaft'. Antweiler ist der Meinung, dass in unserer 'Wissensgesellschaft' die Ethnologie kaum Beachtung erhält (vgl. Antweiler 2004: 113, 123f).

WissenschaftlerInnen, die für einen populärere Rolle der Ethnologie plädieren, sehen in der Abwesenheit der Ethnologie in der Öffentlichkeit eine vergeudete Chance, da gerade die Ethnologie das Potenzial hat - wie es Fredrik Barth sagt - die westlichen Perspektiven durch das Aufzeigen der Diversität der menschlichen Lebensweisen zu erweitern (vgl. Schönhuth 2009: 24, vgl. Barth 2001).

### ***Verhältnis Akademie und ‚populäre‘ Ethnologie***

'Öffentliche' Ethnologie ist der Gegenentwurf der privaten, hinter den Mauern der Universität stattfindenden Ethnologie (vgl. Schönhuth 2009: 22). Von einen ähnlichen Ansatz geht auch MacClancy aus, der gemeinsam mit McDonough Ende der 1990er

Jahre das Buch 'Popularizing Anthropology' herausgab. Dieses Buch sollte eine Aufforderung an die Anthropologie darstellen, sich in jeder Hinsicht mehr der Auseinandersetzung mit der Öffentlichkeit, zu widmen. „*Popularization, in other words, is about openness, not about closing the university gates to all those who lack letters after their name.*“ (vgl. MacClancy 1996: 29).

Dieses Buch hat nicht die Wirkung erlangt, die sich die AutorInnen erhofft hatten. Ein Grund, warum das Engagement der beiden Herausgeber in der akademischen Welt nicht sehr gewürdigt wurde, ist meiner Meinung nach auch im Verhältnis zwischen der Wissenschaft und einer popularisierenden Ethnologie zu suchen. Wer als WissenschaftlerIn innerhalb der akademischen Welt Prestige und Anerkennung für seine Arbeit ernten möchte, kann dies in den seltensten Fällen durch das Hinaustragen von Wissen in die Öffentlichkeit erlangen. Respekt erhält jene/r, die/der einen wichtigen Beitrag zu theoretischen Erkenntnissen leistet und nicht seine Forschung einer Öffentlichkeit präsentiert (vgl. MacClancy 1996: 1f).

WissenschaftlerInnen, die sich mit dem Umgang mit Öffentlichkeit beschäftigen, werden von ihren KollegInnen oft belächelt oder im schlimmsten Fall nicht ernst genommen. Manche sehen in der Popularisierung auch einen Verrat an der Wissenschaft. In diesem Zusammenhang wird auch von Prostitution mancher WissenschaftlerInnen gesprochen, wenn sie die Intension zeigen in der Öffentlichkeit mitreden zu wollen. Allerdings ist die Bewertung der im Bereich der Öffentlichkeit tätigen AnthropologInnen nicht überall gleich (vgl. Antweiler 2004: 113). In den USA, in England und Frankreich gibt es im Laufe der anthropologischen Geschichte einige Beispiele für populäre Ethnologie, wie zum Beispiel Malinowski, Mead und Lévi-Strauss (vgl. MacClancy 1996: 6f, vgl. Schönhuth 2009: 14f, vgl. Antweiler 2004: 116f). Nichtsdestotrotz existieren auch hier gewisse Spannungen und Vorbehalte gegenüber einer populären Ethnologie (vgl. Antweiler 2004: 113).

Nach den Beobachtungen von Pink ist vor allem in den westlichen Ländern eine Tendenz zur Bewahrung des Wissens innerhalb der akademischen Welt zu erkennen. Im Gegensatz dazu tragen EthnologInnen in Ländern wie Mexiko und Israel ihr Wissen stärker nach außen und benutzen dieses Wissen auch um landesinterne Probleme zu erfassen oder zu lösen. Demnach erhalten WissenschaftlerInnen, die ihr Wissen in die Öffentlichkeit bringen, mehr Respekt und Aufmerksamkeit als ihre KollegInnen in der

westlichen Welt (vgl. Pink 2006: 6).

Wenn landesinterne Probleme durch anthropologisches Wissen gelöst werden, ist meiner Ansicht nach das Bedenken einiger EthnologInnen berechtigt. Wie Schönhuth auch beschreibt, ist in solchen Fällen die Gefahr des Missbrauchs gegeben (vgl. Schönhuth 2009: 27f).

Pink stellt fest, dass im 21. Jahrhundert AnthropologInnen, die sich vermehrt der Öffentlichkeit widmen und in den anwendungsorientierten Bereich tätig sind, häufig nicht mehr als wahre AnthropologInnen gesehen werden. Auch das subjektive Gefühl dieser außerhalb des akademischen Bereichs arbeitenden Personen bestätigt diese Aussage. Sie haben häufig das Gefühl die wissenschaftliche Welt verlassen zu haben (vgl. Pink 2006: 6).

### ***Gründe, warum sich die Ethnologie mit der Öffentlichkeit schwer tut***

Die tendenziell negative Einstellung gegenüber einer öffentlichen Ethnologie in wissenschaftlichen Kreisen ist ein wichtiger Grund, warum viele WissenschaftlerInnen davor zurückscheuen sich mit der Öffentlichkeit auseinanderzusetzen. Dieses gespannte Verhältnis beinhaltet viele Aspekte. Nicht nur durch den möglichen Prestigeverlust innerhalb akademischer Kreise, der damit einhergeht, wenn man sich als WissenschaftlerIn zu sehr in die Öffentlichkeit wagt, sondern auch durch die Angst vor Vereinfachung und Reduzierung des erworbenen Wissens lässt sich die kritische Sicht gegenüber populärer Wissenschaft erklären (vgl. MacClancy 1996: 1f).

In der Öffentlichkeit werden die WissenschaftlerInnen mit Vorurteilen und Stereotypen konfrontiert. Manche haben die Befürchtung, dass ein vereinfachtes Wissen die Klischees möglicherweise unterstützen könnte (vgl. Antweiler 2004: 113).

Ein weiteres Problem mit der Öffentlichkeit ist, dass ein essentialistischer und holistischer Kulturbegriff nach wie vor gängig ist. Von dieser Auffassung von Kultur hat sich die Ethnologie schon lange verabschiedet, aber außerhalb der Wissenschaft müssten sich die EthnologInnen wieder mit diesem essentialistischen Kulturbegriff auseinandersetzen und dekonstruieren (vgl. Schönhuth 2009: 17).

Einen weiteren Grund für die Zurückhaltung der Ethnologie speziell in Deutschland sieht Schönhuth in der nicht gerade ruhmreichen Vergangenheit mancher EthnologInnen

in der NS-Zeit, die eine für die Ideologie der Nazis bestätigende Forschung betrieben (vgl. Schönhuth 2009: 18). Aber nicht nur in Deutschland gibt es gewisse Makel in der Vergangenheit der Ethnologie. Pink bringt das ambivalente Verhältnis von akademischer und nichtakademischer Ethnologie in Zusammenhang mit historischen Fakten. In der Kolonialzeit haben einige EthnologInnen im Interesse der KolonialherrInnen Forschung betrieben. Die Folge war, dass ethnologisches Wissen zu strategischen und politischen Zwecken instrumentalisiert wurde (vgl. Pink 2006: 6).

Die Gefahr des Missbrauches durch Regierungen oder andere Institutionen liegt bei einer 'öffentlichen' Ethnologie in gewisser Weise auch in der Gegenwart in der Luft, wie es beispielsweise im Irak- aber auch im Vietnamkrieg passiert ist. Dies löste eine breite Debatte über ethisches und unethisches Forschen in den USA aus (vgl. Schönhuth 2009: 25f). Deswegen ist meiner Meinung nach die skeptische oder hinterfragende Haltung der akademischen AnthropologInnen teilweise nicht unbegründet. Schönhuth appelliert aus diesem Grund an das Verantwortungsgefühl der EthnologInnen, die sie gegenüber den Beforschten haben. Ethik in der Forschung ist ein großes Thema in der Ethnologie und sollte alle Bereiche umfassen, den akademischen und den öffentlichen Bereich (vgl. Schönhuth 2009: 27f).

Die meisten ForscherInnen, die sich mit dem Thema 'öffentliche' Ethnologie' auseinandersetzen, sehen einen wesentlichen Grund für den Verbleib der Ethnologie in den geschützten wissenschaftlichen Mauern in dem mangelnden Selbstvertrauen der Disziplin Ethnologie (vgl. Antweiler 2004: 108, vgl. Schönhuth 2009: 17, vgl. Borofsky 2007, vgl. Barth 2001, vgl. MacClancy 1996: 2).

Die letzten Jahrzehnte waren gekennzeichnet von vielen Veränderungen im Fach. Einerseits gab es technische Veränderungen, wie die Verringerung der finanziellen Mittel, die Technologisierung des Faches und die Zunahme an StudentInnen (vgl. MacClancy 1996: 4), andererseits veränderte sich der Forschungsgegenstand an sich. Das klassische Thema der Ethnologie, das kulturell Fremde, ging verloren und wurde auch von anderen Wissenschaften aufgegriffen (vgl. Schönhuth 2009: 17), wie zum Beispiel von den Cultural Studies. Diese anderen Wissenschaften, die sich auch mit klassischen ethnologischen Themen des Faches beschäftigen, stellen eine gewisse existentielle Bedrohung der Disziplin dar (vgl. MacClancy 1996: 4).

Eine weitere Erschütterung erfuhr die Ethnologie aber aus den eigenen Reihen durch die



writing culture-Debatte in den 1980er Jahren. Das Selbstvertrauen in die eigenen Methoden und Forschungen wurde hinterfragt. (vgl. Schönhuth 2009: 13f)

Diese Vielzahl von Gründen macht es der Ethnologie schwer, sich nach außen mit Selbstvertrauen zu positionieren (vgl. Schönhuth 2009: 17f, vgl. MacClancy 1994: 4f).

### ***Wichtige Aspekte der ‚öffentlichen‘ Ethnologie***

Wenn hier von einer 'öffentlichen' Ethnologie die Rede ist, dann subsumiert dieser Begriff mehrere Strömungen, die in irgendeiner Form mit der Öffentlichkeit interagieren. Meiner Literaturrecherche zufolge existieren drei Bewegungen: *public anthropology*, *applied anthropology* und *practising anthropology* (vgl. Schönhuth 2009, vgl. Borofsky 2007, vgl. Antweiler 2004, vgl. Pink 2006, vgl. MacClancy 1996). Die Grenzen dieser Strömungen sind meiner Meinung nach fließend. Auch wenn sich die verschiedenen Richtungen immer wieder um Abgrenzung bemühen, sind das übergeordnete Ziel und der Weg dorthin sehr ähnlich. Die Kennzeichen oder die Methoden einer in der Gesellschaft relevanteren Ethnologie sind meines Erachtens auch wichtig für die Frage, ob ethnologische Filmfestivals einen Beitrag zur vermehrten Wahrnehmung der Ethnologie leisten können. Zu welcher Strömung genau die ethnologischen Filmfestivals zuordenbar sind, ist meiner Meinung nach sekundär.

Barth ist der Ansicht, dass die Grundvoraussetzung für eine 'öffentliche' Ethnologie der Respekt gegenüber der Öffentlichkeit ist. Nur so ist es möglich auch von der Öffentlichkeit respektiert zu werden. Wenn EthnologInnen in der Öffentlichkeit gehört werden möchten, dann ist es wichtig sich auch für die Anliegen und Interessen der Öffentlichkeit zu interessieren. Es ist nötig über die Themen der Öffentlichkeit zu sprechen und nicht über Themen, die die WissenschaftlerInnen favorisieren. Sinnvoll ist es, sich bereits in existierende Diskussion einzumischen und bei bereits bestehenden Themen anzuknüpfen. Dort gibt es schon eine Zuhörerschaft, die Interesse zeigt und über ein gewisses Vorwissen verfügt. Das Publikum muss nicht erst gefunden werden. Die EthnologInnen sollten versuchen zu den bereits existierenden Diskussionen etwas hinzuzufügen (vgl. Barth 2001).

Schönhuth ist der Meinung, dass die EthnologInnen nicht vor Klischees oder stereotypen Aussagen zurückschrecken sollten. Diese können auch als Aufhänger dienen und als Einstieg in die Diskussion fungieren. Wenn an die bestehenden Themen

angeknüpft werden kann, sollten die EthnologInnen die Aufmerksamkeit der Zuhörerschaft auf bestimmte Aspekte lenken (vgl. Schönhuth 2009: 24).

Das Interesse bezüglich dieser Themen verändert sich - es gibt welche, die neu hinzukommen und welche, die wegfallen. Dennoch gibt es in der Öffentlichkeit bestimmte Themen, die über lange Zeit hinweg beliebt sind. Aus diesem Grund ist es notwendig, die Gesellschaft hinsichtlich dieser Themen zu untersuchen um die Interessensgebiete zu eruieren. Antweiler hat solche Themen aufgelistet und diese in folgende Kategorien geordnet: 'Dauerbrenner', 'Catchwords', und 'Heiße Themen'. 'Dauerbrenner' sind zum Beispiel Tradition, Exotisches, Rituale, Mythen, u.a. . Darüber hinaus existieren so genannte 'Catchwords' wie kulturelle Vielfalt, Multikulti, Kampf der Kulturen. Die dritte Kategorie nennt Antweiler 'Heiße Themen', die vor allem seit den 1990er populär sind. Beispiele dafür können sein: Hexerei, Frauenbeschneidung, Magie, u.a. .

Dies alles sind Themen, die bereits von der Gesellschaft aufgegriffen werden und auf reges Interesse stoßen. Nach Antweiler kann anhand dieser Auflistung festgestellt werden, dass sich die/der 'Laie' sehr wohl für anthropologische Themen interessiert (vgl. Antweiler 2004: 130f).

Schönhuth stellt fest, dass die Ethnologie nicht fähig ist in einer Sprache zu sprechen, die auch die/der DurchschnittsbürgerIn versteht. Die Ursache dafür sieht Schönhuth - etwas ironisch - im Umstand, dass die EthnologInnen mehr darauf konzentriert sind, 'fremde' Sprachen zu erlernen, als sich mit der eigenen auseinanderzusetzen (vgl. Schönhuth 2009: 13). „*Allgemeinverständlichkeit und sicherer Sprachstil gehören nicht zum Repertoire wissenschaftlicher Grundausbildung.*“ (Schönhuth 2009: 13).

Wichtig ist nach MacClancy, dass der Sprachstil eine gewisse Eloquenz aufweist. Technische Ausdrücke und zweifelhafte Formulierungen sollten vermieden werden. Dafür sollten die Texte Eigenschaften wie Ironie und Humor besitzen und konkrete Imaginationen erzeugen. So haben die Texte auch für ein nichtwissenschaftliches Publikum ein gewisses Maß an Attraktivität. MacClancy bezieht sich in seinem Artikel hauptsächlich auf Texte und Bücher, aber meiner Meinung nach kann das auch auf andere Medien angewandt werden. Aber sind Eigenschaften wie Ironie, Humor, Eloquenz und Vermeidung von technischem Jargon auch noch vereinbar mit einem wissenschaftlichen Anspruch? MacClancy bejaht diese Frage. Er bringt Beispiele für

gelungene Texte, die sowohl wissenschaftlichen Charakter als auch Lesbarkeit für ein nichtwissenschaftliches Publikum erfolgreich vereint haben. In diesen Zusammenhang nennt er beispielsweise James George Frazer (vgl. MacClancy 1996: 29f).

Wie schon Antweiler mit seiner Kategorisierung der öffentlich beliebten Themen angedeutet hat, ist auch Schönhuth der Meinung, dass ein Bedarf an ethnologischen Kenntnissen in der Öffentlichkeit besteht. Aber auch von der akademischen Seite beobachtet Schönhuth ein vermehrtes Interesse sich mit der Öffentlichkeit auseinanderzusetzen. Immer mehr Abschlussarbeiten beschäftigen sich mit der Schnittstelle Wissenschaft und Öffentlichkeit und immer mehr Konferenzen finden zu diesem Thema statt. Schönhuth sieht die Rolle der EthnologInnen in der Öffentlichkeit als 'engagierte Intellektuelle'. Die Ethnologie will und zeigt auch die Bereitschaft, mehr in die Öffentlichkeit zu gehen (vgl. Schönhuth 2009: 25). „*Öffentliche Ethnologie, so wie sie sich in den letzten Jahren formiert, will mehr: Ethnologen haben eine Aufgabe in der Öffentlichkeit.*“ (Schönhuth 2009: 23).

Es besteht die Forderung an die Ethnologie, dass sie eine Verantwortung als wissenschaftliche Disziplin gegenüber der Gesellschaft übernehme (vgl. Borofsky 2007). „*It has a unique potential to supplement Western science and Western humanism. It can contribute broadly to human thought, to human imagination.*“ (Barth 2001). Ethnologie kann einen Beitrag leisten in den öffentlichen Diskussionen, ist sich Barth sicher. Seiner Meinung nach kann die Ethnologie Personen dabei helfen, reflektierter zu denken. Bis jetzt hat die Ethnologie diese Chance versäumt (vgl. Barth 2001), auch wenn es Bestrebungen hin zu einer 'öffentlich' relevanteren Ethnologie gibt (vgl. Schönhuth 2009: 23).



### **3. DER ETHNOGRAPHISCHE FILM**

*„Wir sehen, was wir wissen, das heißt was wir schon einmal gesehen haben und daher als richtig erkennen.“ (Lüem 2007: 68)*

#### **3.1. Geschichte des ethnographischen Films**

In meiner Diplomarbeit sind ethnographischer Film, Wissenschaft und Öffentlichkeit zentrale Begriffe. In diesem Kapitel möchte ich die Geschichte des ethnographischen Films in Beziehung zur Wissenschaft auf der einen Seite und zur Öffentlichkeit auf der anderen Seite untersuchen. Dabei spielen inhaltliche und thematische Aspekte einzelner Filme beziehungsweise auch die Repräsentationsdebatte eine eher untergeordnete Rolle. Um den ethnographischen Film in Verbindung mit der Entwicklung innerhalb der Anthropologie und der Öffentlichkeitswirksamkeit zu bringen, ist es meiner Meinung nach dennoch sinnvoll den Film mit bestimmten Innovationen und dem generell vorherrschenden Zeitgeist zu kontextualisieren.

##### ***Vorfilmische Sehgewohnheiten***

Die BetrachterInnen der ersten Filme waren nicht ohne bildliches Vorwissen. Ihre Wahrnehmung war bereits geprägt von der idealisierten Darstellung des 'tableau vivant'. Neueste Ereignisse wurden hier theatralisch inszeniert und nachgestellt. Dessen Fortführung ist in den frühen Filmdokumenten, die ebenfalls durch Inszenierung gekennzeichnet waren, wieder zu finden. Ob ein Film die Eigenschaft 'authentisch' besaß, spielte keine Rolle und war auch kein Kriterium für Qualität.

Ein weiteres Indiz, das auf die vorkinematographische Prägung der Sehgewohnheiten hindeutete, war die häufige Verwendung von Totalen im Film. Dieser von den bewegten Bildern angezogene Blick hat eine gewisse Ähnlichkeit mit der Betrachtungsweise von Dioramen, Panoramen und Laterna-Magica-Vorführungen.

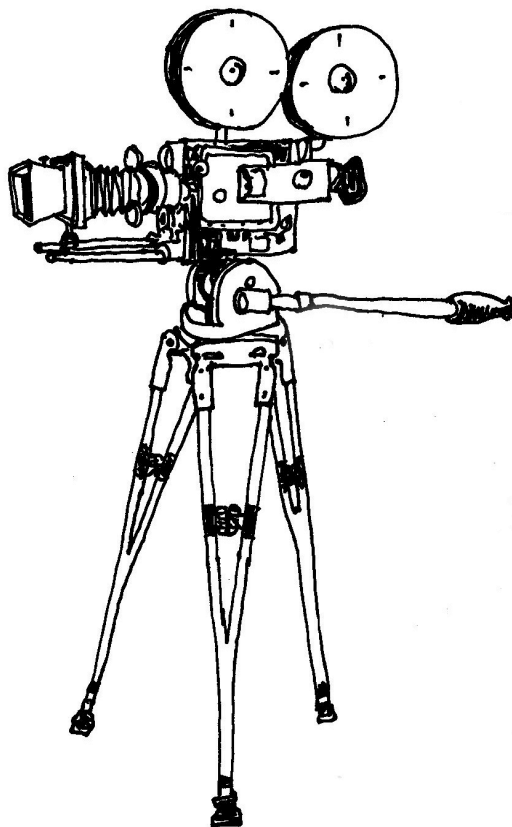
Weitere Einflüsse auf das bildliche Vorwissen der ersten BetrachterInnen sieht Petermann in den Bildern, die in dieser Zeit vermehrt in Umlauf kamen, einerseits durch die Zunahme der illustrierten Nachrichtenblätter, aber andererseits auch durch die

wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der seriellen Photographie von Muybridge, Anschütz und Marey (vgl. Petermann 1984: 20).

Die frühen theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Kino wurden von AutorInnen verfasst, die bereits über jahrzehntelange Seherfahrung verfügten. In dieser verinnerlichten Erfahrung sieht Petermann eine gewisse Problematik bei der Beurteilung der Anfänge der Filmgeschichte. Als Beispiel dafür nennt er die Entstehung der Dichotomie von dokumentarisch-realistischen und fiktiv-illusionistischen Filmen, deren Fundament Louis Lumière und Georges Méliès bilden. Bei den ersten filmischen Erfahrungen handelt es sich mehr um ein Durcheinander von Bildern und dem von ihnen angezogenen Blick. Die bewusste Zuordnung zu verschiedenen Genres stand nicht im Vordergrund (vgl. Petermann 1984: 18f).

### ***Die ersten Filmpioniere – Im Zeichen der Innovationen***

*Wir sehen, was wir wissen, das heißt was wir schon einmal gesehen haben und daher als richtig erkennen. Die ersten Filme aus nichtwestlichen Kulturen haben die Sehgewohnheiten nachhaltig geprägt. (Lüem 2007: 68)*



Der ethnographische Film hat eine fast so lange Tradition, wie der Film an sich (vgl. Engelbrecht 1995: 143). Nach Petermann ist der erste ethnographische Film von Felix-Louis Regnault mit 1895 zu datieren. Hohenberger ist jedoch der Ansicht, dass das was wir heute ethnographischen Film nennen, sich erst in den 1960er Jahren heraus kristallisierte (vgl. Hohenberger 1988: 135f).

Diese Uneinigkeit über den ersten ethnographischen Film steht meiner Ansicht nach eng in Verbindung mit

der Frage, wie der ethnographische Film definiert wird. In diesem Kontext werden auch unterschiedliche Begriffe verwendet. Während Petermann vom ersten 'ethnographischen Film' spricht, verwendet Engelbrecht 'ethnographische Dokumente' um das erste Filmschaffen zu beschreiben (vgl. Engelbrecht 1995: 143).

In der Literatur oftmals als der 'Gündervater' der ethnographischen Film bezeichnet (vgl. Petermann 1984: 20), nahm **Felix-Louis Regnault** im Jahr 1895 bei der 'Exposition Ethnographique de l'Afrique Occidentale' eine töpfernde Wolof-Frau auf. Dabei kam eine von Étienne Marey, dem Erfinder der Chronofotografie, entwickelte Kamera zum Einsatz (vgl. De Brigard 1995: 15). Dieser Film gilt auch als der erste auf eine Leinwand projizierte Film. Die Kamera war für Regnault ein wissenschaftliches Instrument „[...] *das unweigerlich die mit subjektiven Züge behaftete Soziologie und Ethnologie zu >Exaktheit< verhelfen könnte.*“ (Petermann 1984: 21).

In seinem Artikel weist Petermann auf die Einteilung nach MacDougall hin (vgl. MacDougall 1978: 40, zitiert nach Petermann 1984: 21). In der Diskussion um den ethnographischen Film schlägt MacDougall eine Differenzierung zwischen *footage*, unbearbeitetes Material ähnlich den schriftlichen Feldnotizen, und dem *ethnographischen Film*, gedacht für öffentliche Vorführungen, vor. Dieser Hintergrund sollte beachtet werden, wenn Regnault als 'Gründervater' dargestellt wird (Petermann 1984: 21).

Im Buch "The Ethnographic Eye" setzt sich Anna Grimshaw unter anderem mit den Anfängen des ethnographischen Films auseinander. Grimshaw beginnt ihre Ausführungen mit den **Gebrüder Lumière**. Im Dezember 1895, im selben Monat in dem Regnault seinen Film vorführte, projizierten die Lumieres ihre Kurzfilme mit dem Cinematographen in der Öffentlichkeit. Viel mehr als vom eigentlich Dargestellten, fühlten sich die ZuschauerInnen von den Innovationen der Technik und der Fähigkeit die Welt in Bewegung darzustellen, angezogen. Die Tournées der Brüder Lumière durch Europa, Amerika und Asien (vgl. Grimshaw 2001: 15) entwickelten sich zu einem großen kommerziellen Erfolg, der der in den Kinderschuhen steckenden Filmindustrie zu großer Popularität verhalf (vgl. De Brigard 1995: 15).

Allerdings gibt es ein ethnographisches Dokument, dass noch vor Regnaults Film und

den Filmen der Lumières einer Öffentlichkeit vorgeführt wurde: In einem Kinetoskop war 1894 eine 'echte Indianerszene' in **Thomas Alva Edisons** Guckkastenkinos zu sehen. Durch Edison inszeniert, wurden das erste Mal Indigene gefilmt, die im Rahmen von Buffalo Bills Wildwestshow vorgeführt wurden (vgl. Petermann 1984: 21).

Der Einsatz der bewegten Bilder in ‚Shows‘, deren Attraktion das Zeigen und Inszenieren der ‚Fremden‘ war, führt uns wieder zurück zu den bereits vorfilmischen Sehgewohnheiten, die Petermann in seinem Artikel anspricht. Edison setzte die bewegten Bilder in seiner Show ein und prägte so die Sehgewohnheiten, die später in Bezug auf die Filme zum Einsatz kamen.

Mit **Alfred Cord Haddon** ging das erste Mal im Jahr 1898 eine Kamera mit auf Expedition. Im Gegensatz zu Regnault, der eine ‚Fremde‘ in Paris filmte, setzte Haddon seine Kamera als dokumentarisches Mittel in den Torres Strait ein. Die Realität, eingefangen durch die Kamera, sollte mit nach Hause in die westliche Welt gebracht werden. Dem Film wird Objektivität zugeschrieben und er dokumentiert ergänzend das, was Artefakte und Geschriebenes nicht leisten können (vgl. Petermann 1984: 21f).

Für De Brigard stellt die Torres Strait-Expedition 1898 eine Wende dar: Die Anthropologie war im Begriff sich von ihrem spekulativem Charakter zu verabschieden und sich zu einer nach Beweisen suchenden Disziplin zu entwickeln.

In Cambridge war 1902 unter den ZuschauerInnen der Vorführung des Filmes von der Torres Strait-Expedition der Wiener **Rudolf Pöch**. Durch den Film inspiriert, nahm er in Folge selber eine Kamera mit auf seine Feldforschungen nach New Guinea und Southwest Africa (vgl. De Brigard 1995: 16).

Die Literatur zu den ersten Filmpionieren ist sich relativ einig: Was diese frühen Filmemacher gemeinsam hatten, war der Glaube, ein technisches Medium gefunden zu haben, mit dem Realität abgebildet werden kann, so wie sie wirklich ist. Die Folge davon ist der Objektivitätsanspruch an jeden Film, der zu dieser Zeit gemacht wurde. Regnault war von dem neuen Medium so überzeugt, dass er sich für die Gründung von Filmarchiven aussprach. Er appellierte an die Anthropologie, den gesammelten Bildern mehr Beachtung zu schenken (vgl. De Brigard. 1995: 15). Von ihm kam auch der Vorschlag, dass sich alle Museen um ‚moving artefacts‘ bemühen und diese in ihre Sammlungen integrieren sollen (vgl. Ruby 2000: 7).

Einige von den frühen Filmemachern, so wie Haddon, sahen in ihrem Filmschaffen einen höheren Sinn als nur die Wirklichkeitsabbildung. Ihre Filme sollten ein realistisches Bild der anderen Kulturen für die nachfolgende Generation an WissenschaftlerInnen konservieren (vgl. Grimshaw 2001: 17), um so zumindest bildlich das Verschwinden bedrohter Kulturen zu verhindern (vgl. Hohenberger 1988: 161).

### ***Zwischenkriegszeit - Die Phase der Popularisierung***

Die ersten filmischen Gehversuche vor dem ersten Weltkrieg standen ganz im Zeichen der Innovation. Ideen und Experimente in Bereichen wie Kunst, Wissenschaft und auch Politik fielen auf guten Boden und konnten florieren. Der erste Weltkrieg beendete diese intellektuelle Blüte und Experimentierfreudigkeit auch im Bereich des Films (vgl. Grimshaw 2001: 16).

Das Vertrauen in den Film als Instrument, das Realität und Wahrheit abbildet, war durch die Verwendung von Propagandafilmen im ersten Weltkrieg erschüttert worden. Die Folge war eine Abwendung der Anthropologie vom Medium Film (vgl. Marschall 2010: 31).

Eingeleitet durch die Malinowskis Publikation "Argonauts of the Western Pacific", bemühte sich die Anthropologie als seriöse Wissenschaft zu positionieren und musste sich folglich von experimentellen Zugängen wie dem Film verabschieden. Nach dem ersten Weltkrieg bestritten die *scientific ethnography* und der *documentary film* getrennte Wege. Laut Grimshaw ist das Paradoxe, dass sich der Dokumentarfilm ebenso nach mehr Seriosität bemühte und die Eigenschaft 'documentary' als anzustrebendes Ziel festgesetzt wurde. Im Mittelpunkt beider Genres, der *scientific ethnography* und des *documentary film*, standen die Diskussionen um die Beziehung zu 'Wahrheit' (vgl. Grimshaw 2001: 29).

Wenn die Arbeiten von Malinowski und Flaherty - beide sind wichtige Vertreter ihrer Bewegungen - nebeneinander gestellt werden, so wie es Grimshaw getan hat, dann ist bei beiden der Versuch zu erkennen, hinter die Oberfläche zu schauen. Obwohl Robert Flahertys filmischer Zugang in Opposition zur akademischen Welt stand, entwickelte sich in den 1920er Jahren eine neue Art des Sehens, das Grimshaw als 'innocent eye' bezeichnet, die die *scientific ethnography* und der *documentary film* gemein hatten (vgl.



Grimshaw 2001: 46).

Während vor dem Ersten Weltkrieg Innovationen und Experimente im Vordergrund standen, war die Zwischenkriegszeit gekennzeichnet von einer Popularisierung des Mediums Film. Außerhalb des universitären Rahmens entstand ein Publikum, das Interesse an sozialen Dokumentationen zeigte (vgl. De Brigard 1995: 14, 20).

"Nanook of the North" von **Robert Flaherty** wurde 1922 erstmals öffentlich aufgeführt und ist bis heute Flahertys meist gefeierter Film. Nach Böhl ist Flaherty ein wichtiger Wegbereiter des ethnographischen Films. Die Mehrheit der Filme, die zu dieser Zeit entstanden sind, sind keine klassischen Dokumentarfilme, sondern so genannte Dokudramen und Spielfilme (vgl. Böhl 1985: 124).

Bewusst rekonstruiert, inszeniert und nach einem Drehbuch gefilmt, hatte Flaherty die Bilder von der Arktis in den Westen gebracht (vgl. Lüem 2007: 68). Finanzielle Unterstützung erhielt Flaherty von einer Pelzhandelsgesellschaft. Im Mittelpunkt steht eine Familie, die er mit der Kamera in ihrem Alltag begleitet. So ist die Distanz zwischen ZuschauerIn und Betrachteten gering, und nach Petermann wird der/dem ZuschauerIn eine Identifikationsmöglichkeit mit den 'Fremden' gegeben (vgl. Petermann 1984: 29).

*„It established Falherty's reputation as a film-maker committed to a different kind of cinematic project from the one emerging in Hollywood.“* (vgl. Grimshaw 2001: 47). Der Erfolg eines 'non-fiction' Films wie "Nanook" eröffnete ganz neue Möglichkeiten in der Welt des Kinos. Im Gegensatz zu manchen Hollywoodproduktionen, die mit großem finanziellen Aufwand verbunden waren, konnte "Nanook" beides gewährleisten: hohe ZuschauerInnenzahlen bei niedrigen Produktionskosten (vgl. [www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/23\\_dd\\_1.htm](http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/23_dd_1.htm)).

Durch den internationalen Erfolg von "Nanook" motiviert, wurde das zweite filmische Projekt Flahertys "Moana" von Paramount Pictures finanziert. Paramount Pictures entdeckte die finanzielle Lukrativität dieser Filme. In dieser Zeit war Paramount Pictures für die Vermarktung anderer Dokumentarfilme zuständig, wie "Grass" (1925), von Merian Cooper und Ernest Scheedsack (vgl. Ruby 2000: 9).

Bei der Erstvorführung von "Moana" erhielt der Film das Lob mancher KritikerInnen und wurde belohnt mit annähernd gleicher Popularität wie "Nanook". Grimshaw ist sich mit vielen TheoretikerInnen, auch aus seiner Zeit, wie Gierson einig (vgl.

[www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/23\\_dd\\_1.htm](http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/23_dd_1.htm)), dass erst Flahertys zweiter Film die Bezeichnung 'documentary' verdient (vgl. Grimshaw 2001: 48).

Ab den 1920er Jahren wurde eine Bewegung initiiert, die Filme systematisierte und der Lehre zuschrieb. Die Lehrfilmbewegung resultierte schließlich in der Gründung des Instituts für wissenschaftlichen Film in Göttingen (vgl. Hohenberger 1988: 135).

In der Zwischenkriegszeit gewann der ethnographische Film immer mehr an Popularität. Die Orte, an denen die Filme gezeigt wurden, reichten von Kinos über das Fernsehen bis hin zu Schulen. Zu diesem Zweck wurden Filme, meist über exotische Kulturen, extra (kommerziell) produziert, manchmal auch in Zusammenarbeit mit AnthropologInnen (vgl. Ruby 2000: 8). Trotz des Erfolges der Lehrfilme wurden sie in ihrer Beliebtheit und Profitabilität überboten von Abenteuer- und Entdeckerfilmen. Diese Faszination am Exotischen war in der Zwischenkriegszeit sehr ausgeprägt bei den ZuschauerInnen (vgl. De Brigard 1995: 21).

Nach und nach lässt sich in der Zwischenkriegszeit beobachten, dass sowohl die Wissenschaft, als auch der Dokumentarfilm auf das vorherrschende politische Klima mit Anpassung reagierten. Wissenschaftliche Zugänge und filmische Umsetzung wurden - mehr oder weniger gezwungenermaßen - an die Bedürfnisse der vorherrschenden Ideologie adaptiert (vgl. Grimshaw 2001: 30f). Nicht selten kam die finanzielle Unterstützung für die sehr teuren Filmprojekte von der Regierung oder Industrie (vgl. De Brigard 1995: 25).

Vor dem Zweiten Weltkrieg bestanden in den meisten Ländern in Ost- und Zentraleuropa Institutionen, offiziell von der Regierung eingerichtet, um Kultur zu erhalten und zu bewahren und um sich so vor dem Untergang zu retten. Diese Institutionen produzierten eine ganze Anzahl an Kurzfilmen. Diese waren mehr von nationalistischem Stolz geprägt als dienlich für Wissenschaft und Forschung (vgl. Ruby 2000: 10).

*„The commitment to truth and reality as the foundations of documentary cinema and scientific ethnography begins to shade into propaganda.“* (Grimshaw 2001: 31). Filme zu Propagandazwecken wurden wie bereits im Ersten Weltkrieg (vgl. Marschall 2010: 31) auch im Zweiten Weltkrieg eifrig eingesetzt. Die Instrumentalisierung von Filmen für bestimmte Interessen lässt sich schon seit Beginn der Filmgeschichte beobachten.

Aber noch nie wurde der Einsatz von Filmen für Propaganda so ausgereizt wie in den beiden Weltkriegen (vgl. De Brigard 1995: 20).

### ***Nach dem Zweiten Weltkrieg – Eine langsame Annäherung zwischen Wissenschaft und ethnographischem Film***

Nach 1945 schlugen die *scientific ethnography* und der *documentary film* zunächst zwei unterschiedliche Richtungen ein. Während sich die Wissenschaft um die Festigung und Ausdifferenzierung des Faches bemühte, war es den FilmemacherInnen ein Anliegen neue Wege zu beschreiten und mit vorherrschenden Denkweisen in Bezug auf den Film zu brechen (vgl. Grimshaw 2001: 31).

Dem traditionellen Stil des Dokumentarfilms, der geprägt war von Krieg und Propaganda, wollten die FilmemacherInnen der 1950er und 60er Jahre neue Ideen entgegensetzen. Diese Ideen und deren Umsetzungen sollten die gegebenen Hierarchien unterwandern und die Nähe zur Gesellschaft suchen. Vor diesem Hintergrund entstanden jene Bewegungen im Dokumentarfilmbereich, die heute als *cinéma vérité* und *direct cinema* bekannt sind. Zentral in ihrem Schaffen war die Thematisierung der Beziehung zwischen FilmemacherInnen, Gefilmten, ZuschauerInnen und verwendeter Technologie (vgl. Grimshaw 2001: 79). Grimshaw schreibt in ihrem Buch über die filmische Welt der Nachkriegszeit folgendermaßen: „*I invite the reader to imagine a complex web of interrelationships existing between anthropology, cinema, television and the social and political circumstances of the postwar world rather than any series of direct correspondences.*“ (Grimshaw 2001: 74).

In diesem Zitat werden bereits die Beziehung zwischen Anthropologie und Kino thematisiert, deren Annäherung im Laufe der 1950er und 1960er auch dem ethnographischen Dokumentarfilm innerhalb der Anthropologie zu einer gewissen Popularität verhalf (vgl. Ruby 2000: 11). Unterstützt wurde dies meiner Meinung nach auch durch den Umstand, dass in der florierenden Kinowelt Europas die Beschäftigung mit Filmen gesellschaftlich akzeptiert und als intellektuell angesehen wurde. Somit umfasste das intellektuelle Nachdenken und kritische Reflektieren auch das Genre des Dokumentarfilms, der ebenfalls Teil des damaligen Filmgeschehens war (vgl. Grimshaw 2001: 72).

In den 1950er und 60er Jahren erfreuten sich Filme generell zunehmender Beliebtheit, auch außerhalb intellektueller Kreise. Damit ging einher, dass auch der ethnographische Dokumentarfilm mehr Aufmerksamkeit erhielt. Dies resultierte unter anderem in zunehmender Präsenz von ethnographischen Dokumentarfilmen bei verschiedenen Filmfestivals (vgl. Ruby 2000: 11).

Als die eigentliche Geburtsstunde des ethnographischen Films sieht Hohenberger das Aufkommen des *cinéma vérité*, das von Hohenberger auch als *cinema direct* bezeichnet wird. Für sie bedeutet *cinema direct* auch die erste systematische Zusammenarbeit zwischen Wissenschaft und Film. (vgl. Hohenberger 1988: 138f)

Die Innovationen des Kinos in den 1950er und 60er Jahren, *direct cinema* in den USA und *cinéma vérité* in Frankreich, können nicht unabhängig von den politischen und gesellschaftlichen Umbrüchen in dieser Zeit betrachtet werden. Es war eine Zeit, in der die Unabhängigkeitsbestrebungen der Kolonien immer lauter wurden und die Bürgerrechtsbewegung ins Rollen kam (vgl. Grimshaw 2001: 82).

Die Filme des Franzosen **Jean Rouch** und des Amerikaners **Robert Drew**, die als Leitfiguren ihrer Bewegungen gesehen werden (vgl. Grimshaw 2001: 82, vgl. De Brigard 1995: 28), können als der Reaktion auf die politische und gesellschaftliche Situation betrachtet werden. Ihnen ging es um einen Perspektivenwechsel, die Infragestellung von traditionellen Hierarchien und das Hinterfragen von Realität und Repräsentation. Auch wenn sie gewisse Gemeinsamkeiten teilen, differenzieren sie sich in manchen Aspekten, wie zum Beispiel im verwendeten Medium: Die Heimat des *cinéma vérité* war das Kino, die des *direct cinemas* das Fernsehen (vgl. Grimshaw 2001: 80). Die medialen Formate Kino und Fernsehen deuten für mich auch auf die Präsenz von ethnographischen Filmen in den 1960er Jahren in einer Öffentlichkeit hin, die über die akademische hinausgeht.

Barnouw hat die Unterscheidungen der beiden Strömungen in den 1960er Jahren meiner Meinung nach sehr treffend formuliert:

*The direct cinema documentarist took his camera to a situation of tension and waited hopefully for a crisis; the Rouch version of cinéma vérité tried to precipitate one. The direct cinema artist aspired to invisibility; the Rouch cinéma vérité artist was often an avowed participant. The direct cinema artist played the role of uninvolved bystander; the cinema vérité artist espoused that of a provocateur.* (Barnouw 1993: 254f)

*Direct cinema* wollte einer 'world logic' folgen. Zentral in den Filmen sollte das Drama des täglichen Lebens mit all seinen emotionalen Ausprägungen sein. Die Gruppe des *direct cinema* um Robert Drew, Richard Leacock und Donn Pennebaker war eng mit dem amerikanischen Journalismus verbunden, da ihr Ursprung auch in Zusammenhang mit einer größeren, alle Teile des Journalismus betreffenden Bewegung stand (vgl. Grimshaw 2001: 80f).

Jean Rouchs filmische Ideen provozierten große Veränderungen in der cineastischen Landschaft des Frankreichs in den 1950er und 1960er Jahren (vgl. Grimshaw 2005: 20). Aber nicht nur die Cineasten verfolgten das Schaffen von Rouch mit großem Interesse, auch in der akademischen Welt der Anthropologie erlangte er zunehmend größere Aufmerksamkeit mit seiner neuen Sicht auf die Welt (vgl. Ruby 2000: 12). „*He disrupts the boundaries between the self and the world, mind and body, the mind's eye and the surveying eye.*“ (Grimshaw 2001: 91).

Aber auch die Grenzen zwischen Anthropologie und Kino haben sich verändert. Grimshaw sieht in Rouchs Zugang eine neue Art, wie das Verhältnis zwischen Anthropologie und Kino gestaltet werden kann. In beiden Bereichen, sowohl in der Anthropologie als auch im Kino, gab es seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges neue Ansätze. Rouch synthetisiert die Errungenschaften beider und kreiert eine neue Art Filme zu machen, das *cinéma vérité* (vgl. Grimshaw 2001: 91).

Ein großes Anliegen Rouchs war es eine 'shared anthropology' zu betreiben. Dem *cinéma vérité* kann auch die Eigenschaft kollaborativ zugeschrieben werden (vgl. Ruby 2000: 13). Seine Filme hatten eine neue humanistische Qualität, die Grimshaw unter anderem dazu veranlasst, Rouch als 'seer' zu bezeichnen. In ihrer Argumentation in Rouch einen 'modern day visionar' zu sehen, führt sie an, dass er dem alten Konzept des Dokumentarfilms - dem Einfangen der Kultur durch die Kamera - ein neues Verständnis von Ethnographie entgegensetzte (vgl. Grimshaw 2001: 91, 97).

Deutlich wird dies in seinem Werk "Les Maîtres Fous" (vgl. Grimshaw 2001: 97), das im Jahr 1955 erstmals in Paris vor einem ausgewählten Publikum, das sowohl aus Französischen/Franzosen als auch AfrikanerInnen bestand, im Musée de l'Homme gezeigt wurde. Von beiden Seiten wurde der Film mit Attributen, wie zu offensiv und zu rassistisch, versehen. Die britische Regierung versuchte sogar ein Spielverbot in ihren afrikanischen Kolonien zu bewirken (vgl. Grimshaw 2001: 90f).

Diese Reaktionen zeigen vor allem auf, dass der Film die Macht hat, Emotionen - in welcher Hinsicht auch immer - zu evozieren und die ZuschauerInnen in Aufruhr zu versetzen. Rouchs Film wurde Ende der 1950er Jahre beim Venice Film Festival gezeigt (vgl. Ruby 2000: 13) und gewann dort auch einen Preis (vgl. De Brigard 1995: 36).

Nicht nur bei den ersten ZuschauerInnen in Paris löste er Debatten aus. Auch in der nachfolgenden Zeit führte der Film zu manchen Kontroversen innerhalb der Film interessierten Gesellschaft, (vgl. [www.maitres-fous.net/Cooper.html](http://www.maitres-fous.net/Cooper.html)), aber auch bei der Britischen Regierung. Das geforderte Spielverbot in ihren westafrikanischen Kolonien deute ich als Reaktion auf den kolonialkritischen Unterton in dem dargestellten Haukaritual. In der Literatur habe ich leider keinen Hinweis gefunden, ob das Spielverbot tatsächlich festgesetzt beziehungsweise eingehalten wurde.

Nicht nur sein Film "Les Maîtres Fous" erreichte ein weiteres, nicht nur anthropologisches Publikum, sondern auch sein Film "Cronique d'un ètè". Diesen Film hat Rouch in Kollaboration mit dem französischen Soziologen Edgar Morin gedreht. Der Drehort liegt hier nicht Afrika, sondern im Kreis der intellektuellen Gesellschaft von Paris (vgl. Grimshaw 2001: 112).

All diese Informationen weisen auf eine Präsenz des französischen Filmemachers ab den 1950er Jahren in Europa hin, die weit über die Grenzen der wissenschaftlichen Disziplin der Anthropologie hinausging.

Das Gedeihen und das gesteigerte Interesse am ethnographischen Film manifestierten sich auch in seiner Institutionalisierung. Aus einem Kongress der anthropologischen und ethnographischen Wissenschaft, der 1952 in Wien stattfand, formierte sich das 'Comitee on Ethnographic Film' (CIFE) mit Jean Rouch als 'Executive Secretary'. Den besonderen Status innerhalb des europäischen Dokumentarfilmschaffens, den Rouch innehatte, wird auch durch seine Position im CIFE deutlich. Die primären Ziele der CIFE waren die Gewährleistung des Schutzes, der Produktion und der Verteilung von ethnographischen Filmen. Im Jahr 1955 schenkt die UNESCO ertsmals ethnographischen Filmen mehr Aufmerksamkeit, indem die UNESCO sie in eine Publikationsserie zur Massenkommunikation aufnahm.

Auch die Gründung des Instituts für den Wissenschaftlichen Film (IWF) in Göttingen ist für mich als ein Zeichen der Annäherung zwischen Film und Wissenschaft in der

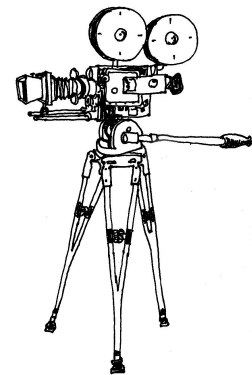
Nachkriegszeit zu sehen. Das Streben nach wissenschaftlicher Reinheit ohne jegliche ideologische Konnotation im Film hatte sich das IWF in Göttingen zum obersten Gebot gemacht (vgl. De Brigard 1995: 28f). Hohenberger meint, dass bereits die Lehrfilmbewegung in den 1920er und 1930er Jahren die Gründung des IWFs eingeleitet hat (vgl. Hohenberger 1988: 149).

Am IWF stand die Wissenschaftlichkeit von Filmen im Vordergrund. Demzufolge inkludierte die Sammlung sowohl natur- als auch sozialwissenschaftliche Filme. Die Spezialisierung des CIFE hingegen bezieht sich rein auf Filme zu sozialwissenschaftlichen Thematiken. Teil des IWF war auch ein Filmarchiv, die 'Encyclopeadia cinematographica'.

Das Resultat der Institutionalisierung und der vermehrten Aufmerksamkeit, die ab den 1950er und 1960er Jahren dem ethnographischen Film entgegen gebracht wurde, war, dass bald Literatur um den ethnographischen Film entstand. Theoretische Überlegungen zum ethnographischen Film waren die logische Konsequenz (vgl. De Brigard 1995: 29f).

### ***Exkurs: Technische Entwicklung und Methode***

Die zunehmende Präsenz von Filmen nach dem Zweiten Weltkrieg ist eng in Verbindung mit der technischen Entwicklung der Kamera zu sehen. Zwischen 1940 und 1945 wurde eine 16mm- Kamera entwickelt, die leichter war und somit feldtauglicher. Das tragbare Tonbandgerät kam 1951 und mit der Einführung der tragbaren Synchrononkamera 1960 wurde der Einsatz im Feld noch einmal erheblich erleichtert. Diese technischen Errungenschaften hatten vor allem einen Vorteil: ein kleines Team oder der/die ForscherIn allein konnte Aufnahmen machen. Die technische Entwicklung unterstützte auch den Aspekt, dass Filmen nun als Forschungshandlung diente und man sich somit mit kulturellen Begegnungen auseinandersetzen konnte (vgl. Lüem/Galizia-Bern 1987: 26f).



Vor dieser technischen Errungenschaft waren Kameras schwer und teuer. Nach der Drehzeit wurden Labors und andere Einrichtungen zur Erstellung des Filmes benötigt.

Dies hatte zur Folge, dass so manche Geldgeber im Hintergrund die (finanzielle) Realisierung des Films ermöglichten. Somit hatten die SponsorInnen eine gewisse Gestaltungsmöglichkeit im Film. Die leichte, tragbare Kameraausrüstung hatte einen wesentlichen Einfluss auf die 'bestellten Bilder', wie sie Lüem in ihrem Artikel bezeichnet (vgl. Lüem 2007: 70). „*Die neue Kameratechnik hat den Dokumentarfilm, insbesondere auch den ethnographischen Film, grundlegend verändert, vielleicht in umfassenderen Sinne erst möglich gemacht.*“ (Schlumpf 1995: 107).

Als es noch keine synchrone Tonaufnahme gab, wurde im Studio der Film nachträglich mit entsprechenden Geräuschen, Musik und der SprecherInnenstimme versehen. Die Einführung der Synchrononkamera ermöglichte neue Wege der Darstellung. Dies ist auch die Geburtsstunde des 'sprechenden Menschen', wie ihn Schlumpf bezeichnet, in Film und Fernsehen. Durch die sprechenden Menschen wurde eine andere Beziehung zu den Gefilmten hergestellt. Die gefilmten Menschen verabschiedeten sich vom Status des 'Filmobjektes' und wurden zum Subjekt, zumindest solange sie das Wort im Film hatten. Nicht mehr die/der SprecherIn berichtet über die dargestellten Menschen, sondern sie selber tun es. Über dies hinaus enthalten die nonverbale Kommunikation des sprechenden Menschen und die Art des Sprechens ebenfalls Informationen. Dies kann mit dem Gesagten und auch mit dem Gezeigten in Bezug gesetzt werden und somit eine neue Information oder Bedeutung von der/dem ZuschauerIn konstruiert werden (vgl. Schlumpf 1995: 106f).

### ***Zunehmende Spezialisierung beider Gebiete - Visuelle Anthropologie auf dem Vormarsch***

Diese Annäherung zwischen Anthropologie und dem Film wird meiner Meinung nach auch in der Entstehung der Visuellen Anthropologie in den 1950ern und 1960er sichtbar. Eine wichtige Person in diesem Etablierungsprozess war Margaret Mead. Oftmals von ihren Kollegen als Popularisiererin belächelt und auch aus diesem Grund als unwissenschaftlich bezeichnet, begann ausgerechnet sie visuelle Medien für Forschungszwecke einzusetzen. Grimshaw sieht in der skeptischen Haltung von Meads KollegInnen auch einen Grund für den schlechten Start und für die marginale Stellung innerhalb der Disziplin, die die Visuelle Anthropologie seit Beginn an innehatte (vgl. Grimshaw 2005: 20). Heute ist die Wichtigkeit von Margaret Mead für die Visuelle



Anthropologie unumstritten (vgl. Grimshaw 2005: 20, vgl. De Brigard 1995: 20, vgl. Pink 2006: 131, u.a.).

Nicht nur für Grimshaw (vgl. Grimshaw 2005: 20), sondern auch für Hohenberger beginnt mit den 1970er Jahren die zunehmende wissenschaftliche Beschäftigung mit Filmen im Allgemeinen, aber auch mit Dokumentarfilmen (vgl. Hohenberger 1998: 21). Als Subgenre des Dokumentarfilms erhielt auch der ethnographische Film mehr Aufmerksamkeit von der wissenschaftlichen Seite (vgl. Hohenberger 1988: 136).

Mit der Festigung der Visuellen Anthropologie in den 1970er Jahren wird zwar der ethnographische Film in der Wissenschaft legitimiert, aber viele AutorInnen weisen trotz der Legitimierung immer wieder auf die marginale Position des ethnographischen Films beziehungsweise auch der Visuellen Anthropologie in den Anfangszeiten hin (vgl. Ruby 2000, vgl. Pink 2006, vgl. Piault 2007, vgl. Grimshaw 2005, u.a.).

Die Anthropologie als wissenschaftliche Disziplin genoss in manchen europäischen Ländern nicht die volle akademische Anerkennung. In dieser fehlenden Achtung der akademischen Welt sieht Piault mitunter einen Grund für die Marginalisierung des ethnographischen Films innerhalb der Anthropologie. Die Nähe zur Filmwelt und auch zur Kunst, die dem ethnographischen Film nicht abgesprochen werden kann, war und ist teilweise kontraproduktiv für die vollkommene Akzeptanz des ethnographischen Films als wissenschaftliches Medium. Die Anzahl jener, die dem ethnographischen Film in den Anfangszeiten der Visuellen Anthropologie ernsthafte wissenschaftliche Aufmerksamkeit schenkten, war begrenzt (vgl. Piault 2007: 245f).

Einen wichtigen Wendepunkt markiert nach Grimshaw (vgl. Grimshaw 2005: 20) die (erste) Erscheinung des Buches "Principles of Visual Anthropology" von Paul Hockings im Jahr 1975 (vgl. Hockings 1995: 1). In diesem Sammelband vereinte Hockings alle Personen, die sich theoretisch und/oder praktisch Mitte der 1970er Jahre mit Visueller Anthropologie in jedweder Form auseinandersetzen (vgl. Grimshaw 2005: 20).

In den 1970er Jahren gab es weitere Schlüsselfiguren wie John Marshall, Tim Asch, Robert Gardener, Karl Heider, Asen Balikci, u.a., die für die Festigung des neuen Zweiges Visuelle Anthropologie innerhalb der Disziplin einen wichtigen Beitrag leisteten (vgl. Grimshaw 2001: 87). Diese Festigung und das gesteigerte Interesse an der

Visuellen Anthropologie und im Speziellen am ethnographischen Film manifestiert sich auch nach Hohenberger, die 1988 ihr Buch "Die Wirklichkeit des Filmes" herausbrachte, in dem sich zahlreiche Publikationen zum ethnographischen Film finden lassen, die seit den 1970ern erschienen sind. Hohenberger schreibt 1988 aber auch, dass dieses Subgenre des Dokumentarfilms bis dato (1988) wenig Aufmerksamkeit in filmtheoretischer Hinsicht bekommen hatte, „[...]da sich der ethnographische Film jahrzehntelang verborgen vor den Augen der Filmöffentlichkeit in den akademischen Kreisen der Ethnologie bewegte, [...]“ (Hohenberger 1988: 137). Diese Zeilen deuten für mich darauf hin, dass der ethnographische Film ab den 1970er Jahren zwar in der eigenen Disziplin, in der Anthropologie, mehr an Bedeutung gewonnen hat, sich jedoch auch mehr und mehr in diesen akademischen Raum zurückgezogen hat. In gewisser Weise hat er sich der 'Filmöffentlichkeit' entzogen, wie Hohenberger es nennt.

Fakt ist, dass nach der Akademisierung des Filmes ab den 1970er Jahren vermehrt Texte rund um das Thema Dokumentarfilm und ethnographischen Film entstanden sind und gesammelt wurden. Dies war der Ausgangspunkt für den ein Jahrzehnt später einsetzenden lebendigen Diskurs innerhalb der akademischen Welt (vgl. Grill 2008: 100).

Der Effekt der 'crisis of representation' und der 'writing culture' Debatte in den 1980er Jahren - wichtige Namen sind in diesem Zusammenhang James Clifford und George Marcus - war, dass die Anthropologie begann, sich über die Konstruktion von Wissen und Repräsentationsweisen Gedanken zu machen. Ein möglicher Lösungsansatz wurde in der Zuwendung zur Subjektivität und Reflexivität gesehen. Aber genau dies waren die Kritikpunkte, die dem ethnographischen Film immer wieder vorgeworfen wurden, nämlich zu subjektiv und demzufolge zu wenig wissenschaftlich zu sein. Die 'crisis of representation' hatte diesem Argument völlig seine Zulässigkeit genommen. Im Gegenteil, die Subjektivität des Films wurde nun als Vorteil angesehen. Der Grundstein für die heutige weitgehende Akzeptanz gegenüber visuellen Forschungsmethoden war gelegt. Die gegenwärtige Situation zeigt sogar einen vermehrten Einsatz von Film, Kamera, Foto, u.a. und eine zunehmende Beschäftigung mit der Visuellen Anthropologie. Unterstützt wird diese Entwicklung auch durch den Umstand, dass die technische Ausrüstung billiger und leichter zugänglicher geworden ist (vgl. Pink 2006:

13f).

Anfang des 21. Jahrhunderts hat sich die Visuelle Anthropologie von einer Außenseiterposition innerhalb des akademischen Diskurses hin zu einer voll anerkannten Subdisziplin entwickelt. Pink sieht auch in der gesteigerten Zusammenarbeit innerhalb verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen eine positive Entwicklung (vgl. Pink 2006: 21).

Doch was passierte mit dem Dokumentarfilm und speziell mit dem ethnographischen Film seit den 1970ern außerhalb der Wissenschaft?

Durch die wissenschaftliche Institutionalisierung des Filmes und die postmoderne Wende beschäftigt sich die Literatur weitgehend mit Fragen der Repräsentation im Film. Wenig Aufmerksamkeit wird dabei den ZuschauerInnen oder der 'general public', wie es Martinez bezeichnet, geschenkt (vgl. Martinez 1992: 131).

Dementsprechend habe ich im Zuge meiner Literaturrecherche auch wenige Informationen und Hinweise gefunden, die sich mit ethnographischen Filmen und der Öffentlichkeit befassen. Für mich ist das ein Hinweis auf den Fokus der Visuellen Anthropologie auf die Beschäftigung des ethnographischen Films innerhalb des akademischen Raumes. Bereits Grimshaw hat angedeutet, dass die Anthropologie im Allgemeinen, nicht nur die Visuelle Anthropologie, in den letzten Jahren permanenter Kritik ausgesetzt war, die das Vertrauen in ihre Theorien und Methoden erschüttert hat. Darin könnte möglicherweise die Ursache für die Schwierigkeiten der Anthropologie, sich mit Selbstvertrauen nach außen hin zu positionieren liegen (vgl. Grimshaw 2001: 150).

Die intensive Auseinandersetzung mit dem Medium Film in der Anthropologie und somit die Konzentration auf den innerakademischen Diskurs stand im Vordergrund, die Orientierung und Positionierung nach außen wurde jedoch vernachlässigt. Dennoch gibt es ab Ende der 1980er einige Hinweise auf ein gesteigertes Interesse, ethnographische Filme auch über die Grenzen der Wissenschaft hinauszutragen. Dabei denke ich an ethnographische Dokumentationen im Fernsehen, die einen wissenschaftlichen Anspruch an sich selbst stellen.

## ***Zusammenfassung***

Bereits vor den bewegten Bildern waren die Sehgewohnheiten der Menschen durch unterschiedlichste 'Anschauungsmaterialien' wie Fotos oder 'tablets vivants' vor geprägt. Als die nicht ganz ungeschulten Augen zum ersten Mal einen Film sahen, taten sie dies mit einem visuellen Vorwissen.

Die ersten Filme verfolgen sehr häufig ethnographische Interessen. In der Meinung, die Kamera könne Realität abbilden, versuchten ForscherInnen die Wirklichkeit an einem anderen, fremden Ort einzufangen. Diese Bilder wurden in Folge mit in die westliche Welt gebracht, wo sie auf reges Interesse auch seitens der nichtakademischen Öffentlichkeit gestoßen sind.

Die Anfänge des ethnographischen Films waren eine Periode, die von Innovation und Experimentierfreudigkeit gekennzeichnet war. Dieser experimentelle Charakter des Films vor dem Ersten Weltkrieg und seine Verwendung zu Propagandazwecken im Krieg selber führten zu einer Abwendung der wissenschaftlichen Anthropologie vom Film. Die Anthropologie versuchte sich innerhalb des akademischen Diskurses zu positionieren und bemühte sich somit um Seriosität in der Wissenschaft, die ihrer Ansicht nach der Film nicht gewährleisten konnte. Außerhalb der akademischen Welt erlangte der ethnographische Dokumentarfilm zunehmend mehr Aufmerksamkeit und Popularität. Einen wichtigen Beitrag zu der Popularisierung des ethnographischen Films leistete in den 1920er Jahren Robert Flaherty, der Kinoerfolge mit seinen Filmen "Nanook of the North" und "Moana" feierte. Mit dem Heranrücken des Zweiten Weltkriegs wurde der Film zunehmend politisiert und abermals für Propagandazwecke missbraucht.

Erst in der Nachkriegszeit wurde dem ethnographischen Film wieder vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt. Es war auch die Zeit, in der eine langsame Annäherung zwischen Dokumentarfilm und Wissenschaft einsetzte. Die technische Entwicklung der Kamera hin zu einem leichten, portablen Gerät und das politische Klima unterstützten für die Anthropologie und für die Filmwelt generell wichtige Innovationen. Diese Erneuerungen im Film sind unweigerlich mit den Strömungen *cinéma vérité* und *direct cinema* und ihren Leitfiguren Jean Rouch und Richard Leacock verbunden.

Die Annäherung zwischen Film und Wissenschaft manifestierte sich Anfang der 1970er Jahre auch in verschiedenen Institutionalisierungen und der theoretischen Beschäftigung

mit dem Medium Film als Forschungsmethode. Die Visuelle Anthropologie war Bestandteil der akademischen Welt, auch wenn sie zu Anfang nur eine marginalisierte Position einnahm.

Erschüttert durch die 'crisis of representation' schenkte die Anthropologie in den 1980er Jahren dem ethnographischen Film zunehmend mehr Aufmerksamkeit. Subjektivität war ein Lösungsansatz um die zuvor als objektiv gesehene Wissenschaft zu revitalisieren. Der subjektive Charakterzug des Films - zuvor von der Mainstream-Anthropologie als negativ bewertet - unterstützte die zunehmende Etablierung des ethnographischen Films als willkommene Alternative in der Forschung.

Ab den 1970er Jahren war der Film mit der Festigung seiner Position innerhalb der Ethnologie beschäftigt. Die Literatur befasste sich mit der Spezialisierung des Films in der Forschung. Öffentlichkeitsarbeit oder die AdressatInnen des Films nehmen dabei eine untergeordnete Rolle ein. Der ethnographische Film zog sich ab den 1980er Jahren vermehrt in die wissenschaftliche Welt zurück, vielleicht auch auf Grund des mangelnden Selbstvertrauens der Anthropologie sich nach außen hin zu positionieren, als Folge der 'crisis of representation'.

Anfang des 21. Jahrhunderts ist der ethnographische Film und die Visuelle Anthropologie fixer Bestandteile der wissenschaftlichen Landschaft geworden. Immer mehr ForscherInnen greifen zur Kamera. Ein weiteres Kennzeichen der Visuellen Anthropologie im 21. Jahrhundert ist ihre Interdisziplinarität.

Hinsichtlich der Beziehung zwischen ethnographischem Film und Öffentlichkeit ist eine leichte Verschiebung der Prioritäten zu erkennen. Während die ersten ethnographischen Dokumente aufgrund ihrer Spektakularität in Bezug auf technische Innovationen und exotische Welten ein tendenziell breites Publikum erreichten, wurde die Größe des Publikums über die Jahrzehnte immer kleiner. Ein Grund für die abnehmenden ZuschauerInnenzahlen ist unter anderem in der zunehmenden Spezialisierung und Ausdifferenzierung der verschiedenen Filmgenres zu suchen.

Es kann meiner Meinung nach in den Anfangszeiten des ethnographischen Films von einer 'Medienöffentlichkeit' im Sinne von Gerhards und Neidhardt gesprochen werden, da zum Beispiel Kino von einer breiten Öffentlichkeit konsumiert wurde und auch eine

informative Funktion hatte. Die Filme Flahertys in den 1920er Jahren beispielsweise sollten die Lebenswelt der Inuits in die westlichen Kinos bringen. Sein Film "Moana" wurde auch von Paramount Pictures finanziert - ein weiteres Indiz für eine breite Öffentlichkeit, im Sinne einer 'Medienöffentlichkeit'.

Im Laufe der Geschichte des ethnographischen Films gehe ich von einer zunehmenden Spezialisierung der ZuschauerInnen und einer abnehmenden Heterogenität des Publikums aus. Dies sind nach Neidhardt auch die Kennzeichen einer sinkenden TeilnehmerInnenzahl.

Nach den Zeiten der Popularisierung kann demnach von einer 'Themenöffentlichkeit' gesprochen werden. Dies hat sich bis heute nicht verändert.

### **3.2. Exkurs: Ethnographische Filme und das Fernsehen**

Die Entstehung der 'Disappearing World Serie' des Granada Centers in Manchester deutet meiner Meinung nach auf ein Bestreben der Visuellen Anthropologie hin, auch der außerakademischen Öffentlichkeit Beachtung zu schenken. Bereits in den 1950er und 1960er Jahren entwickelte sich das Granada Center unter der Leitung von Denis Forman. Es hatte den Ruf ein Ort für innovatives Filmschaffen zu sein (vgl. Grimshaw 2001: 154).

Das Hauptinteresse galt der Förderung von jungen FilmemacherInnen, aber auch dem Erreichen einer breiteren Öffentlichkeit über die akademische Welt hinaus. Grimshaw beschreibt die Filme als seriös und auch geeignet für ein heterogenes Publikum (vgl. Grimshaw 2005: 18f). Dennoch war es nicht oberste Priorität sich den Wünschen und Bedürfnissen der ZuschauerInnen zu fügen. In den 1980er Jahren stieg die Anzahl der Fernsehprogramme, die einen gewissen akademischen anthropologischen Anspruch an sich selbst stellten. In diesem Zusammenhang sind Disappearing World in UK, Under the Sun auf BBC, u.a. zu nennen. Trotz der Präsenz von ethnographischen Filmen ab den 1980ern betrachtet Singer die Annäherung von Anthropologie und Fernsehen mit Skepsis. Die Begeisterung von Mainstream-AnthropologInnen, FilmkritikerInnen und auch von seitens des Publikums für ethnographische Filme im Fernsehen hält sich in Grenzen. Dieser Annäherungsversuch wird von Singer als erfolglos betrachtet. Er kritisiert, dass es ab den 1980ern kaum Innovationen in dieser Hinsicht gegeben habe.

Aber Singer sieht durchaus ein Potenzial einem nichtspezialisierten Publikum anthropologische Inhalte näher zu bringen. Dafür ist allerdings eine Adaptierung von Form und Modalität auf die Bedürfnisse der (nichtspezialisierten) ZuschauerInnen von Nöten (vgl. Singer 1992: 265, 269f).

Für Grimshaw hat Anthropologie im Fernsehen eine andere Aufgabe als in den akademischen Kreisen. Die oft dem Fernsehen vorgeworfene Funktion der Popularisierung hat eine untergeordnete Rolle. Filme mit anthropologischen Themen im Fernsehen sollen sehr wohl eine kritische Perspektive einnehmen. Die Ausstrahlung von ethnographischen Filmen in Fernsehen bedeutet auch das Einnehmen einer aktiven Rolle bei der Kommunikation von anthropologischen Ideen, wie zum Beispiel in Repräsentationsfragen (vgl. Grimshaw 2001: 151). Aber nach Grimshaw wird die Möglichkeit, das Fernsehen für anthropologische Themenfelder zu öffnen, nicht geschätzt beziehungsweise unterschätzt. In den 1960er Jahren sahen FilmemacherInnen im Fernsehen eine neue Herausforderung. Das war auch noch bevor die Krise der Repräsentationen die Anthropologie erschüttert hatte. Der Umgang mit der Kategorie 'anthropological knowledge' war ein relativ unbefangener und unkomplizierter. Durch die Verunsicherung gegenüber dem Gehalt des 'anthropological knowledge' verkennen viele AnthropologInnen laut Grimshaw das innovative Potenzial, das Fernsehen in sich trägt. In ihren Ausführungen nimmt Llewelyn-Davies Melissa einen großen Raum ein, die einen neuen Zugang, das 'anthropological television', gewählt hat. Dieser Ansatz vereint sowohl eine neue Art des ethnographischen Verständnisses als auch großen Respekt gegenüber den ZuschauerInnen, ohne dabei popularisierend aufzutreten (vgl. Grimshaw 2001: 169f).

Die Idee, die ZuschauerInnenschaft vermehrt in die Überlegung mit einzubeziehen, ist auch bei MacDougall zu erkennen. Seine Ausführungen kreisen um die Themen FilmemacherIn – Gefilmte – ZuschauerIn und deren Beziehungen untereinander (vgl. MacDougall 1998: 62f). Grundsätzlich ist in den letzten zwei Jahrzehnten eine Tendenz zur vermehrten Auseinandersetzung mit den RezipientInnen zu erkennen. Mehr und mehr werden die ZuschauerInnen in die Analysen und Theorien miteinbezogen. Ein Beispiel für die Miteinbeziehung der 'audience' ist Gillian Rose (vgl. Rose 2007). Meiner Meinung nach hat sie einen sehr brauchbaren Ansatz entwickelt um die Bedeutungskonstruktionen von visuellen Medien besser zu verstehen.

### 3.3. Verortung des ethnographischen Films

*„Ethnographic film making has always run the risk of falling between the two stools of anthropology and the cinematography.“* (Crawford 1992: 72).

In diesem Zitat spricht Crawford die Zugehörigkeit des ethnographischen Films zu zwei Gebieten an: Er weist sowohl Elemente der Anthropologie auf, als auch Elemente, die klarerweise der Kinematographie zugeordnet werden. Zahlreiche AutorInnen beschreiben die spezielle Positionierung des ethnographischen Filmes innerhalb dieser beiden Bereiche (vgl. Ruby 2000: 2, vgl. Grimshaw 2005: 17, vgl. Keifenheim 1995: 47, u.a.). Keifenheim spricht sogar von einem 'Rechtfertigungsdilemma', das der ethnographische Film austragen muss. Beide Seiten, sowohl die Filmwelt als auch die Wissenschaft, begegnen ihm meist mit Misstrauen (vgl. Keifenheim 1995: 47).

Das Resultat dieser Konfusion innerhalb der filmischen und akademischen Welt ist, dass oftmals die AnthropologInnen die wissenschaftliche Qualität anzweifeln und FilmemacherInnen und -kritikerInnen den filmischen Gehalt in Frage stellen (vgl. Grimshaw 2005: 47). Für Keifenheim ist klar, dass der ethnographische Film Charakterzüge beider haben muss, auch wenn das Verhältnis der beiden Bereiche oft ein angespanntes ist. Schließlich ist der ethnographische Film aus der Begegnung von Filmwelt und Wissenschaft entstanden (vgl. Keifenheim 1995: 47).

Aber gerade in diesem Spannungsfeld zwischen Wissenschaft und Filmwelt sieht Grimshaw ein großes Potenzial für innovative Repräsentationsweisen. Nach der jahrzehntelangen Kritik und dem Vertrauensverlust in etablierte Methoden und Theorien beginnt sich die Anthropologie auf die Suche nach neuen Arten der Repräsentation zu machen. Aber nicht nur die Anthropologie, sondern auch andere Medien zeigen zunehmend Interesse daran, eine Form zu finden, die der Komplexität der heutigen Welt gerecht wird. Grimshaw sieht im Film - und da schließt sie Fernsehen und Kino nicht aus - ein Potenzial einen neuen Ansatz der Ethnographie zu kreieren (vgl. Grimshaw 2001: 150). Auch MacDougall weist in seinem Buch "Transcultural Cinema" auf dieses Potenzial hin. Filme haben das Vermögen neue Realitäten zu konstruieren, was nach der 'crisis of representation' durchaus erwünscht ist, in der viel Energie aufgewendet wurde, alte Denkweisen aufzubrechen und über neue Repräsentationsformen nachzudenken (vgl. MacDougall 1998: 77). Eine Nachwirkung der so genannten Krise der Repräsentationen ist, dass der Film sich als durchaus brauchbare Alternative zum Text



herauskristallisierte und zunehmend mehr Anerkennung innerhalb der Disziplin fand (vgl. Crawford 1992: 66).

Engelbrecht spricht in ihrem Artikel eine besondere Eigenschaft des ethnographischen Films an: die Fähigkeit an Emotionen zu appellieren. Neben dem 'affective knowledge', das der Film vermitteln kann, kann der ethnographische Film auch Vertrautheit erzeugen (vgl. MacDougall 1998: 77f).

Engelbrecht schreibt dem Film spezielle Eigenschaften zu, die dem Überdenken der Repräsentationsweisen entgegen kommen.

*Film hat eine eigene Sprache, die betont, nahe bringt, entfernt, intensiviert, neutralisiert, also eine objektive Darstellung per se ausschließt. Infolgedessen kann Film immer nur eine subjektive Darstellung einer Realität sein und sollte nicht mit der Realität verwechselt werden. (Engelbrecht 1995: 148)*

Nicht nur das Einbringen von mehr Subjektivität soll der objektiven Darstellungsweise entgegenwirken, sondern auch eine mehr auf Dialog und Polyphonie bedachte Begegnung mit den 'Anderen'. Dieser subjektive und reflexive Zugang, der als Folge der Krise der Repräsentation nun mehr erwünscht war, wurde im Film bereits in den 1960er Jahren eingesetzt, also bevor es in der Mainstream-Anthropologie Hauptthema des Diskurses innerhalb der Wissenschaft wurde. Die Ursache für diesen nicht stattgefunden Austauschprozess ist die geringe Wertschätzung, die dem Film in früheren Zeiten entgegen gebracht wurde. Ein Zeichen aber für das verbesserte Verhältnis zwischen Mainstream-Anthropologie und Visueller Anthropologie sieht Crawford in dem Faktum, dass Visuelle AnthropologInnen zunehmend mehr publizieren und Nicht-Visuelle AnthropologInnen zunehmend Begeisterung zeigen sich in Diskussionen einzubringen (vgl. Crawford 1992: 72).

Nicht nur Crawford, auch andere AutorInnen, betonen das wachsende Interesse, das dem ethnographischen Film beziehungsweise der Visuellen Anthropologie im Allgemeinen und ihren vielschichtigen Möglichkeiten mittlerweile entgegengebracht wird (vgl. MacDougall 1998: 61, vgl. Grimshaw 2005: 19, vgl. Crawford 1992: 66, u.a.). Die Allgegenwärtigkeit von Bildern in der heutigen Welt erweckt die Aufmerksamkeit verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen, so auch die der Anthropologie. Aber auch die Wissenschaft an sich ist 'visueller' geworden. Die generelle Präsenz der Bilder ist auch in der Wissenschaft angelangt, und so drängt sich die Beschäftigung mit diesen Bildern gleichsam auf. In dieser Entwicklung sieht Grimshaw auch eine Ursache für die

zunehmende Etablierung der Visuellen Anthropologie (vgl. Grimshaw 2005: 18).

Doch was kann ein Film, was ein Text nicht kann? Die Krise der Repräsentationen hat selbstverständlich auch das Schreiben über die Anderen hinsichtlich eines auf Dialog konzentrierten und subjektiveren Ansatzes verändert. Einige AutorInnen setzen sich mit dieser Frage auseinander: „*Referring to hermeneutics, one could say that film tends to communicate an understanding, whereas the written text procures some sort of explanation.*“ (Crawford 1992: 70).

Auch MacDougall vertritt eine ähnliche Meinung: „*Anthropological writing usually tells us what is about, but films expect us to find out.*“ (MacDougall 1998: 72).

In diesem Satz führt MacDougall als relativierendes Moment das Wort 'usually' ein. Denn etwas später in seinen Ausführungen zum Verhältnis zwischen Text und Film schreibt er, dass die meisten Filme - und er stützt sich dabei auf eine Aussage von Ruby aus dem Jahr 1975 - über Anthropologie handeln und nicht so sehr das Adjektiv anthropologisch verdienen.

*A useful method for distinguishing between the anthropological film and the film about anthropology, I would suggest, is to assess whether the film attempts to cover new ground through an integral exploration of the data or whether it merely reports on existing knowledge.* (MacDougall 1998: 76)

Mac Dougall schreibt weiter: „*They don't provide a „pictorial representation“ of anthropological knowledge, but a form of knowledge that emerges through the very grain of the filmmaking.*“ (MacDougall 1998: 76). Folglich hat der ethnographische Film seine eigene Art Wissen zu generieren und dieses zu repräsentieren. Ethnographischer Film „*creates a new reality*“ (MacDougall 1998: 71).

### **3.4. Der ethnographische Film und die ZuschauerInnen**

Der Sinn der frühen ethnographischen Filme war es primär die Bilder an die Öffentlichkeit zu bringen (vgl. MacDougall 1998: 65). Die Gruppe der AdressatInnen hat sich mit der differenzierteren Verwendung des Medium Films und mit dem Abschied von dem Gedanken, dass der Film die Realität aufzeichnet, verändert. Die oftmals zitierte Kategorisierung nach Crawford zeigt die mögliche Heterogenität des

Zielpublikums von ethnographischen Filmen auf (vgl. Crawford 1992: 74f).

Auch für Engelbrecht ist die Frage 'Für wen produziert?' in Bezug auf die filmische Umsetzung und Wissensaufbereitung entscheidend. Das Spektrum der möglichen AdressatInnen reicht von einem kleinen akademischen Kreis über Vorführungen in Museen bis hin zum allgemeinen Publikum. In einer Fußnote ihres Artikel bemerkt Engelbrecht allerdings die Imagination einer/eines nicht fachspezifischen Zuschauerin/Zuschauers während des Produktionsprozesses, auch wenn der Film nicht primär an ein nichtspezifisches Publikum gerichtet ist (vgl. Engelbrecht 1995: 147f, 173).

*Sehr oft haben die Ethnologen (sic!) sowohl Forschung als auch Lehre als Zielpublikum vor Augen, und letztlich wollen die meisten einen ethnographischen Film machen, um an ein größeres Publikum außerhalb des wissenschaftlichen Rahmens zu gelangen.* (Engelbrecht 1995: 174)

Unabhängig davon, wer die/der ZuschauerIn im konkreten Fall ist, erfordert das Anschauen eines Films eine aktive Beteiligung der AdressatInnen. In Hinsicht auf das Verhältnis zwischen Geschriebenem und Film ist MacDougall der Ansicht, dass es generell schwieriger ist, die/den Rezipientin/Rezipienten von Filmen zu beschreiben als jene von Texten zu definieren (vgl. MacDougall 1998: 70). Dies bestätigt die Aussage von Engelbrecht, dass ethnographische Filme nicht immer von dem Zielpublikum angesehen werden, für das die/der FilmemacherIn den Film ursprünglich konzipiert hat (vgl. Engelbrecht 1995: 174).

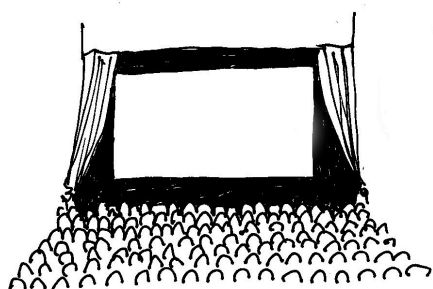
Die Konzeption des/der FilmemacherIn beziehungsweise die von ihr/ihm vorgesehene Aussage, muss aber durchaus nicht mit den Verbindungen und Bedeutungen übereinstimmen, die der/die ZuschauerIn im Endeffekt konstruiert. Für das Arrangement des Filmes trägt die/der FilmemacherIn die Verantwortung, dennoch ist es Aufgabe der/des Zuschauerin/Zuschauers interaktiv und interpretativ dem Gezeigten zu begegnen. Einen Film zu schauen ist kein passiver Prozess, sondern erfordert aktiven Einsatz seitens der/des Zuschauerin/Zuschauers (vgl. MacDougall 1998: 70). „*Film creates a new reality in which the viewer plays a central role, or at least is invited to do so.*“ (MacDougall 1998: 71). In diesem Satz spielt MacDougall noch einmal auf die Schaffung neuer Realitäten an, die immer wieder als Potenzial des Films gesehen werden.

Filme können von verschiedenen Personen auf verschiedenen Ebenen in verschiedenen Kontexten unterschiedlich gelesen werden. Wesentlich in diesem Prozess ist unser Vorwissen. Ein weiterer Vorteil gegenüber von Texten ist die Fähigkeit des Films Vertrautheit zu erzeugen. (vgl. MacDougall 1998: 77f) „*They* (Anm.: ethnographische Filme) *develop their understandings progressively, and reveal an evolving relationship between the filmmaker, subject and the audience.*“ (MacDougall 1998: 76).



## 4. FILMFESTIVALS

Allgemeine theoretische und methodologische Überlegungen zu Festivals sind eher selten in der wissenschaftlichen Landschaft. Was es gibt, sind spezifische Untersuchungen und Fallstudien zu einzelnen Festivals.



Da Filmfestivals seit ihrer Entstehung einen wesentlichen Beitrag dazu leisteten, dass das Medium Film an Popularität gewann und Kino insgesamt 'globaler' wurde, sehen Iordanova und Rhyne Bedarf, Filmfestivals auch in der Wissenschaft mehr Aufmerksamkeit zu

schenken. Es ist eine Selbstverständlichkeit Museen und Galerien zu betrachten, warum nicht auch Filmfestivals? Durch die Beschäftigung mit Filmfestivals können nach Iordanova und Rhyne Informationen über soziokulturelle Dynamiken und Begegnungen unterschiedlicher Kulturen gewonnen werden (vgl. Iordanova/Rhyne 2009: 1).

Der Mangel an methodologischen und theoretischen Überlegungen spiegelt sich auch im Fall von ethnographischen Filmfestivals wider. Ich nähere mich dem Thema Filmfestivals aus allgemeiner Perspektive, indem ich mich mit der Geschichte von Filmfestivals und verschiedenen Ansätzen zur Betrachtung ihrer Strukturen auseinandersetze. Ideen von Rhyne zu Festivalstruktur als Non-Profit-System, von Iordanova, die den Gedanken des Festivals als Ausstellungsort aufgreift, und Nichols, der sich der Motivation und Erwartungen aus ZuschauerInnenperspektive widmet, werden hier vorgestellt.

### 4.1. Geschichte der (ethnographischen) Filmfestivals

Seit den 1930er Jahren sind Filmfestivals Teil der europäischen Kino- und Filmlandschaft. Das Filmfestival in Venedig, das 1932 als Teil der 18ten Kunstbiennale gegründet wurde, gilt als das Erste überhaupt. Die Begründung durch Benito Mussolini hatte im Wesentlichen eine politische Funktion, da das Festival zu Ehren des Nationalsozialismus in Italien und Deutschland ins Leben gerufen wurde. Neben Repräsentationszwecken hatte das Filmfestival auch eine touristische Funktion als

zusätzliches Angebot zur Biennale.

Kurze Zeit nach Venedig wurde das französische Filmfestival 'Cannes' im Jahr 1938 ins Leben gerufen. Mit der Machtzunahme des Deutschen Reiches und der Zuspitzung der politischen Situation in Europa wurde das Filmfestival in Cannes 1939 geschlossen und erst wieder 1947 revitalisiert. Nach dem Krieg diente es vor allem dazu, die europäische Identität, die durch den Faschismus erschüttert und nun vom amerikanischen Imperialismus bedroht wurde, zu stärken. Durch die Entstehungsgeschichte der beiden Filmfestivals möchte Rhyne auf die Verbindung zu Politik und Markt und die Instrumentalisierung der Filmfestivals für spezifische Interessen hinweisen. Nach Rhyne sind diese auch heute noch zu erkennen (vgl. Rhyne 2009: 11f).

Wie in Kapitel 3.1. dargelegt, waren viele filmische Aktivitäten, die in den 1930er Jahren stattgefunden haben, von politischen Interessen geprägt (vgl. Grimshaw 2001: 30f). In diesem Zusammenhang ist es meiner Meinung nach nicht verwunderlich, dass auch die Gründung des ersten Filmfestivals im faschistischen Italien eine politische Motivation hatte (vgl. Iordanova/Rhyne 2009: 1). Auf die Argumentation von Rhyne hinsichtlich den Verbindungen zwischen Politik, Markt und Filmfestivals gehe ich jedoch zu einem späteren Zeitpunkt noch näher ein (siehe Kapitel 4.2.).

Seit dem Auftreten von Filmfestivals in Europa ist die Zahl der Neugründungen stetig gestiegen (vgl. Iordanova/Rhyne 2009: 1). Es gibt den vorherrschenden Tenor, dass seit den 1980er Jahren auffällig viele Filmfestivals neu ins Leben gerufen wurden. Anfang der 1980er Jahre wurde die Zahl der Filmfestivals auf ungefähr 170 weltweit geschätzt. Eine von der FIAPF (International Federation of Film Producers Association) im Jahr 2003 durchgeführte Studie ergab eine Anzahl von 700 Festivals weltweit. Die Zahlen der Schätzungen und Untersuchungen divergieren jedoch. Gesichert ist, dass es seit den 1980er Jahren zu einer rasanten Zunahme an Festivals kam. Zu bemerken ist auch, dass dies eine globale Entwicklung ist und sich nicht auf wenige (westliche) Standorte zentriert (vgl. Iordanova/Rhyne 2009: 2). Unterstützt wurde diese Entfaltung der weltweiten Filmfestivallandschaft wurde auch von den vereinfachten technischen Möglichkeiten, die auch alternative Formen und die Entstehung kleiner Festivals erlauben (vgl. Iordanova 2009: 36).

Vor diesem Hintergrund ist auch die Entstehung der ethnographischen Filmfestivals zu sehen. Diese setzte etwas später in den 1960er und 1970er Jahren ein (vgl. Piault 2007: 244f). Vielleicht gibt es einen gewissen Zusammenhang zwischen der Tatsache, dass ethnographische Filme es schafften auch auf allgemeinen Filmfestivals wie in Venedig gezeigt zu werden. Die Notwendigkeit und der Bedarf, ein spezifisches Filmfestival für ethnographische Filme zu veranstalten bestand vermutlich nicht. Ein bekanntes Beispiel dafür ist Jean Rouch, der Ende der 1950er Jahre in Venedig sogar einen Preis für seinen Film "Les Maîtres Fous" erhielt (vgl. Ruby 2000: 13, vgl. De Brigard 1995: 36). Seine Filme erreichen demnach auch ein nichtanthropologisches Publikum.

Ethnographische Filmfestivals sind laut Piault durch Prozesse innerhalb der akademischen Welt entstanden. Der ambivalente Charakter des ethnographischen Filmes zwischen Kunst und Wissenschaft unterstützte die oft mangelnde Aufmerksamkeit, die der Film in der Anthropologie erhielt. Die instabile Position der Visuellen Anthropologie als 'black sheep' in der akademischen Anthropologie, wie es Piault bezeichnete, führte dazu, dass FilmemacherInnen ab den 1960er Jahren ihr Publikum häufig unter ihresgleichen suchten. Screenings wurden für andere FilmemacherInnen und KollegInnen, die mitunter dem Medium Film auch skeptisch gegenüber standen, organisiert. Das gegenseitige sich-zeigen der Filme und das Diskutieren innerhalb eines kleinen Kreises war in den 1960er und 1970er Jahren Usus. Ethnographische Filmfestivals, wie wir sie heute kennen, existierten kaum zu dieser Zeit. Allein die damals verwendeten Formate von 16mm und 35mm machten Vorführungen im größeren Rahmen schwierig. Die Filme konnten nur am Schnittplatz oder in einem dafür entsprechenden Vorführraum gezeigt werden. So wurde häufig der Schnittplatz Ort für die Vorführung und Diskussion. Für größere Screenings in einem öffentlichen Rahmen fehlte das Interesse.

Der Kreis der sich ernsthaft für den ethnographischen Film Interessierenden war ein sehr kleiner in den 1960er und 1970er Jahren. Die Akzeptanz der Visuellen Anthropologie innerhalb der Mainstream-Disziplin war gering. Die Folge war, dass neue Möglichkeiten als Kompensation für die fehlende Institutionalisierung gesucht werden mussten. Das Ergebnis dieser Suche waren Konferenzen und Filmfestivals zum Thema Visuelle Anthropologie, die eine strukturgebende Funktion einnahmen. Piault

sieht ethnographische Filmfestivals als eine Antwort der Filmschaffenden auf die kritische Haltung der Mainstream-Anthropologie gegenüber dem ethnographischen Film (vgl. Piault 2007: 244f).

Wie bereits erwähnt war es nicht so, dass der ethnographische Film kein Interesse wecken konnte. Es existieren einige sehr prominente Beispiele in dieser Zeit, wie Jean Rouch. Aber abseits von den im Rampenlicht stehenden FilmemacherInnen wie Rouch war das Publikum, das die FilmemacherInnen dieser Zeit erreichten, ein kleines und häufig ein sehr spezialisiertes (vgl. Piault 2007: 244f).

## **4.2. Verortung der Filmfestivals**

Filmfestivals aller Art sind laut Rhyne dem Bereich der Kulturindustrie zuzuordnen. Im Gegensatz zu vielen anderen Teilen der Kulturindustrie erkennt Rhyne im Fall von Filmfestivals ein gewisses Muster: Filmfestivals werden meist auf einer Non-profit-Basis organisiert. Ohne Partnerschaften und finanzielle Unterstützung sowohl öffentlicher als auch privater Natur könnten Filmfestivals in ökonomischer Hinsicht nicht veranstaltet werden. In der Praxis bedeutet das für ein Filmfestival, dass sich die Finanzierung hauptsächlich über Unterstützung seitens der öffentlichen Kulturverwaltung, über Einnahmen aus dem Festival, Sponsoring und private Spenden zusammensetzt (vgl. Rhyne 2009: 9f).

Die Non-profit-Struktur, für die meisten Festivals kennzeichnend, deutet bereits auf die Notwendigkeit von unbezahlten MitarbeiterInnen hin. PraktikantInnen und VolontärInnen sind ein wesentlicher Bestandteil jedes Festivals, ohne deren Hilfe das Stattfinden mit hoher Wahrscheinlichkeit zum Scheitern verurteilt wäre. Selbst jene, die Einkommen über Festivals beziehen, gehen außerhalb der Festivals meistens einer anderen Tätigkeit nach oder arbeiten auf selbstständiger Basis. Vollzeitstellungen bei Festivals sind in der Kernzeit eher die Ausnahmen. Selbst große Festivals können sich nur wenige VollzeitmitarbeiterInnen leisten und sind auf die Unterstützung unbezahlter Arbeitskräfte angewiesen. „*In order to secure regular access to this vital free labour, they are compelled to maintain the hype around what they are doing.*“ (Jordanova 2009: 34).



In ihren Ausführungen zur Entstehungsgeschichte der ersten Filmfestivals hat Rhyne auf die Beziehung zwischen Festivals und Politik hingewiesen, die sie auch in der Gegenwart wiederfindet. In den USA werden Non-profit-Organisationen dem Dritten Sektor zugeordnet, der in Beziehung steht mit den anderen beiden Sektoren, Staat und Markt. Dieses Modell hat sich von den USA aus nach dem Kalten Krieg international verbreitet und ist in gewissen Bereichen substantiell geworden. Vor allem in Kultur, Gesundheit, Bildung, Menschenrechtsorganisationen, u.a. sind Non-profit-Organisationen ein weit verbreitetes Phänomen (vgl. Rhyne 2009: 10). Die Größen Staat-Markt - Non-Profit stehen in Beziehung zueinander und beeinflussen sich auch gegenseitig. Diese Wechselwirkung wird zum Beispiel bei staatlich subventionierten Filmfestivals –wie ich bereits erwähnt habe, ist dies eine gängige Praxis - deutlich. Durch die Vergabe von Fördergeld hat der Staat eine gewisse Kontrolle über das Weiterbestehen bestimmter Filmfestivals. In Folge entsteht auch ein Wettbewerb um Prestige und Ressourcen unter den Festivals (vgl. Rhyne 2009:20). Prestige ist unter anderem wichtig um das Funktionieren eines Non-profit-Systems, das auf unbezahlte Arbeitskräfte angewiesen ist, zu gewährleisten, wie es Iordanova in ihrem Artikel beschreibt (vgl. Iordanova 2009: 34).

Aber wenn manche Festivals wirklich um ihre Existenz kämpfen, drängen sich einige Fragen auf: Warum gibt es so viele Festivals? Brauchen wir sie alle? Diese Fragen beschäftigten auch Sergi Mesonero Burgos, der von Rhyne in ihrem Artikel zitiert wird. Mesonero hat eine Untersuchung zu Filmfestivals in Spanien durchgeführt und bezweifelt die Bereitschaft der Regierung alle möglichen Arten von Filmfestivals an jedem Ort zu jedem Thema zu fördern. Nach seiner Untersuchung stellt Mesonero fest, dass es so viele Festivals gibt, weil es möglich geworden ist, sie zu veranstalten, nicht, weil eine Notwendigkeit besteht. In vielen Fällen kämpfen jedoch die Filmfestivals um ihr Überleben (vgl. Rhyne 2009: 19).

Also noch einmal, brauchen wir alle Filmfestivals?

Rhyne versucht in seinem Artikel darauf zu antworten, indem sie argumentiert, dass es sich bei den Filmfestivals um eine Erweiterung der Kulturindustrie handelt. Vor allem im Bereich des 'independent film' fungieren sie als Artikulationsformen von Interessen verschiedener Gruppierungen. „*These interests, of course, reach well beyond the goals of supporting independent film production and exhibition.*“ (Rhyne 2009: 19).

Wenn wir nun zurückkommen auf die Dreiecksbeziehung zwischen Staat, Markt und Non-profit dann hat sich laut Rhyne das Non-profit-Modell als eine Möglichkeit herauskristallisiert, um verschiedenen Interessen unterschiedlicher Organisationen Gehör zu verschaffen. Rhyne stellt am Ende ihres Artikels fest, dass es durchaus effektivere Methoden gäbe Interessen zu artikulieren. Das Non-profit-System ist nicht der idealste Weg, aber durchaus eine Möglichkeit (vgl. Rhyne 2009: 20, 22).

Ethnographische Filmfestivals können meiner Meinung nach auch in diesem Rahmen betrachtet werden. Auch wenn es ihnen zum Teil an Popularität in der Allgemeinbevölkerung mangelt, so können ethnographische Filmfestivals auch als Ventil dieser Interessen nach außen fungieren.

Es gibt sehr viele verschiedene Arten von Filmfestivals mit unterschiedlichen Zielen und Motivationen. Iordanova stellt fest, dass es kein allumspannendes Netzwerk gibt, in dem alle Filmfestivals verbunden sind. Wenn Netzwerke und Beziehungen zwischen Filmfestivals entstehen, dann erfolgt ihre Formation rund um spezielle Arten von Filmfestivals oder rund um das gemeinsame Interesse an einen bestimmten Typ Film. Allerdings ist die Schaffung und Aufrechterhaltung von Netzwerken gekoppelt an das Engagement und Interesse einzelner. Iordanova stellt auch fest, dass für ein Festival keine Notwendigkeit besteht, einem Netzwerk anzugehören. Das Wichtigste ist die lokale Etablierung. Wenn ein Festival auf lokaler Ebene Erfolg hat und existieren kann, dann kann es über die Möglichkeit nachdenken, Kontakt zu anderen Filmfestivals herzustellen oder sich einem bereits existierenden Netzwerk anzuschließen. Auch wenn für ein auf lokaler Ebene gut etabliertes Festival keine Notwendigkeit besteht sich zu vernetzen, macht die Vernetzung auf jeden Fall Sinn, wenn das Filmfestival auch kommerzielle Interessen verfolgt (vgl. Iordanova 2009: 32f).

### **4.3. Dina Iordanova : Festivals als Ausstellungsorte**

*„There seems to be a growing consensus on festivals as an 'alternative distribution network' for world cinema beyond Hollywood.“* (Iordanova 2009: 23). Dies ist der erste Satz in Iordanovas Artikel über das Verhältnis von Film und Festival. Untermauert wird ihre Aussage durch einen von ihr im Artikel angeführten Kommentar von Marco

Müller, dem Direktor des Filmfestivals in Venedig. Dieser ist der Meinung, dass auf Festivals gezeigte Filme als Vervollständigung zu dem, was normalerweise in der Filmszene verborgen bleibt, gesehen werden können (vgl. Iordanova 2009: 23). Für große Filmindustrien wie Hollywood und Bollywood ist es nicht von Nöten auf einem Filmfestival gezeigt zu werden um ein großes Publikum zu erreichen. Anders verhält es sich mit 'independent films': „*Most of the films made in independent contexts, however, depend on film festival participation, as it secures circulation beyond their original environment.*“ (Iordanova 2009: 25).

In Iordanovas Artikel spielt auch die Frage der Funktion von Filmfestivals hinsichtlich Distribution eine Rolle. Durch Filmfestivals können sich Möglichkeiten zu einer vermehrten Distribution des einzelnen Filmes auf tun, aber sie sieht darin nicht die Hauptaufgabe eines Filmfestivals. Viel mehr betrachtet Iordanova Filmfestivals als konkrete Ausstellungsorte und beschäftigt sich mit der Frage nach dem Verhältnis zwischen Filmen und Festivals.

„*Films need festivals*“, schreibt Iordanova. Jene Filme abseits von Hollywood erfüllen durch das Gesehenwerden von einem Festivalpublikum bereits ihren eigentlichen Sinn. „*Screening the film at festivals is not a means of getting the film to real exhibition; it is the real exhibition.*“ (Iordanova 2009: 25). Demzufolge bleiben manche Filme auf der Festivalebene. Für einige Filme ist ein Filmfestival die einzige Möglichkeit den Status des Ausgestelltwerdens zu erreichen.

Einige Filmfestivals haben auch das Potenzial die Filme auf die Ebene des Marktes zu befördern. In Folge haben diese Filme, die über die Festivalebene hinaus gehen, die Chance ein größeres Publikum zu erreichen. Aber auch für jene Filme, die den Eintritt in die finanziell lukrative Filmindustrie nicht erreichen, können sich Türen hin zu anderen Filmfestivals öffnen. Es kann zu einer anderen Distributionsform wie der Verteilung an verschiedene Festivals und Screenings an verschiedenen Orten kommen (vgl. Iordanova 2009: 23f).

„*Festivals need films*“, stellt Iordanova als Umkehrschluss fest. Filme haben eine konstituierende Funktion für Festivals. Wenn wir Festivals als Ausstellungsorte betrachten, dann fällt der temporäre Charakter eines Festivals auf. Das heißt Festivals

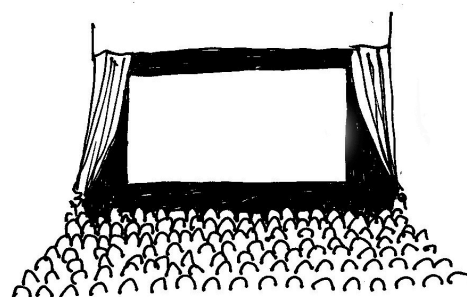
sind temporäre Ausstellungen und können somit nicht als permanente Akteure fungieren, wie es vergleichsweise Distributionsfirmen machen. Wenn wir nun Filmfestivals als temporäre Events betrachten, dann ist der Bedarf an Filmen ebenfalls ein temporärer. Abseits der Kernzeit eines Festivals besteht keine Notwendigkeit Filme zu lukrieren oder mit ihnen in irgendeiner Form zu arbeiten. Dies ist ein wesentlicher Unterschied zwischen Filmfestivals und klassischen Distributionsfirmen.

Dieser zeitlich begrenzte Charakter eines Filmfestivals befürwortet laut Iordanova den Vergleich eines Filmfestivals mit einer temporären Ausstellung. Für Iordanova liegt die Idee, Filmfestivals als Ausstellungsorte zu betrachten, nahe. Nur so, schreibt sie, kann ihrer Meinung nach am ehesten eine genaue und fundierte Betrachtung oder Untersuchung passieren (vgl. Iordanova 2009: 25).

#### **4.4. Bill Nichols: Eine Betrachtung von Filmfestivals aus der ZuschauerInnenperspektive**

Zur Thematik des 'Festivalphänomens' stellt Nichols die Frage „*How do we encounter cinemas, and cultures, not our own?*“ (Nichols 1994b: 16).

Im Laufe seines Artikels versucht Nichols eine Antwort auf diese Frage zu geben, indem er immer wieder auf seine eigenen Erfahrungen als Festivalbesucher zurückgreift.



Nichols ist der Meinung, dass wir überhaupt auf neue Filme oder 'new cinema' - er bezieht das auf das Filmschaffen eines Landes oder einer speziellen Gruppierung abseits der Hollywoodart Filme zu machen - aufmerksam werden, verdanken wir häufig dem Erscheinen dieser Filme in der Filmfestivallandschaft. Den Sprung es in ein Filmfestival zu schaffen, wird von vielen Filminteressierten und FestivalbesucherInnen als Qualitätskriterium gesehen. Dass der Film auf einem Filmfestival gezeigt wird, steht für eine gewisse künstlerische Reife, die dem Film zuerkannt wird. Als Teil eines Filmfestivals ist das Potenzial geschaffen, auf internationaler Ebene wahr- und auch erstgenommen zu werden (vgl. Nichols 1994b: 16).

Nichols vergleicht die/den ZuschauerIn eines Films, der nicht die eigene Kultur zum Thema hat, mit einem/einer TouristIn oder einer/einem Anthropologin/Anthropologen auf Feldforschung. Auch wenn sich die Arten der Begegnung mit den Anderen zwischen FilmfestivalbesucherIn, AnthropologenIn und TouristIn teilweise unterscheiden, ist ihnen die Lust am Erkunden von Neuem und Ungewohnten gemein. Das Erfahren von Differenzen spielt dabei eine wichtige Rolle. Nichols sieht in der Begegnung mit dem Neuen und Ungewohnten den Hauptmotivationsgrund für viele ZuschauerInnen überhaupt ein Festival zu besuchen. Kino beinhaltet nach Nichols „*a vivid but imaginary mode of participatory observation.*“ (vgl. Nichols 1994b: 17). Die/Der ZuschauerIn hat die Chance einen temporären Zustand von 'going native' zu erfahren, der auch über den Moment des Sehens und Erfahrens hinaus gehen kann.

„*These two processes (discovering from, inferring meaning) define the act of making sense from new experience.*“ (Nichols 1994b: 17). Die/Der ZuschauerIn versucht Elemente anderer Kulturen in die eigene Denkweise und in die eigenen Sehgewohnheiten zu integrieren. Dies ist auch die Basis für die Herstellung eines „*critical knowledge*“, wie es Nichols bezeichnet. Was aber bei einem Festivalbesuch im Vordergrund steht, ist die Erfahrung. Es geht darum zu fragen, „*what kind of experience the experience of cultural difference is within the constraints of the film festival circuit.*“ (Nichols 1994b: 19).

„*Like the ethnographer, we may know full well that the pursuit of intimate knowledge and authenticity is illusory.*“ (Nichols 1994b: 20). Selbst wenn wir dieses hier angesprochene Bewusstsein haben, ist das Bedürfnis Neues zu erfahren existent, auch wenn dieses nur temporär und unvollständig befriedigt wird. Nichols ist der Meinung, dass wir es hier mit einer speziellen Art von FestivalbesucherIn zu tun haben. Dieser Typ von FestivalbesucherIn verfügt in der Regel über ein '*historically specific sense of self*' (vgl. Nichols 1994b: 20).

Nichols lässt bei der Beschreibung dieser/s Festivalbesucherin/Festivalbesuchers seine eigenen Erfahrungen mit einfließen. Wenn die/der ZuschauerIn einen Film, der sich mit kulturell anderen Aspekten beschäftigt, ansieht, dann ist er/sie im gleichen Maße auf

der Suche nach ihr/ihm vertrauten als auch unvertrauten Mustern. Die meisten ZuschauerInnen entdecken dabei Muster und Bedeutungen abseits jener, die ihnen durch Hollywood-Filmen vermittelt werden (vgl. Nichols 1994b: 20f). „*The mixture of certitude and precariousness gives the festival experience a highend degree of intensity.*“ (Nichols 1994b: 23).

Nichols geht in seinem Artikel grundsätzlich von Filmen aus, die das 'Andere' in irgendeiner Form zum Thema haben. Dies ist auch bei ethnographischen Filmfestivals der Fall. Meiner Meinung nach sind seine Gedanken somit auch auf die BesucherInnen von ethnographischen Filmfestivals übertragbar und anwendbar.



## 5. EMPIRIE - BESCHREIBUNG VON DREI ETHNOGRAPHISCHEN FILMFESTIVALS IM DEUTSCHSPRACHIGEM RAUM

In diesem Kapitel werden die untersuchten Filmfestivals, basierend auf den geführten Interviews und den Websites der Festivals, einzeln beschrieben. Dieses Vorgehen erschien mir sinnvoll, da so eine gute Ausgangsposition für die weitere Analyse in Kapitel 6 geschaffen wird. Die Kategorien, die sich aus der Interviewanalyse angelehnt an Schmidt ergeben haben, nehmen hier eine strukturierende Funktion ein.

Wie und wodurch definieren sich ethnographische Filmfestivals? Da ethnographische Filmfestivals viele unterschiedliche Funktionen haben können und einmal als 'anthropological', 'ethnological', oder 'ethnographical' bezeichnet werden (vgl. Piault 2007: 243), möchte ich für diese Arbeit eine eher breit angelegte Definition verwenden. Im Bezug auf die Begriffsbestimmung lehne ich mich an Engelbrecht: Der wesentliche Unterschied nach Engelbrecht zwischen einem Filmfestival und einer Filmwoche ist der 'Call for Films' (vgl. Engelbrecht 2011). Neben dem 'Call for Films' haben ethnographische Filmfestivals einen Schwerpunkt: den ethnographischen Dokumentarfilm, „*was auch immer das sein möge*“ (Engelbrecht 2011).

Auf der Plattform CAFFE gehen die ethnographischen Filmfestivals mindestens über zwei Tage (vgl. [www.anthropological-filmfestivals.eu/](http://www.anthropological-filmfestivals.eu/)). Demnach ist für mich ein weiteres Kriterium ein Veranstaltungszeitraum von mindestens zwei Tagen.

Außerdem möchte ich noch anmerken, dass sich ethnographische Filmfestivals in einem ständigen Entwicklungsprozess befinden. Wie der Punkt "Geschichte" zeigt, handelt es sich bei Filmfestivals um dynamische Konzepte. Daher möchte ich darauf hinweisen, dass es sich sowohl bei der Beschreibung als auch bei der Analyse um Status Quo-Aufnahmen handelt.

## **5.1. ETHNOCINECA - Ethnographic and Documentary Filmfest Vienna**

Die Ethnocineca ist ein viertägiges ethnographisches Filmfest in Wien. Es findet jährlich im Mai im Kosmos Theater und im Lokal Cafe 7\*stern statt.

### ***Geschichte***

In den 1990er Jahren wurde das Festival von Dr. Karl Wernhardt, einem Professor des Instituts für Kultur- und Sozialanthropologie in Wien, initiiert (vgl. Haumberger 2011). Die Idee war es, wissenschaftlichen Filmen von StudentInnen und ProfessorInnen einen Raum zu geben. Die Filme wurden in der Anfangszeit ausschließlich im universitären Rahmen gezeigt. Nach einer längeren Pause wurden diese Filmscreenings im Jahr 2007 von StudentInnen eines Seminars unter der Leitung von Dr. Werner Zips wiederbelebt. Zu diesem Zeitpunkt wurde auch der Name 'Ethnocineca' geboren und eingeführt (vgl. [www.ethnocineca.at](http://www.ethnocineca.at)). Die StudentInnen dieses Seminars veranstalteten die Ethnocineca ein Jahr später erneut, im Sinne eines gemeinsamen Projekts. Zum ersten Mal fanden die Filmvorführungen nicht mehr in den Hörsälen der Universität Wien statt. Treibende Motivation der Studierenden war es, die Filme einem größeren Publikum zugänglich zu machen. Immer mehr und mehr Personen sind zur Gruppe um die Ethnocineca dazu gestoßen (vgl. Haumberger 2011).

Im Jahr 2009 fand die Ethnocineca schließlich das erste Mal im Kosmos Theater und im Cafe 7\*stern, den heutigen Veranstaltungsorten, statt. Diese beiden Locations sind zwar keine Kinos im eigentlichen Sinne, bieten aber durchaus eine kinoähnliche Atmosphäre (vgl. [www.ethnocineca.at](http://www.ethnocineca.at)).

### ***Funktion und Ausrichtung des Festivals***

Die Ethnocineca ist ein international ausgerichtetes Festival. Zu sehen ist dies am international ausgesendeten 'Call for Films' und am Programm, das Filme aus unterschiedlichen Ländern beinhaltet. Somit soll eine Plattform für nationale und internationale FilmemacherInnen geschaffen werden. Des Weiteren sollen Netzwerke



gebildet und gepflegt werden. Die Förderung der Präsenz von ethnographischen Dokumentarfilmen und generell von kultur- und sozialanthropologischen Themen ist ein weiteres wichtiges Ziel der Ethnocineca. Im Konzept wird auch die Erweiterung des Bildungsangebots von kultur- und sozialanthropologischen Themen in Wien als Projektziel genannt (vgl. Ethnocineca 2012: 4f).

Das Interesse der Ethnocineca ist es, aus dem akademischen Rahmen auszubrechen und den Zugang zu ethnographischen Filmen auch für ein nichtakademisches Publikum möglich zu machen (vgl. Dietrich 2011). Haumberger bestätigt diese Aussage: Für sie ist es wichtig, durch die Ethnocineca ethnographische Blickwinkel nach außen zu tragen. Ein Ziel für Haumberger ist es, das Image von und das Bewusstsein für ethnographische Dokumentarfilme, sowohl innerhalb als auch außerhalb des universitären Kontexts, zu stärken. Durch die Ethnocineca bekommt in der Wiener Festivallandschaft auch der ethnographische Dokumentarfilm einen Rahmen zur Präsentation (vgl. Haumberger 2011).

### ***Allgemeine Struktur***

Das Organisationsteam der Ethnocineca setzt sich zusammen aus ehrenamtlichen Mitgliedern, die in Form eines Vereins organisiert sind. Die Mehrheit der MitarbeiterInnen sind oder waren StudentInnen der Kultur- und Sozialanthropologie. Das Kernteam der Ethnocineca begreift sich als offene Gruppe, die Raum für persönliches Engagement gibt. Jährlich werden in der Regel zwei Praktikumsplätze ausgeschrieben, die in den meisten Fällen von StudentInnen der Kultur- und Sozialanthropologie in Anspruch genommen werden (vgl. Haumberger 2011).

Die Ethnocineca basiert auf und konstituiert sich durch das Engagement von Personen, die Interesse an der Beschäftigung mit ethnographischem Dokumentarfilm und organisatorischen Tätigkeiten haben.

Austragungsorte sind das Kosmos Theater und das Cafe 7\*stern in Wien. Beide Orte weisen einem Kino ähnliche Charakteristika auf. Wie schon in der Einleitung erwähnt, ist die offizielle Bezeichnung der Ethnocineca 'Filmfest'. Da es keine Prämierung innerhalb der Filme gibt, haben die FestivalorganisatorInnen es passender empfunden den Begriff 'Festival' durch 'Fest' zu ersetzen. 'Filmfest' betont einen wichtigen Aspekt des Profils: die Ethnocineca soll ein Ort für Austausch, Begegnungen und Dialog sein.

Dennoch kann es meiner Meinung nach durchaus in die Kategorie 'Filmfestival' eingereicht werden, wenn wir von der Definition ausgehen, die dieser Arbeit zu Grunde liegt (siehe Kapitel 6.2.).

Je nach budgetären Ressourcen werden den eingeladen FilmmacherInnen die Reisekosten und die Unterkunft bezahlt. Manchmal auch nur ein Anteil davon (vgl. Haumberger 2011).

Statt Eintrittsgelder zu verlangen, werden bei der Ethnocineca freiwillige Spenden entgegengenommen. Der Hintergrund für den Verzicht auf Eintrittsgelder ist, dass durch den Verzicht auf Fixpreise der Zugang zum Festival nicht durch finanzielle Gründe eingeschränkt wird (vgl. Ethnocineca 2012: 6). Die freien Spenden gewährleisten einen Teil der Finanzierung. Der Rest der Finanzierung setzt sich hauptsächlich aus nationalen Fördergeldern und verschiedenen Kooperationen in Form von Tauschgeschäften zusammen.

Die Bewerbung des Festivals erfolgt über die verschiedensten Kanäle: Vor dem Festival werden in ganz Wien Plakate aufgehängt und Flyer an vielen unterschiedlichen Orten verteilt. Es existiert eine Emailliste von FilmemacherInnen und verschiedenen Institutionen, die mit Film zu tun haben. Sowohl der ‚Call for Films‘ als auch das Festival selbst werden über diese Emailliste beworben. Die Ethnocineca ist ebenso im Internet über ihre Website, die Plattform CAFFE (Coordinating Anthropological Film Festivals of Europe) und Facebook präsent.

Neben CAFFE gibt es weitere Kooperationen mit dem Wiener Institut für Kultur- und Sozialanthropologie, Soho in Ottakring und Okto TV (vgl. Haumberger 2011). Soho in Ottakring ist ein Kulturfestival, das im 16. Wiener Gemeindebezirk (Ottakring) stattfindet. Das Kulturfestival hat seit jeher eine enge Verbindung mit dem Wiener Fernsehsender Okto TV (vgl. [www.sohoinottakring.at/blog/festival-2012/](http://www.sohoinottakring.at/blog/festival-2012/)). Durch Beiträge auf Okto TV wird das Festival ebenfalls beworben (vgl. Haumberger 2011).

## ***Programm***

### **Ethnographische Filme im Programm**

Aus über 200 eingereichten Beiträgen werden ungefähr 20 bis 30 Filme ausgewählt

(vgl. Ethnocineca 2012: 4). Das gemeinsame Element der ausgewählten Filme sind die kultur- und sozialanthropologischen Themen. Dies ist die Voraussetzung für die Aufnahme ins Programm der Ethnocineca (vgl. Binter 2011).

Bei der Programmzusammensetzung wird Wert darauf gelegt, dass es sich bei den Filmen um 'independent films' handelt. Es können durchaus 'low budget' Produktionen sein, da laut Dietrich diese häufig hinsichtlich der Vermittlung von Wissen den professionelleren, mit mehr finanziellem Aufwand verbundenen Filmen um nichts nachstehen. Dietrich findet es auch schön, dass bei der Ethnocineca kein Unterschied zwischen studentischen und professionellen Produktionen gemacht wird. Viel mehr steht im Vordergrund einen interessanten Beitrag im Sinne der Ethnocineca ins Programm aufzunehmen. Studentische Filme haben teilweise nach Dietrich den Vorteil, dass junge, unerfahrene FilmemacherInnen mehr mit dem Medium Film 'spielen'. Die Resultate dieser Experimentierfreudigkeiten von 'frischen' FilmemacherInnen können durchaus interessante Innovation zeigen (vgl. Dietrich 2011).

Vom beobachtenden Dokumentarfilm über kollaborative Ansätze bis hin zu experimentellen Zugängen lässt sich alles im Programm der Ethnocineca wiederfinden. Ein vielfältiges Programm ist der Ethnocineca sehr wichtig. Nur so kann gewährleistet werden, dass die ganze Bandbreite des ethnographischen Dokumentarfilms zur Geltung kommt. Womit sich die Kultur- und Sozialanthropologie in der Gegenwart beschäftigt, soll durch das Programm widergespiegelt werden (vgl. Binter 2011). Allerdings wird laut Haumberger Wert darauf gelegt, dass es sich nicht mehrheitlich um streng wissenschaftliche Filme handelt, die nur das Interesse Einzelner wecken. Diese Art von Filmen hat durchaus ihre Berechtigung im Programm, aber sie sollen das Programm nicht dominieren. Sowohl akademisches als auch nichtwissenschaftliches Filminteresse soll befriedigt werden (vgl. Haumberger 2011).

### **Auswahlkriterien**

Vom Organisationsteam werden jedes Jahr mehrere KuratorInnen ausgewählt, die nicht zwangsweise aus dem Bereich der Kultur- und Sozialanthropologie kommen müssen. Wichtig ist die Auseinandersetzung in seiner/ihrer beruflichen Tätigkeit mit Film (vgl. Haumberger 2011).

Im Rahmen meiner Interviews habe ich die Kuratorinnen der Ethnocineca 2010 befragt. Eine davon, Martha Cecilia Dietrich, kommentiert auf die Frage nach den

Auswahlkriterien hin, dass die Auswahl eines Films stets subjektiv beeinflusst ist. Fest steht, dass es sich um anthropologische Themenfelder handeln muss. Der Inhalt eines Filmes steht im Vordergrund (vgl. Dietrich 2011).

Die zweite Kuratorin, Julia Binter, erklärte mir im Interview, dass sie sich vorher ein Punktesystem mit verschiedenen Kategorien, basierend auf unterschiedlichen theoretischen Überlegungen zum ethnographischen Dokumentarfilm, überlegt hatten. Wichtige Aspekte des Punktesystems waren thematische Relevanz, Ästhetik und Montage. Die Filme mit der höchsten Punktezahl kamen in die engere Auswahl. Durch Gespräche innerhalb des Kuratorinnenteams einigte man sich anschließend auf bestimmte Filme. Nach der Auswahl der Filme wird versucht, diese bestimmten Überthemen zuzuordnen. Die Themen werden im Programm offiziell ausgewiesen. Somit wird für den/die FestivalbesucherIn eine Orientierungshilfe geschaffen. Es kam durchaus vor, dass sehr gute Filme wieder aus dem Programm herausgefallen sind, da sie zu einem Themablock - das Programm ist in Themenblöcken geordnet - in Beziehung standen und laut Binter 'lose' im Programm 'hingen' (vgl. Binter 2011). Dies drückt meiner Meinung nach auch die Wichtigkeit von Überthemen für die Ethnocineca aus. Auch Haumberger und Dietrich bestätigen dies mit ihren Aussagen. Laut ihnen ist es wichtig, die Filme gewissen Themenbereichen zuzuordnen (vgl. Dietrich 2011, vgl. Haumberger 2011).

Die Kuratorinnen von Ethnocineca 2010 bemerken auch gewisse 'Trendthemen'. Im Jahr 2010 waren es vor allem Filme zu Migration oder politischen Themen, die auf vermehrtes Interesse gestoßen sind (vgl. Dietrich 2011, vgl. Binter 2011). Wenn solche Tendenzen zu spüren sind - meist ist bereits bei der Einreichung eine gewisse Häufung zu erkennen - dann kann es durchaus passieren, dass zu einem bestimmten Themenbereich mehr Filme gezeigt werden (vgl. Dietrich 2011).

Bei der Filmauswahl spielt nach Dietrich auch das Potenzial zur Wissens- und Inhaltsvermittlung des jeweiligen Films eine Rolle. Schließlich ist ein Ziel der Ethnocineca, dass die BesucherInnen auch etwas mitnehmen aus den Filmen. In diesem Zusammenhang nennt Dietrich auch die Länge des Films. Bei einem zu langen oder langatmigen Film könnte eventuell durch seine Länge die eigentliche Wirkung beziehungsweise die Vermittlung von gewissen Inhalten untergehen (vgl. Dietrich 2011).

## **Präsentation**

Bei der Ethnocineca existieren zwei Austragungsorte, die örtlich nur durch wenige Meter voneinander entfernt liegen. Es werden parallel zwei Räume bespielt (vgl. Binter 2011).

Bei den Screenings gibt es eine/einen ModeratorIn, die/der die Filme kurz ankündigt und anschließend auch durch die Diskussionen führt. Nach den Filmen ist eine Diskussionszeit zwischen fünf und 20 Minuten geplant. Je nach dem ob die/der FilmemacherIn anwesend ist, dauert das Gespräch hinterher länger oder kürzer. Gemeinsam mit ModeratorIn, FilmemacherIn und Publikum wird eine Diskussion geführt. Im Idealfall hat die/der ModeratorIn einige Fragen parat um das Gespräch, wenn nötig, einzuleiten. Je nach sprachlichem Vermögen werden die Konversationen auf Englisch oder Deutsch geführt. Bei der Anwesenheit einer/s nicht Deutsch sprechender/sprechenden Filmemacherin/Filmemachers erfolgt die Moderation auch auf Englisch (vgl. Haumberger 2011).

## **Rahmenprogramm**

Als Rahmenprogramm zum Festival wird in der Regel ungefähr zehn Tage vor Festivalbeginn die Projektwerkstatt organisiert. Dies ist ein Workshop zur Herstellung eines Dokumentarfilms innerhalb von zehn Tagen. Konzipiert ist der Workshop für Personen mit Filmerfahrung, aber auch für jene, die noch nie eine Kamera in der Hand hatten. Ziel der Projektwerkstatt ist es, filminteressierte Personen mit der anthropologischen Herangehensweise an das Medium Film und den anthropologischen 'Blick' auf gewisse Thematiken vertraut zu machen. Da eine Kooperation mit SoHo in Ottakring und Okto TV besteht, werden die so entstehende Filme auch auf Okto TV gezeigt (vgl. Ethnocineca 2012: 4f). Aufgrund der Kooperation mit SoHo in Ottakring orientiert sich das übergeordnete Thema der Projektwerkstatt auch an dem Leitgedanken von SoHo in Ottakring, das stets unter einem bestimmten Überthema veranstaltet wird (vgl. Ethnocineca 2012: 5). Am letzten Filmfesttag werden die aus der Projektwerkstatt entstandenen Produkte gezeigt und vor dem Publikum diskutiert.

Neben der Projektwerkstatt gibt es ein Rahmenprogramm, das sich mit einem anderem visuellen Medium der Anthropologie beschäftigt. Während des gesamten Filmfestzeitraumes wird im Foyer des KosmosTheaters eine Fotoausstellung, die sich mit einer anthropologischen Thematik beschäftigt, gezeigt.

Am letzten Tag findet als abschließender Programmpunkt und als Ausklang der Filmfesttage ein Fest mit Live Bands und DJs statt, wo allen FilmfestteilnehmerInnen die Möglichkeit zur weiteren Begegnung geboten wird (vgl. Haumberger 2011).

### ***Publikum***

Ein Anteil des Publikums der Ethnocineca kommt aus dem Bereich der Anthropologie. Unter den BesucherInnen befinden sich viele StudentInnen. Aber nicht nur Personen aus der Kultur- und Sozialanthropologie gehören zum Publikum der Ethnocineca, sondern auch solche, die aus einer anderen Disziplin kommen. Die Mehrheit der StudentInnen kommt allerdings aus Studienrichtungen, die sich im weiteren Sinne mit anthropologienahen Themengebieten auseinandersetzen (vgl. Binter 2011). Diese Disziplinen können in der Regel dem Feld der Geistes- und Kulturwissenschaftlichen Disziplinen zugeordnet werden (vgl. Haumberger 2011). Dennoch gibt es auch bei der Ethnocineca BesucherInnen, die nicht beruflich mit Anthropologie zu tun haben, sondern sich lediglich für kultur- und sozialanthropologische Thematiken interessieren (vgl. Binter 2011, vgl. Haumberger 2011).

Binter bemerkt in diesem Zusammenhang aber, dass bei Veranstaltungen mit ethnologischem Schwerpunkt oft der Eindruck entsteht, bereits zu 'Bekehrten' zu beten. Sowohl Museen als auch diverse Veranstaltungen mit anthropologischen Inhalten wie die Ethnocineca, ziehen in der Regel BesucherInnen an, die sich ohnehin bereits für anthropologische Themen interessieren. (vgl. Binter 2011)

Wie bereits im Punkt 'Programm' erwähnt, ist das Kennzeichen des Programms die Vielfalt. Dieses abwechslungsreiche Programm gewährleistet, dass auch das Interesse eines heterogenen Publikums, bestehend aus AnthropologInnen und NichtanthropologInnen, befriedigt werden kann.

*Mit oder ohne akademischen Background haben alle BesucherInnen eines gemeinsam: Das Interesse an Film, Kultur oder bestimmten inhaltlichen Schwerpunkten. Durch deren Zusammenkunft am Filmfest wird der Dialog zwischen Filmpraxis, Wissenschaft und Öffentlichkeit gefördert. (Ethnocineca 2012: 7)*

Dieses Zitat aus dem Konzept der Ethnocineca 2012 verdeutlicht die Intention des Festivals. Die Ethnocineca möchte sowohl wissenschaftlichem als auch ein

nichtwissenschaftlichem Publikum einen Zugang zum ethnographischen Film ermöglichen. Das Zielpublikum ist ein an Film interessiertes. Eine wissenschaftliche Tätigkeit im Bereich Visuelle Anthropologie oder Film ist demnach keine Voraussetzung für den Besuch des Festivals.

An den vier Filmfesttagen zählte das Organisationsteam im Jahr 2010 ungefähr 2000 BesucherInnen (vgl. Haumberger 2011).

## **5.2. GIEFF – Göttingen International Ethnographic Film Festival**

Das Göttingen International Ethnographic Film Festival findet alle zwei Jahre alternierend mit dem Freiburger Filmfestival statt. In der Regel wird das fünftägige Festival zu Maria Himmelfahrt, also im Mai, veranstaltet (vgl. Engelbrecht 2011, vgl. Husmann 2011, vgl. [www.gieff.de](http://www.gieff.de)).

### ***Geschichte***

Das Gründungsjahr des GIEFF ist mit 1993 zu datieren (vgl. [www.gieff.de](http://www.gieff.de)). Das Filmfestival ist im Zusammenhang mit dem IWF (Institut für den Wissenschaftlichen Film) in Göttingen und der Encyclopaedia Cinematographica (EC) entstanden.

Das Bedürfnis auch ethnographische Filme in die EC aufzunehmen (vgl. Engelbrecht) und das generelle Interesse an internationalen ethnographischen Filmen war zuvor immer größer geworden (vgl. Husmann 2011). Auf der Suche nach einem passenden Präsentationsrahmen wurde die Idee eines Filmfestivals geboren. Das Programm des ersten Filmfestivals setzte sich noch aus bestimmten Filmen zusammen, die ohne 'Call for Films' ausgesucht wurden. Die zugrunde liegende Intention der GIEFF war es und ist es auch noch heute, einen Überblick über die neuesten Produktionen zu schaffen (vgl. Engelbrecht 2011). Das Göttinger Filmfestival etablierte sich Anfang der 1990er Jahre mit der Unterstützung des IWF. Das IWF stellte seine personellen Ressourcen für das Festival zur Verfügung. Um die 40 professionelle Kräfte des IWF arbeiteten wochenlang für das Festival, was technische Pannen minimierte und einen großen finanziellen Vorteil mit sich brachte. Laut Husmann war das mitunter auch ein Grund, warum sich das Festival so gut in Deutschland und auch international etablieren konnte.

In den Anfangszeiten des GIEFF gab es noch keine studentische Linie (vgl. Husmann 2011).

Auch die Konferenz, die als Rahmenprogramm zum Festival stattfindet, scheint im Archiv der Website mit dem Jahr 1998 zum ersten Mal auf (vgl. [www.gieff.de](http://www.gieff.de)).

Das Festival hat sich seit seiner Gründung entwickelt und gehört laut Husmann heute zu den Top 10 weltweit (vgl. Husmann 2011).

### ***Funktion und Ausrichtung***

Das Göttingen Ethnographic Film Festival hat eine internationale Ausrichtung (vgl. Engelbrecht 2011).

Sowohl Engelbrecht als auch Husmann nennen in den Interviews die Vermittlung an den Nachwuchs als eine wichtige Funktion des Festivals (vgl. Engelbrecht 2011, Husmann 2011). Nach Engelbrecht ist das Göttinger Filmfestival der größte Treffpunkt für StudentInnen der Ethnologie in Deutschland (vgl. Engelbrecht 2011). Es dient dem Austausch zwischen der jüngeren studentischen Generation und der etablierten älteren Generation und FilmemacherInnen. Für Husmann ist es wichtig, den Kontakt zur jüngeren Generation zu halten. Durch das Festival wird dies ermöglicht (vgl. Husmann 2011).

Das Programm der GIEFF soll den StudentInnen Anregungen und Inspirationen für die eigene Arbeit geben. Aber nicht nur für die StudentInnen ist es wichtig ein möglichst breites Programm zu sehen, sondern auch für alle andere FestivalteilnehmerInnen. Die Funktion des Festivals als 'think tank', wie es Engelbrecht bezeichnet, ist ganz wichtig. Das Göttinger Filmfestival stellt einen 'meeting point' (vgl. Engelbrecht 2011), ein Treffpunkt für Personen, die aus dem Bereich des Dokumentarfilms kommen, und auch EthnologInnen um den gegenseitigen Austausch zu fördern. So soll eine Brücke zwischen den beiden Bereichen gebaut werden (vgl. Husmann 2011).

Bildung und Pflege verschiedener Netzwerke sind ebenfalls wichtige Aspekte des Festivals, sind sich Engelbrecht und Husmann einig (vgl. Engelbrecht 2011, vgl. Husmann 2011).

Eine weitere wichtige Funktion ist die Schaffung einer Plattform für FilmemacherInnen. Das Göttinger Filmfestival sieht sich auch als Brückenbauer zwischen den Filmschaffenden aus Ost und West. Für einige russische, chinesische oder



osteuropäische Filme hat sich durch die Teilnahme am Göttinger Festival das Tor in die filmische Welt des Westens geöffnet (vgl. Husmann 2011).

### ***Allgemeine Struktur***

Seit seiner Gründung ist das Festival eng mit den Namen Beate Engelbrecht und Rolf Husmann verbunden, die zu den InitatorInnen zählen und auch die tragenden Personen, die 'backbones', wie es Engelbrecht bezeichnet, sind. Beide erwähnen in den Interviews, dass sie eine gute Ergänzung zueinander in der Festivalorganisation darstellen.

Die enge Verbindung zum IWF in Göttingen besteht seit Beginn des Festivals. Diese Kooperation bringt sowohl finanzielle als auch personelle Ressourcen mit sich (vgl. Engelbrecht 2011, vgl. Husmann 2011).

Der erste Festivaltag - in der Regel findet das Festival von Mittwoch bis Sonntag statt - widmet sich studentischen Filmbeiträgen. Innerhalb der studentischen Filme gibt es einen 'Student Award'. Bei den anderen Filmen gibt es keinen Wettbewerb und keine Prämierung, da dies möglicherweise eine negative Auswirkung auf das Zustandekommen von Diskussionen hätte.

Nach den Filmscreenings wird von Sonntag bis Dienstag eine wissenschaftliche Konferenz mit Workshops zu verschiedenen Themen ausgerichtet. Die Gelder, mit denen die Konferenz gefördert wird, tragen auch wesentlich zur finanziellen Realisierung des Festivals bei (vgl. Husmann 2011). Abgesehen davon setzt sich die Finanzierung aus Mitgliedsbeiträgen des Vereins GIEFF, verschiedenen Fördergeldern und über die 'Submission fee', dem Eintrittsgeld, zusammen. Nichtsdestotrotz ist es eine 'low budget' Produktion.

Einen wichtigen Beitrag zur Realisierung des Festivals stellen die vielen freiwilligen HelferInnen und PraktikantInnen vor und während der Veranstaltung dar. Teilweise wird diese Unterstützung von StudentInnen, die an einem Seminar zur Festivalorganisation und aktuellen Trends der Visuellen Anthropologie unter der Leitung von Engelbrecht teilnehmen, geleistet (vgl. Engelbrecht 2011).

Wie bereits erwähnt, erfolgt ein Teil der Finanzierung über die Teilnahmegebühr, die für StudentInnen 36 Euro beträgt. Ein Eintagespass kann um den Preis von acht Euro

erworben werden. Engelbrecht sieht dies auch als Möglichkeit für die lokale Bevölkerung den einen oder anderen Film zu sehen. Genutzt wird dieses Angebot allerdings selten, stellt Engelbrecht fest. Um für die anreisenden StudentInnen günstige Bedingungen zu schaffen, wird eine Turnhalle angemietet. Für einen Betrag von fünf Euro können die StudentInnen eine billige Übernachtungsmöglichkeit mit Schlafsack bekommen. Den FilmemacherInnen, den Mitgliedern des 'selection committees' und den Vortragenden bei der Konferenz - teilweise haben gewisse Personen mehrere Funktionen - wird in der Regel die Übernachtung in einem Hotel bezahlt. Die Reisekosten sind selbst zu tragen (vgl. Engelbrecht 2011).

Erreicht wird das Publikum hauptsächlich über die Kontakte und Netzwerke von Engelbrecht und Husmann. Der Verteiler des Festivals umfasst mittlerweile 5000 Emailadressen. Im Verteiler enthalten sind etliche Adressen von FilmemacherInnen, im Dokumentarfilmbereich Tätigen, EthnologInnen, Visuellen AnthropologInnen und ehemalige FestivalbesucherInnen. Die Emailiste und die bereits etablierten Netzwerke von Engelbrecht und Husmann gewährleisten das schnelle Erreichen von KollegInnen und DozentInnen, die diese Informationen wiederum an ihre StudentInnen weitergeben. Teilweise werden von informierten KollegInnen Lehrveranstaltungen, die eine Exkursion zum Festival beinhalten, organisiert (vgl. Engelbrecht 2011, vgl. Husmann 2011). Neben der direkten Kontaktaufnahme zur Fachöffentlichkeit, wird das Festival auch mit Plakaten, Radio, Fernsehen, Berichte in lokalen Zeitungen beworben (vgl. Husmann 2011). Mittlerweile ist das Festival auch im Internet über Facebook, eine eigene Website und CAFFE präsent. Im Rahmen der Öffentlichkeitsarbeit werden auch Einladungen an bestimmte Göttinger Persönlichkeiten und an die Mitglieder der Gesellschaft für Völkerkunde versendet.

Vor einigen Jahren haben Engelbrecht und Husmann auch die Internetplattform CAFFE (Coordinating Anthropological Film Festivals of Europe) ins Leben gerufen. Verschiedene Festivals zählen zu den Mitgliedern dieser Plattform. Sinn und Zweck von CAFFE ist es, die ethnographischen Filmfestivals untereinander zu vernetzen und sichtbar zu machen. CAFFE dient auch als Informationsquelle für alle, die sich für ethnographische Filmfestivals interessieren (vgl. Engelbrecht 2011).

## ***Programm***

### **Ethnographische Filme im Programm**

Wie Engelbrecht im Interview bemerkt, steht die visuelle Information im Vordergrund. Grundsätzlich gehen die FestivalorganisatorInnen von einer offenen Definition des ethnographischen Films aus. Alle Filme, die am Festival gezeigt werden, gehören zum 'Label' ethnographischer Film (vgl. Engelbrecht 2011). Dabei steht nicht die perfekte technische und filmische Ausführung im Vordergrund, sondern die inhaltliche Relevanz für die Ethnologie. Auch Filme, die filmisch nicht perfekt sind, aber von der Ethnologie wichtig sind, haben einen Platz im Programm des Festivals. Aber es ist sehr unwahrscheinlich, betont Husmann, dass Filme gezeigt werden, die normalerweise im Fernsehen zu sehen sind. In der Regel wird diese Art von Filmen von der breiten Öffentlichkeit bevorzugt angesehen (vgl. Husmann 2011).

Das Programm der GIEFF sollte vielfältig sein und verschiedene Herangehensweisen und Perspektiven aufzeigen. Durch die Vielfalt im Programm wird die Voraussetzung geschaffen, dass die FestivalbesucherInnen Anregungen für ihre eigene Arbeit und die Beschäftigung mit ethnographischen Filmen mitnehmen können (vgl. Engelbrecht 2011).

So wie 'klassische beobachtende' ethnographische Filme zu dem mannigfaltigen Programm gehören, werden auch drei bis vier experimentelle ethnographische Zugänge gezeigt. Auch 'indigenous filmmaking' ist ein Teil des Programms. Bei 'indigenous filmmaking' ist es Engelbrecht wichtig, dass die Filme nicht nur politisch motiviert ist, sondern sie sich auch mit Inhalten auseinandersetzen (vgl. Engelbrecht 2011).

Den OrganisatorInnen ist es ein Anliegen mit dem Programm eine möglichst große Bandbreite an verschiedenen Zugängen zum Medium Film zu zeigen (vgl. Engelbrecht 2011, vgl. Husmann 2011).

### **Auswahlkriterien**

Grundsätzlich gibt es keine fixen und bestimmten Auswahlkriterien. Dennoch bemerkt Engelbrecht, dass durch die Mitglieder des 'Selection Committee' dem Programm eine gewisse Richtung gegeben wird. Die Auswahl der Filme erfolgt durch ein unabhängiges 'Selection Committee', das von Engelbrecht nach reifer Überlegung zusammengestellt

wird. EthnologInnen, DokumentarfilmemacherInnen und Visuelle AnthropologInnen gehören dem Selection Committee an. In der Regel besteht das Komitee aus acht Personen, vier Deutschen und vier Nichtdeutschen. Engelbrecht möchte durch die unterschiedlichen Richtungen und die verschiedenen Backgrounds der Personen verhindern, dass das Programm zum 'Einheitsbrei' wird. Allerdings kann eine Person nur an zwei Festivals hintereinander diese Aufgabe übernehmen.

Bevor der Auswahlprozess beginnt, wird ein Eingangsgespräch mit den einzelnen Mitgliedern des Komitees geführt. Ziel dieses Gespräches ist es, den Personen nicht nur Informationen über den Ablauf zu geben, sondern ihnen auch die Wichtigkeit von Vielfalt und Experimenten im Programm zu verdeutlichen (vgl. Engelbrecht 2011). Auch die Aufnahme von Filmen, die möglicherweise filmische nicht so gut, aber von der Ethnographie wichtig sind, wird im Eingangsgespräch betont (vgl. Husmann 2011).

### **Präsentation**

Die Schaffung einer angenehmen Atmosphäre ist von großer Bedeutung, um eine gute Filmpräsentation zu ermöglichen und um Diskussionen zu fördern (vgl. Engelbrecht 2011). Vor dem Film findet eine kurze Vorstellung des Films statt, meist durch Husmann, in der den ZuschauerInnen kurz relevante Informationen zum Film mitgeteilt werden. Nach dem Screening des Films gibt es circa 10 bis 15 Minuten zeitlicher Raum für Diskussion. Die Anwesenheit der FilmemacherInnen fördert das Gesprächsklima (vgl. Husmann 2011). Ungefähr 70 Prozent der FilmemacherInnen sind bei den Filmscreenings anwesend (vgl. Engelbrecht 2011).

Wenn die Diskussion nur schleppend in Gang kommt, wird durch vorbereitete Fragen und Kommentare des Moderators das Gespräch angeregt. Die Moderation vor der Filmpräsentation und die Diskussionen anschließend wird in den meisten Fällen in Deutsch und Englisch geführt, wobei meist Husmann - wenn nötig - als Spontanübersetzer fungiert (vgl. Husmann 2011).

Engelbrecht und Husmann sind sich einig, dass es sehr wichtig ist, einen Raum für Diskussion nach der Filmpräsentation zu schaffen. Deswegen gibt es in Göttingen die Cafeteria, die Gelegenheit zum gegenseitigen Austausch und der Begegnung miteinander bietet. Ziel ist es, das Gespräch auch raus aus dem Vorführsaal zu tragen und außerhalb der eigentlichen Filmpräsentation weiter zu führen (vgl. Engelbrecht 2011, vgl. Husmann 2011).

## **Rahmenprogramm**

Die Konferenz ist ein wichtiger Punkt im Rahmenprogramm, sowohl in finanzieller Hinsicht als auch auf intellektueller Ebene. Die Konferenz besteht aus verschiedenen Workshops, zu denen häufig namhafte Personen aus der Branche eingeladen werden. Ziel ist es, einen Diskurs zu aktuellen Trends in der Visuellen Anthropologie zu führen. Das Produkt der Konferenz im Jahr 2012 war beispielsweise die Publikation mit dem Titel "Memories of the Origins of the Ethnographic Film" (vgl. Engelbrecht 2011).

Neben der Konferenz nennen Husmann und Engelbrecht auch noch die 'travelling GIEFF' als Rahmenprogramm. Filme, die auf dem Festival gezeigt und archiviert wurden, sollen zu anderen Orten 'reisen'. Das ist die Idee, die der 'travelling GIEFF' zu Grunde liegt. Diese Filme können im Rahmen von Konferenzen gezeigt werden (vgl. Engelbrecht 2011), aber genau so als Anschauungsmaterial für Vorträge, Seminare oder Filmabende dienen (vgl. Husmann 2011).

Im Jahr 2010 wurde auch der Versuch gestartet, die Filme einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Durch die Kooperation mit Schulen und kommunalen Kinos sollten die Filme zu einer anderen Zielgruppe kommen. Nach Engelbrecht ist dieses Projekt, die Filme in eine breite Öffentlichkeit hinauszutragen, allerdings völlig gescheitert (vgl. Engelbrecht 2011).

## **Publikum**

„[...] es ist kein Festival für eine Öffentlichkeit“ stellt Engelbrecht fest (Engelbrecht 2011). Die Vermittlung von ethnologischen Inhalten erfolgt hauptsächlich an eine Fachöffentlichkeit in einem weiteren Sinne. Im weiteren Sinne deshalb, weil auch Personen aus anderen Kultur- und Geisteswissenschaften das Festival besuchen (vgl. Husmann 2011).

Obwohl es von seinen Grundbedingungen her offen für ein breiteres Publikum wäre und gewisse Maßnahmen für eine Öffnung hin zu einer nichtwissenschaftlichen ZuschauerInnenschaft getroffen wurden, beschränkt sich das Publikum im Wesentlichen auf Personen aus der Ethnologie oder aus dem Dokumentarfilmbereich. Solche Bedingungen wären nach Engelbrecht beispielsweise die bilingualen Diskussionen, die Einführung vor dem Screening jedes Films und die Möglichkeit auch Einzeltickets zu erwerben (vgl. Engelbrecht).

Neben der Emailliste der GIEFF und den Kontakten, über die Engelbrecht und Husmann verfügen, wird das Festival auch über andere Kanäle beworben, wie beispielsweise über das lokale Radio und Fernsehen, über Plakate und lokale Zeitungen. Husmann ist aber der Meinung, dass diese Art der Öffentlichkeitsarbeit wenig Auswirkungen auf das tatsächliche Klientel des Festivals hat (vgl. Husmann 2011). Auch persönliche Einladungen an bestimmte Göttinger Persönlichkeiten oder an die Mitglieder der Gesellschaft für Völkerkunde erbringen nicht die gewünschte Wirkung. Nach Engelbrecht ist es sehr schwierig, die lokale Bevölkerung zum Festival zu bewegen (vgl. Engelbrecht 2011). Auch Husmann bestätigt diese Ansicht. Das Interesse auch ein nichtwissenschaftliches Publikum mit dem Festival zu erreichen, bestehe grundsätzlich seitens der Festivalorganisation, aber Husmann kann sich nicht vorstellen, wie das gelingen soll, ohne dabei Abstriche hinsichtlich der Qualität - aus ethnologischer Sicht - zu machen. Den größten Anteil des Publikums machen StudentInnen aus der Ethnologie oder dem Bereich der Kulturwissenschaften aus (vgl. Husmann 2011).

Nach Engelbrecht ist es das größte studentische 'meeting' unter EthnologInnen im deutschsprachigen Raum. Aber auch über den deutschsprachigen Raum hinaus reisen StudentInnen an. Häufig kommen die StudentInnen in Rahmen eines Seminars oder einer Exkursion auf das Göttinger Festival. Organisiert werden diese Lehrveranstaltungen von DozentInnen, die von Engelbrecht und Husmann über das Festival informiert werden oder konkret gefragt werden, ob Interesse bestehe, eine Lehrveranstaltung rund um das Thema 'Aktuelle Trends der Visuellen Anthropologie' zu abzuhalten. Da Engelbrecht diese Kontakte pflegt, hat sich dieses System sehr bewährt (vgl. Engelbrecht 2011). Pro Festival besuchen bis zu 10 StudentInnengruppen mit ungefähr 20 TeilnehmerInnen die GIEFF. Das ergibt bereits eine Anzahl von circa 200 Personen (vgl. Husmann 2011). Eine besondere Herausforderung sieht Engelbrecht im Erreichen der lokalen StudentInnen anderer Disziplinen aus Göttingen (vgl. Engelbrecht 2011).

Nicht die Göttinger Öffentlichkeit ist es, die das Publikum ausmacht (vgl. Husmann 2011). Diese Feststellung von Husmann wird auch von Engelbrecht angedeutet, indem sie beklagt, dass nur selten jemand vom Göttinger Verein für Völkerkunde der Einladung zum Festival folgt.

Generell spricht Engelbrecht von 'interessierten Zeit-LeserInnen', wenn sie das

Publikum der GIEFF beschreibt. Das Festival ist für Personen ausgerichtet, die wirklich Interesse an den Filmen und den Themen zeigen, und nicht so sehr für Personen, die 'nur' unterhalten werden wollen. Die GIEFF adressiert ein Publikum, das bereits 'irgendetwas mitbringt' (vgl. Engelbrecht 2011).

Insgesamt besuchen ungefähr 300 Personen das Festival (vgl. Husmann 2011).

### **5.3. REGARD BLUE – Festival for ethnographic student film and media**

Regard Blue ist ein Filmfestival für studentische ethnographische Filme in der Schweiz. Das dreitägige Festival wird in der Regel Ende September oder Anfang Oktober im Völkerkundemuseum Zürich veranstaltet (vgl. Thurnherr 2011, vgl. [www.regardbleu.ch/](http://www.regardbleu.ch/)).

#### ***Geschichte***

Das ethnographische Institut in Zürich kann auf eine lange Tradition des wissenschaftlichen Filmmachens zurückblicken. Das Besondere daran ist, dass in Zürich seit 15 Jahren wissenschaftlicher ethnographischer Film ohne geschriebene Beilage als Abschlussarbeit für das Studium anerkannt wird. Nach und nach ist der Wunsch lauter geworden, eine Plattform für diese Filme zu schaffen. Vor diesem Hintergrund wurde 2001 (Anm.: Thurnherr ist sich nicht ganz sicher) erstmals ein Filmscreening veranstaltet, wo zwei bis drei Filme gezeigt wurden. Zwei Jahre später wurde eine gewisse Regelmäßigkeit in diese Screenings eingeführt, indem es einmal im Monat einen Filmabend gab. Aus diesen Filmabenden heraus entwickelte sich im Jahr 2006 ein kleines, zweitägiges Festival. 2008 wurde es zum ersten Mal über drei Tage hinweg veranstaltet. Bis 2008 wurden primär Filme, die im Zusammenhang mit dem Züricher Institut entstanden sind, gezeigt. Im Jahr 2009 wurde das Festival internationalisiert. Ab diesem Zeitpunkt wurden auch studentische Filme außerhalb der Schweiz in das Programm aufgenommen. In Folge der Internationalisierung und der Öffnung für filmische Arbeiten anderer Institute gab es erstmals eine Ausschreibung, einen 'Call for films'. Die Etablierung von Regard Bleu hin zu einem internationalen

studentischen Festival für ethnographische Filme ist auch heute noch die Form, die das Festival strukturiert (vgl. Thurnherr 2011).

### ***Funktion und Ausrichtung***

Thurnherr nennt auf die Frage nach der Funktion von Regard Bleu viele Punkte. Eine wichtige Funktion des Festivals ist die Generierung einer Plattform für junge FilmemacherInnen. Da die Diskussion, sowohl bei der Filmauswahl als auch bei dem Festival selbst, ein zentraler Aspekt von Regard Bleu ist, hat das Festival auch eine edukative Funktion. Bei Regard Bleu wird ein Forum für Diskussionen über studentische Arbeiten geschaffen, das Interessierte nutzen können. Als weitere wichtige Aufgaben des Festivals nennt Thurnherr die Vernetzung innerhalb der verschiedenen Institute. Durch das Festival wird die Aufmerksamkeit auch auf die eigenen filmischen Aktivitäten gelenkt.

Aber das Festival soll nicht nur die verschiedenen Institute der Visuellen Anthropologie auf internationaler Ebene vernetzen, sondern es soll auch zur Vernetzung auf lokaler Ebene dienen. Da das Festival am Anfang des Semesters stattfindet, fördert es die Begegnungen und das kennenlernen der StudentInnen untereinander. Vor allem diejenigen, die gerade am Anfang ihres Studiums in Zürich stehen, nutzen häufig das Festival als Gelegenheit leichter Anschluss an ihre StudienkollegInnen zu finden (vgl. Thurnherr 2011).

### ***Allgemeine Struktur***

Der offizielle Veranstalter von Regard Bleu ist das Völkerkundemuseum der Universität Zürich (vgl. [www.regardbleu.ch/](http://www.regardbleu.ch/)). Christoph Thurnherr hat am Völkerkundemuseum Zürich eine 50- Prozent-Stelle. Ein Drittel seiner Arbeit ist für die Organisation des Festivals vorgesehen. Im Jahr 2008 hat er selbst mit seinem Film am Festival teilgenommen und ein Jahr später war er quasi der Hauptverantwortliche für Regard Bleu.

Der jährliche Zeitplan sieht vor, dass im Februar die Ausschreibungen hinausgehen. Die Einreichfrist endet meistens kurz vor dem Sommer. Das eigentliche Festival findet dann im September oder Oktober statt.



Für das Stattfinden von Regard Bleu sind freiwillige Helfer notwendig. Für ihre Arbeit bekommen sie keine finanzielle Entschädigung sondern ein Abendessen. Grundsätzlich verfügen die Freiwilligen über freie Zeit- und Arbeitseinteilung, das heißt sie können frei entscheiden über das Pensum ihrer Arbeit und wann sie welche Aufgaben erledigen.

Bei Regard Bleu gibt es keine Prämierungen oder Auszeichnungen. Nach Thurnherr ist es schwierig, die Filme aufgrund ihrer Verschiedenartigkeit untereinander zu vergleichen. Was eine Art 'hilfreicher Preis' darstellt, ist das Feedback und die kritische, öffentlich geführte Diskussion mit ExpertInnen, die zum Festival eingeladen werden. Ob Preisgelder generell mehr Vorteile als Nachteile haben, ist sich Thurnherr nicht sicher.

Großer Wert wird bei Regard Bleu auf das 'Büchlein', das begleitend zum Festivalprogramm publiziert wird und auch die Kontaktdaten der FilmemacherInnen enthält, gelegt. Diese kleine Publikation dient für die FilmemacherInnen als Referenz, die bei anderen Einreichungen hilfreich sein kann. Thurnherr sieht in dem Katalog eine Art Beleg für die erbrachte Leistung (vgl. Thurnherr 2011).

Wie bereits erwähnt arbeitet Regard Bleu eng mit dem Museum für Völkerkunde in Zürich zusammen. Nicht nur, dass Thurnherr vom Museum bezahlt wird und die finanzielle Sicherung über das Museum gewährleistet ist, das Museum stellt auch die Räumlichkeiten zur Verfügung (vgl. Thurnherr 2011). Das Museum selbst ist eng mit der Universität Zürich verbunden. Es ist das Museum der Universität. In welchem Verhältnis Universität und Museum genau zueinander stehen, habe ich leider auf der Homepage und im Interview nicht herausfinden können (vgl. [www.musethno.uzh.ch/index.html](http://www.musethno.uzh.ch/index.html)). Fest steht allerdings, dass es eine sehr enge Kooperation gibt. Ein Indiz dafür ist für mich auch, dass Thurnherr unterrichtet und auch immer wieder von 'unseren StudentInnen' spricht (vgl. Thurnherr 2011).

Die Bewerbung erfolgt über verschiedene Kanäle. Die Kontakte des Museums und des Festivals selbst werden mit Informationen über die Einreichbedingungen und das Festival selbst versorgt. Auch auf lokaler Ebene wird das Festival in Form von Flyern, Plakaten und das Auflegen von Programmheften in Kinos und Lokalen, wo sich möglicherweise ein filminteressiertes Publikum aufhält, beworben. Kooperationen mit

kommunalen Kinos, die auch 'independent film' in ihrem Programm haben, kündigen Regard Bleu im Vorfeld durch die Projektion von Dias an. Auch die Züricher Tageszeitung schaltet für das Festival Tagesanzeigen. Da das Festival auf einem eher beschränkten Budget basiert, handelt es sich bei den Werbeaktionen meistens um Tauschgeschäfte (vgl. Thurnherr 2011). Es gibt auch eine Präsenz im Internet durch die Website (vgl. [www.regardbleu.ch](http://www.regardbleu.ch)).

## ***Programm***

### **Ethnographische Filme im Programm**

Grundsätzlich bietet das Programm von Regard Bleu vielen verschiedenen Arten von Filmen Raum. Sowohl experimentelle Arbeiten als auch künstlerische Annäherungen an ethnologische Themen sind gerne gesehen. Die ausgewählten Filme sollten einen reflexiven Moment aufweisen können. Ein kritisches Nachdenken sollte im Film erkennbar sein.

Bei Regard Bleu werden Filme gezeigt, die ethnographisch relevante Information enthalten und vermitteln. Nach Thurnherr ist es viel sinnvoller von einem freien Wissenschaftsverständnis auszugehen, als die Wissenschaftlichkeit von Filmen zu definieren und diese danach zu bewerten. Thurnherr stellt sich die Frage, warum nicht auch ein Animationsfilm oder ein gezeichneter Film einem wissenschaftlichen Anspruch gerecht werden kann. Bei Regard Bleu werden solche Filme nicht ausgeschlossen, sondern eher als neuer Zugang begrüßt. Wichtig ist, dass eine Forschungsfrage erarbeitet wird, eine Bearbeitung erfolgt und die Informationen überbracht werden. Der Prozess von der Forschungsfrage hin zu den Ergebnissen sollte offen gelegt werden. Das heißt auch, dass in Reflexivität und ein kritisches Hinterfragen im Film eine sehr wichtige Rolle spielt. Wie gesagt, sollten die Filme nicht 'tendenziös' sein, also eine einseitige Perspektive auf eine gewisse Thematik zeigen. Ob die Filme technisch perfekt sind, spielt eine untergeordnete Rolle (vgl. Thurnherr 2011).

### **Auswahl der Filme**

Bei Regard Bleu werden die Filme nicht von einer Jury oder einem Komitee ausgewählt. Das Auswahlverfahren ist ein diskursiver Prozess, an dem sich alle interessierten StudentInnen innerhalb und auch außerhalb des Züricher Institutes

beteiligen können. Die Filme werden gemeinsam revidiert und anschließend in der Gruppe diskutiert. Pro Film werden circa 30 Minuten für die Diskussion aufgewendet. Dabei ist Thurnherr wichtig, dass es eine gemeinsame Diskussion und gemeinsame Selektion gibt. Seine persönlichen Präferenzen sind dabei sekundär. Ich denke, bei der Form des Auswahlverfahrens wird auch der edukative Charakter des Festivals deutlich, der sich bereits vor den eigentlichen Filmvorführungen zeigt.

So wie für viele andere ist es auch für Thurnherr schwierig, bestimmte Auswahlkriterien auszumachen. Dennoch ist er der Meinung, dass es auch nicht richtig sei, zu sagen, dass es keine gibt. Es gibt einen bestimmten Orientierungsrahmen an Hand dessen die Filme beim Auswahlverfahren diskutiert werden. Vier Ebenen sind in der Diskussion leitend: Inhalt, technische Umsetzung, ethnologische Methode und Ästhetik.

Nach Thurnherr wäre es wichtig in irgendeiner Form die Diskussion um das Auswahlverfahren aufzuzeichnen und zusammenzufassen. Eine Öffentlichmachung dieser Diskussion würde einen wichtigen Beitrag leisten um den aktuellen Stand des Diskurses rund um den ethnographischen Film aufzuzeigen (vgl. Thurnherr 2011).

### **Präsentation**

Das Festival findet im Völkerkundemuseum in Zürich statt. Zu den Räumlichkeiten zählen eine Cafeteria und die Parkanlage des Völkerkundemuseums Zürich. Vor der Filmvorführung werden die Filme hinsichtlich Thema und FilmemacherIn kurz vorgestellt. Im Anschluss an das Screening erfolgt eine moderierte Diskussion, im besten Fall mit Anwesenheit der/des Filmemacherin/Filmemachers. Nach jedem Film wird circa 10-15 lang Minuten diskutiert, je nachdem ob die/der FilmemacherIn anwesend ist und wie viele Fragen aus dem Publikum kommen. Im Jahr 2010 waren zwei ExpertInnen eingeladen die filmischen Beiträge öffentlich zu kommentieren. Diese Diskussion kann sehr sinnvoll und lehrreich für die FilmemacherInnen selbst sein, da sie ein professionelles, durch Diskussion erarbeitetes Feedback für ihren Film bekommen.

Nach zwei bis drei Filmen ist im Programm eine Pause von einer halben Stunde vorgesehen. In der Pause gibt es die Möglichkeit in die Cafeteria zu gehen. Die Cafeteria ist nicht nur Ort für Verpflegung, sondern sie bietet auch Raum für Diskussion in entspannter Atmosphäre. Ebenso steht die Parkanlage des Völkerkundemuseums für

die BesucherInnen als Aufenthaltsort zur Verfügung. Wichtig ist den FestivalorganisatorInnen eine gemütliche und schöne Atmosphäre zu schaffen um weiterführende Gespräche zu fördern. Neben der Schaffung einer guten Atmosphäre sieht Thurnherr auch in der Kennzeichnung der FilmemacherInnen, FestivalorganisatorInnen und anderer MitarbeiterInnen in Form eines Farbsystems einen unterstützenden Faktor für den Austausch unter den FestivalteilnehmerInnen. Die Schaffung dieses Diskussionsraumes sieht Thurnherr als Rahmenprogramm, das bei Regard Bleu stattfindet (vgl. Thurnherr 2011).

Durch das Interview mit Christoph Thurnherr habe ich den Eindruck gewonnen, dass die Diskussion bei dem Festival einen sehr hohen Stellenwert einnimmt. Aus meiner Sicht wird die Diskussion bei Regard Bleu als Basis betrachtet, auf der alles andere aufgebaut.

### ***Publikum***

Obwohl die Öffentlichkeitsarbeit und die Bewerbung des Festivals sehr facettenreich sind, kommen wenig Personen 'von der Straße'. Beim Publikum von Regard Bleu handelt es sich eher weniger um eine breite Öffentlichkeit. Regard Bleu richtet sich im Wesentlichen an ein filminteressiertes Publikum. Die Mehrheit der BesucherInnen hat einen universitären Background. Personen vom Züricher Institut, aber auch von anderen Instituten in der Schweiz zählen zum Publikum. Der Vorteil der Schweiz ist es nach Thurnherr, dass die Anfahrtswege relativ kurz sind. Aber nicht nur StudentInnen von der Ethnologie kommen zum Festival, sondern auch von kulturwissenschaftlichen Studienrichtungen und von Kunstschulen. Eine große Anzahl an ZuschauerInnen wird von den FilmemacherInnen selbst zum Festival mitgebracht. Es ist tendenziell ein Fachpublikum, das die Veranstaltung besucht (vgl. Thurnherr 2011).

Im Wesentlichen setzt sich das Publikum von Regard Bleu aus FilmemacherInnen und deren FreundInnen, Personen aus dem universitären Bereich (hauptsächlich Ethnologie, Kunstuniversitäten, andere Kulturwissenschaften) und zu einem geringen Teil aus einem filminteressierten Laufpublikum zusammen.



## 6. EMPIRIE: ANALYSE DER INTERVIEWS

„[...] *Wissen generiert jeder Film.*“ meint Binter, auch wenn durch den ethnographischen Film wie beispielsweise auch durch ethnographische Texte auch, immer nur bestimmte Informationen zu einem Thema vermittelt werden. Die Bedeutungen, die sich durch den ethnographischen Film der/dem ZuschauerIn erschließen, knüpfen an das jeweilige Vorwissen an. Aber Bedeutung oder auch Deutungen werden durch jeden Film transportiert (vgl. Binter 2011).

Den ZuschauerInnen sollen anthropologisches Wissen und ethnologische Sichtweisen vermittelt werden, wie es in der Fragestellung heißt. Möglicherweise gibt es eine stärkere Tendenz zur Rezeption von anthropologischem Wissen durch ein professionelles Publikum. Möglicherweise wird einem nichtanthropologischem und nichtakademischem Publikum vermehrt 'der ethnologische Blick' nach Postert näher gebracht.

Anthropologisches Wissen und ethnologische Sichtweisen bedingen sich meiner Ansicht nach und stehen nicht in Opposition zueinander. Demnach stellt sich die Frage nach *entweder* anthropologischem Wissen *oder* ethnologischen Sichtweisen nicht. Durch den ethnographischen Film sollen sich der/dem ZuschauerIn grundsätzlich *sinnvolle Bedeutungen* im Sinne Halls erschließen. Da ich im Rahmen meiner Diplomarbeit keine ZuschauerInnenuntersuchungen gemacht habe, ist es schwierig, dem vermittelten 'meaning' eine konkrete Bezeichnung wie anthropologisches Wissen oder ethnologische Sichtweisen zu geben.

In diesem Kapitel möchte ich die Ergebnisse aus den Interviews mit den theoretischen Teil dieser Arbeit verbinden. Da der ethnographische Film ein wichtiger Bestandteil des Encoding Prozesses und quasi das Kernstück jedes ethnographischen Filmfestivals ist (vgl. Iordanova 2009: 25), halte ich es für wichtig, den ethnographischen Film in einem eigenen Kapitel zu behandeln.

In Kapitel 6.2. werden die Filmfestivals im Bezug auf Encoding/Decoding Prozess miteinander verglichen und mit theoretischen Überlegungen in Zusammenhang gebracht. Im letzten Teil dieses Kapitels (Punkt 6.3.) versuche ich die Interviewergebnisse mit dem 'popularizing anthropology'-Diskurs zu verbinden.

## 6.1. Der ethnographische Film und die Öffentlichkeit

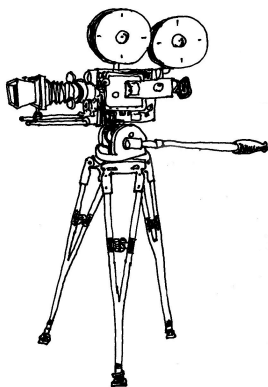
Bereits Lüem und Galizia-Bern haben auf die unterschiedlichen Begrifflichkeiten 'anthropologisch', 'ethnologisch' und 'ethnographisch' im Zusammenhang mit dem Film hingewiesen (vgl. Lüem/Galizia-Bern 1987: 23). Meinen InterviewpartnerInnen erscheint es nicht sinnvoll, diese Begriffe strikt voneinander zu trennen. Husmann sieht in den unterschiedlichen Traditionen in den einzelnen Ländern eine Ursache für die Differenzen hinsichtlich des ungleichen Gebrauchs der Begriffe (vgl. Husmann 2011):

*[...] Also ich würde es nicht für sinnvoll halten, eine strikte Definition und Trennung dieser Begriffe zu haben. Oder noch schlimmer, Filme danach zu kategorisieren, was jetzt genau ein ethnographischer und was ein ethnologischer Film ist. Es mag Tendenzen geben, aber das strikt abzugrenzen halte ich nicht für sinnvoll. [...]* (Husmann 2011)

In dieser Arbeit gehe ich von einem offenen Verständnis in Bezug auf die verschiedenen Begrifflichkeit aus, wie es auch Husmann tut. Dietrich jedoch ist der Ansicht, dass es einen Unterschied zwischen ethnographischem Film und Filmen mit anthropologischem Anspruch gibt. Wenn ein Film einen anthropologischen Anspruch hat, dann kann das laut Dietrich „*alles und nix*“ sein (vgl. Dietrich 2011).

In den folgenden Ausführungen möchte ich die Überlegungen meiner InterviewpartnerIn im Bezug auf Eigenschaften des ethnographischen Films und seine Eignung für ein heterogenes Publikum darstellen.

### 6.1.1. Eigenschaften des ethnographischen Films



Ethnographische Filme sind laut Engelbrecht 'sensibel' gemacht (vgl. Engelbrecht 2011). Mit der 'sensiblen' Machart spielt Engelbrecht auf die Sichtbarmachung und Thematisierung der Beziehung zwischen FilmmacherIn und Gefilmten an (vgl. Engelbrecht 2011). Die Beziehung zwischen ForscherIn und Beforschten ist laut Dietrich etwas, das häufig im Geschriebenen nicht so zum Ausdruck kommt.

Um die Beziehung zwischen FilmemacherIn und Gefilmten zu thematisieren, muss zuerst eine Auseinandersetzung erfolgen. Dies impliziert eine (Selbst)Reflexion über

die Position der/des Forscherin/Forschers (vgl. Dietrich 2011).

Spätestens seit den 1980er Jahren und der Krise der Repräsentation ist es legitim und wichtig, die Position der/des ForscherIn/Forschers zu reflektieren (siehe Kapitel 3.1.).

*Aber wenn man zum Beispiel dieses selbstreflexive Element im Film hat, wo der Filmemacher, die Filmemacherin, sehr wohl eine Rolle spielt, beziehungsweise selbst wenn der/die FilmemacherIn GAR keine Rolle spielen, [...] sagt uns das sehr wohl auch was über die Beziehung zwischen Filmemacher und Personen. Und insofern sagt uns [...] Film [...] sehr viel auf andere Arten und Weisen indirekt, implizit. Und das ist halt das Schöne daran, dass man die Dinge spürt [...].(Dietrich 2011)*

Ein großes Potenzial des ethnographischen Films ist das Vermögen zu berühren und auf Emotionen anzuspielen. Der ethnographische Film kann etwas vermitteln, das über die Fähigkeiten der Sprache hinausgeht (vgl. Thurnherr 2011, vgl. Dietrich 2011). Auf diese Eigenschaft des Films hat bereits MacDougall hingewiesen. Der Film hat die Möglichkeit, 'affective knowledge', wie es MacDougall bezeichnet, zu vermitteln. So kann der ethnographische Film an Gefühle, Emotionen und Erfahrungen der/des Zuschauerin/Zuschauers appellieren (vgl. MacDougall 1998: 84). In dieser Eigenschaft des ethnographischen Films sieht Dietrich auch ein Potenzial ein heterogenes Publikum anzusprechen (vgl. Dietrich 2011):

*Und [...] insofern, ich mein ethnographische Filme, die sind ja auch, also, in meiner Erfahrung jetzt als Kuratorin, die sind unterhaltsam, die sind lustig, die sind traurig. Sie spielen auf Emotionen an, sie spielen auf Lebensweisen und Lebenswelten an. [...] Wir sind alle Menschen, die das in irgendeiner, in einer oder in der anderen Form irgendwie anspricht, ansprechen kann. (Dietrich 2011)*

Das Anspielen auf Emotionen ist ein große Chance des ethnographischen Films als Kommunikationsmittel, auch deshalb, weil der ethnographische Film es schafft, Wissen zu übermitteln ohne zu abstrahieren und ohne zu vereinfachen (vgl. Binter 2011, vgl. Dietrich 2011, vgl. Thurnherr 2011). Binter sieht in dieser Eigenschaft auch einen Grund, warum der ethnographische Film für ein nichtwissenschaftliches Publikum hinsichtlich der Wissensvermittlung geeignet sein kann. Film hat im Gegensatz zu Text weniger die Möglichkeit sich in Bezug auf die Diskursstrategie sehr kompliziert auszudrücken. Der Grund für die einfachere Ausdrucksweise ist nach Binter der stark deskriptive Charakter von Bildern generell. Sprache beziehungsweise verschriftliche Sprache hingegen arbeitet stärker mit Abstraktion. Die Bilder eines Films erzeugen immer eine Art von Bedeutung und „Wissen generiert jeder Film“ (Binter 2011).

Besonders in der Gegenwart sind Personen ganz anders alphabetisiert in Bezug auf Medien (vgl. Binter 2011).

Im Interview bemerkt Dietrich, dass der Zugang zu ethnographischen Büchern teilweise leichter ist als der zu ethnographischen Filmen. Abgesehen von der Konsumation bei einem Filmfestival, ist es im Vergleich zu einem ethnographischen Buch teilweise sehr schwierig, an einen ethnographischen Film zu kommen (vgl. Dietrich 2011).

### **6.1.2. Ethnographische Filme für ein heterogenes Publikum?**

Einige der Interviewten erwähnen explizit, dass sie den ethnographischen Film in der Wissenschaft verhaftet sehen (vgl. Dietrich 2011, vgl. Engelbrecht 2011, vgl. Husmann 2011). Thurnherr geht von einem freien Wissenschaftsverständnis aus. Für ihn - er lehnt sich dabei an Umberto Eco an - ist Wissenschaft die Entscheidung für eine Fragestellung und eine Beantwortung dieser. Der Weg zur Antwort sollte dabei transparent und überprüfbar sein (vgl. Thurnherr 2011).

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit einem bestimmten Thema sollte nach Husmann eine übersetzerische Funktion haben. An dieser Stelle im Interview spricht Husmann über seine persönliche Definition eines ethnographischen Films:

*Dazu gehört für mich meistens das Stichwort, dass ein guter ethnographischer Film, so wie gute Ethnologie auch die Aufgabe hat zu übersetzen. Das heißt fremdes Handeln in einer eigenen Kultur verstehbar zu machen. [...] Dazu benutzte ich gerne das Wort deexotisieren. Ein ethnographischer Film wirkt deexotisierend in dem Sinne, dass er ein auf den ersten Blick, komisches völlig unverständliches verrücktes Verhalten in der eigenen Kultur nachvollziehbar macht. [...] (Husmann 2011)*

Nicht nur für ein wissenschaftliches Publikum sollte der ethnographische Film nachvollziehbar sein und 'deexotisieren', wie es Husmann bezeichnet, sondern auch für ein nichtwissenschaftliches. WissenschaftlerInnen sollten diese Fähigkeit sowieso besitzen (vgl. Husmann 2011). Demnach können auch NichtanthropologInnen sinnvolle Bedeutung aus einem ethnographischen Film konstruieren. Diese Auffassung vertritt auch Thurnherr:

*Ja, ich glaube nicht, dass es einen Unterschied gibt zwischen großem Publikum und Wissenschaftlichkeit. Ich glaube, das kann sehr gut miteinander gehen. Ich glaube, die Größe des Publikums hängt von verschiedenen Dingen ab, wie relevant das Thema ist,*



*wie [...] wichtig, dass der Filmemachende ist. Wissenschaftlichkeit ist glaub ich eine gewisse Seriosität bei der Aufarbeitung des Themas. Und ich denke, das kann man machen, dass der Film auch noch für ein großes Publikum attraktiv bleibt. (Thurnherr 2011)*

Folglich kann der ethnographische Film beides: Wissenschaftlich sein und zugleich für ein großes, nichtakademisches Publikum attraktiv bleiben. Einen wichtigen Aspekt nennt Engelbrecht im Interview. Auf die Frage hin, ob es einen Unterschied gibt zwischen wissenschaftlichen Filmen und Filmen, die für eine breitere Öffentlichkeit gedacht sind, antwortet sie: *„Nein. Es gibt einen Unterschied zwischen ethnographischen Film und Fernsehfilm.“* (Engelbrecht 2011).

Die Sehgewohnheiten der allgemeinen Medienöffentlichkeit sind geprägt durch Fernsehen und Kino. Nach Engelbrecht ist das Diktat, zumindest in Deutschland und Österreich, wie ein Fernsehfilm auszusehen hat, nicht vereinbar mit einem wissenschaftlichen Anspruch. Für *„[...] wirklich anständige ethnographische Filme, was auch immer das sein möge [...]“* (Engelbrecht 2011), gibt es keinen Sendeplatz in Deutschland. In Frankreich ist die Situation beispielsweise eine andere. Ethnographische Filme mit wissenschaftlichem Anspruch haben dort einen Platz im Fernsehen, wie man auch am Beispiel ARTE sehen kann (vgl. Engelbrecht 2011).

(Dokumentar)Filme, die im Fernsehen zu sehen sind, laufen üblicherweise nicht auf ethnographischen Filmfestivals, zumindest nicht bei der GIEFF (vgl. Husmann 2011). Für die GIEFF, aber auch für alle anderen untersuchten Filmfestivals, steht der Inhalt im Vordergrund, und nicht so sehr die technische Qualität des Films, die ein Dokumentarfilm mit sich bringt (vgl. Engelbrecht 2011, vgl. Binter 2011, vgl. Thurnherr 2011).

*Weil ein guter Dokumentarfilm ist schön anzusehen, aber er mag gar nicht die ethnographische Tiefe haben, die eben ein weniger guter Film hat, der aber ethnographisch wichtig ist. Problem der Öffentlichkeit, einmal mehr, an Festivals, wenn sie eine Öffentlichkeit [erreichen wollen], [...] und man muß gucken, mag das Publikum so etwas [Anm.: ethnographische Dokumentarfilme]. Wenn nicht wird's wegbleiben [...]. (Husmann 2011)*

Unter den Interviewten gibt es den Tenor, dass das Zielpublikum und die Kanäle, durch die der Film an die Öffentlichkeit tritt, entscheidend für die Form des ethnographischen

Films sind (vgl. Binter 2011, vgl. Dietrich 2011, vgl. Engelbrecht 2011, vgl. Haumberger 2011, vgl. Husmann 2011, vgl. Thurnherr 2011).

Dass der ethnographische Film unter bestimmten Voraussetzungen das Potenzial hat ein größeres Publikum anzusprechen, ist die Meinung aller Interviewten. Engelbrecht konkretisiert, dass ethnographische Filme nur dann Wissen vermitteln können, wenn es sich um eine 'interessierte' Öffentlichkeit handelt (vgl. Engelbrecht 2011). Dass das Interesse des Publikums eine wichtige Voraussetzung zur Konsumation von ethnographischen Filmen ist, wird auch in folgender Aussage Thurnherrs deutlich:

*Aber eben, das Publikum muss es wollen. Das ist eine Voraussetzung, die oft nicht vorhanden ist. Man kann nicht meinen, jetzt kann ich langsam sagen, was ich eigentlich sagen will: Man kann nicht davon ausgehen, wenn man ein Thema in einen Film packt, dass es dann für ein Publikum attraktiv ist. Zuerst muss ein Bedürfnis des Publikums da sein, ein Thema wirklich aufnehmen zu wollen. (Thurnherr 2011)*

Zusammenfassend kann meiner Meinung nach gesagt werden, dass der ethnographische Film unter gewissen Bedingungen das Potenzial hat, ein größeres, heterogeneres Publikum zu erreichen. Durch den deskriptiven Charakter, das Anspielen auf Emotionen und die Möglichkeit komplexe Realitäten einfach darzustellen, können sich auch einer/m Nichtanthropologin/Nichtanthropologen sinnvolle Bedeutungen oder anthropologisches Wissen erschließen. Die Imagination des Zielpublikums beeinflusst dabei die Form des ethnographischen Films. Was sich in der gegenwärtigen Situation im deutschsprachigen Fernsehen schwer miteinander vereinbaren lässt, sind wissenschaftlicher Anspruch und Einschaltquoten. Das schließt aber die grundsätzliche Eignung des ethnographischen Films für ein heterogenes Publikum und NichtwissenschaftlerInnen nicht aus. Die Voraussetzung dafür ist das Interesse am Film und die Bereitschaft sich mit einem Thema auseinanderzusetzen. Auch FilmemacherInnen müssen möglicherweise gewisse Kompromisse bei der Herstellung eines ethnographischen Films eingehen.

## **6.2. Vergleichende Analyse der untersuchten Filmfestivals**

Angelehnt an die Analysemethode von Schmidt haben sich aus den Interviews mehrere Kriterien für den Encoding- beziehungsweise Decoding-Prozess herauskristallisiert. Auf der Seite des Encodings haben sich hinsichtlich der Vermittlung von anthropologischen Inhalten an ein Publikum folgende relevante Kategorien ergeben:

*Geschichte*

*Ausrichtung und Funktion*

*Allgemeine Struktur*

*Programm*

Diese Kategorien bestehen aus mehreren Unterpunkten, auf die ich hier nicht näher eingehen möchte. Diese Unterkategorien dienen in Kapitel 6.2. als Teilüberschriften.

In Kapitel 6.2. werden Festivals basierend auf den Beschreibungen aus Kapitel 5, untereinander verglichen und mit theoretischen Überlegungen in Verbindung gebracht.

Die Gegenüberstellung von Form und Struktur der untersuchten Festivals soll Auskunft über die Ausrichtung auf ein bestimmtes Zielpublikum - Tendenz hin zu einem anthropologischem beziehungsweise nichtanthropologischem Publikum - geben.

### **6.2.1. Encoding**

Aus der Interviewanalyse, angelehnt an Schmidt, haben sich einige für den Encoding-Prozess relevante Kategorien herauskristallisiert. Diese setzen sich zusammen aus verschiedenen Unterpunkten, die zugleich auch die Teilüberschriften bilden.

*Geschichte*

In den Entstehungsgeschichte der einzelnen Festivals lassen sich bei genauerer Betrachtung Hinweise auf die heutige Ausrichtung finden.

Alle untersuchten ethnographischen Filmfestivals haben ihren Ursprung im wissenschaftlichen Kontext. Entweder sie wurden direkt von den Universitäten initiiert,

wie das bei der Ethnocineca und bei Regard Bleu der Fall ist, oder von einer wissenschaftlichen Institution, wie dem IWF bei der GIEFF (vgl. Thurnherr 2011, Haumberger 2011, vgl. Engelbrecht 2011). Dieser wissenschaftliche Hintergrund ist meiner Meinung nach nicht sehr verwunderlich. Einige InterviewpartnerInnen sehen den ethnographischen Film in der Wissenschaft verhaftet (vgl. Engelbrecht 2011, vgl. Binter 2011, vgl. Dietrich 2011). Auch Piault beschreibt, dass bereits die frühen ethnographischen Filmfestivals aus der Wissenschaft heraus entstanden sind (vgl. Piault 2007: 244f).

Die Datierungen der Gründungen - GIEFF 1993, Ethnocineca Anfang 1990er, Regard Bleu 2001- liegen innerhalb eines zeitlichen Fensters von ungefähr zehn Jahren. Dies ist auch jene Periode, in der der ethnographische Film zunehmende Aufmerksamkeit innerhalb der Wissenschaft erhielt. Auch wenn der innerakademische Diskurs zum ethnographischen Film bereits ab Mitte der 1970er einsetzte, erhielt der ethnographische Film nach der 'crises of representation' zunehmend mehr an Beachtung (vgl. Pink 2006: 13f).

Eine weitere Gemeinsamkeit in den untersuchten Festivals sehe ich in der Entwicklung von einer 'Werksrundschau' hin zu einem internationalen Festival mit einem offiziellen 'Call for Films'. Was unterschiedlich ist, ist die Entwicklung hin zu verschiedenen Schwerpunkten.

Meiner Meinung nach gibt bereits die Entstehungsgeschichte Hinweise auf die spätere Ausrichtung der untersuchten Festivals. Regard Bleu hatte ursprünglich die Funktion studentischen Arbeiten des ethnologischen Institutes, das laut Thurnherr eine lange Tradition des wissenschaftlichen Films hat, einen Rahmen zur Präsentation zu geben. Diese Funktion hat das Filmfestival auch noch heute, nur mit dem Unterschied, dass das gezeigte Filmspektrum sich auch auf die internationale Ebene ausgeweitet hat.

Die Ethnocineca ist vor einem ähnlichen Hintergrund entstanden, aber das Festival war von Anfang an eine Mischung aus studentischen Filmen und Beiträgen von Lehrenden. Noch heute sind die ProduzentInnen der Filme StudentInnen und bereits fertig ausgebildete FilmemacherInnen. In der Entstehungsgeschichte gab es einen Moment, wo der Wunsch, aus dem universitären Rahmen auszubrechen und auch ein nichtanthropologisches Publikum zu erreichen, immer größer wurde. Obwohl nach wie vor eine Verbindung zur Universität besteht, ist diese Intention noch heute präsent.

Die Entstehungsgeschichte der GIEFF ist eng mit dem IWF verbunden. Demnach ist es meiner Meinung nach nicht verwunderlich, dass noch heute eine Affinität zu ethnographischen Filmen, die ein tendenziell wissenschaftliches Publikum ansprechen sollen, gegeben ist.

### ***Funktion und Ausrichtung***

Ein Ziel aller untersuchten Filmfestivals ist es die *Bandbreite des ethnographischen Films* und *aktuelle Trends* sichtbar zu machen (vgl. Husmann 2011, vgl. Engelbrecht 2011, vgl. Haumberger 2011, vgl. Thurnherr 2011, vgl. Binter 2011, vgl. Dietrich 2011). Der allgemeine Tenor ist, dass ethnographische Filmfestivals als *Plattform für FilmemacherInnen* dienen sollen. Dies entspricht auch der Idee von Iordanova, Filmfestivals als Ausstellungsorte zu betrachten und zu untersuchen (vgl. Iordanova 2009: 25).

Die gezeigten ethnographischen Filme gehören in der Regel dem 'independent filmmaking' an. Filmfestivals haben eine wichtige Funktion als „*alternative distribution network*“ (Iordanova 2009: 23) für den 'independent film'. In diesem Kontext können auch ethnographische Filmfestivals betrachtet werden. Filmfestivals als Teil der Kulturindustrie dienen zur Vervollständigung des Filmspektrums, das durch andere Kanäle wie beispielsweise Fernsehen ein größeres Publikum erreicht (vgl. Iordanova 2009: 23).

Durch die Internationalität der Festivals und auch durch die Anwesenheit vieler Personen aus dem Bereich Visuelle Anthropologie und Film werden *Netzwerke* geschaffen und gepflegt. Bei den Netzwerken handelt es sich vor allem um Verbindungen zwischen den verschiedenen Instituten für Kultur- und Sozialanthropologie, den Dokumentarfilmbereich und anderen ethnographischen Filmfestivals (vgl. Husmann 2011, vgl. Engelbrecht 2011, vgl. Haumberger 2011, vgl. Thurnherr 2011, vgl. Ethnocineca 2012). Den Interviews zu Folge beschränken sich die Kontakte und Netzwerke auf ethnographische Filmfestivals untereinander, die im weitesten Sinne auch das Attribut 'ethnographisch' besitzen. Verbindungen zu anderen Festivals sind eher die Ausnahme (vgl. Engelbrecht 2011), wo wie es bereits Iordanova in ihrem Artikel beschreibt (vgl. Iordanova 2009: 32f).

In den Interviews mit Husmann und Engelbrecht wird ihre gute Vernetzung innerhalb der akademischen und dokumentarfilmischen Welt deutlich. Beide engagieren sich seit jeher für die Visuelle Anthropologie und kennen durch ihre internationale Lehrtätigkeit viele ProtagonistInnen der Visuellen Anthropologie. Diese gute Vernetzung innerhalb der Visuellen Anthropologie nutzen sie auch um ExpertInnen und generell Publikum zum Festival zu bekommen (vgl. Engelbrecht 2011, vgl. Husmann 2011). Dieser Umstand bestätigt wiederum die Annahme, dass die GIEFF tendenziell wissenschaftlich ausgerichtet ist.

Neben der Schaffung einer Plattform werden auch *Diskussion und Austausch* als wichtige Funktionen in den Interviews genannt. Für Thurnherr sieht in Regard Bleu auch eine edukative Aufgabe, mit anderen Worten: das Filmfestival soll bilden. Wichtig ist es, dass die FestivalbesucherInnen und die studentischen FilmemacherInnen etwas mitnehmen. Regard Blue soll als ein Forum für Diskussion über studentische Arbeiten fungieren, das für alle Interessierten offen ist (vgl. Thurnherr 2011).

Der Austausch und das gegenseitige Voneinanderlernen spielen auch bei der GIEFF eine wichtige Rolle. Göttingen ist vor allem ein Ort für die Begegnung zwischen DokumentarfilmerInnen und EthnologInnen, ein 'meeting point' unter KollgeInnen (vgl. Husmann 2011, vgl. Engelbrecht 2011). Dies deutet meiner Meinung nach auf die tendenzielle Ausrichtung auf Personen mit wissenschaftlichem Background hin.

Die Idee der Ethnocineca hingegen ist es, auch eine nichtwissenschaftliche Öffentlichkeit zu erreichen. Unterstützt wird meine Annahme von den Aussagen Dietrichs, dass die Ethnocineca versucht 'ein wenig' aus dem universitären Rahmen auszubrechen (vgl. Dietrich 2011). Auch im Konzept finden sich Hinweise dazu. Die Intention der Ethnocineca ist es, das mediale Bildungsangebot in Wien zu erweitern, den 'ethnographischen Blick' auch nach außen zu tragen und dem ethnographischen Film in der Wiener Festivallandschaft einen Platz zu geben (vgl. Haumberger 2011).

Das 'Bildungsangebot' von GIEFF und Regard Blue ist mehr auf StudentInnen und KollegInnen aus dem Dunstkreis der Anthropologie fokussiert und weniger auf eine nichtwissenschaftliche Öffentlichkeit. Engelbrecht und Husmann machen im Interview deutlich, dass die GIEFF kein Festival für eine Öffentlichkeit ist (vgl. Engelbrecht 2011, vgl. Husmann 2011).

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass es gewisse gemeinsame Funktionen und

Ziele - Bildung einer Plattform, Ort für Austausch und Diskussion, Schaffung und Aufrechterhaltung von Netzwerken - der untersuchten Filmfestivals gibt. Bei genauerer Betrachtung sind Unterschiede in der Ausrichtung zu erkennen, vor allem in Hinblick dessen, was und wen sie erreichen möchten.

### *Allgemeine Struktur*

Ethnographische Filmfestivals werden aus verschiedenen Motivationen heraus veranstaltet (vgl. Iordanova 2009: 32). Im Fall, dass die Intention eines Festivals das Erreichen einer breiteren, nichtwissenschaftlichen Öffentlichkeit beinhaltet, muss dies auch dementsprechend in Form und Struktur eines Filmfestivals mitgedacht werden. Nach Engelbrecht müssen in diesem Zusammenhang Kompromisse hinsichtlich der Organisation eingegangen werden (vgl. Engelbrecht 2011):

*Also dieses mit der Öffentlichkeit und dem ethnographischen Filmdiskurs, [...] das sind zwei Paar Stiefel. Das gleiche wie beim Film selbst. Je mehr ich in die Öffentlichkeit gehe, desto anders muss ich das ganze aufziehen. [...] Dann bleibt eben was anderes auf der Strecke [...]. (Engelbrecht 2011)*

Durch die Struktur können demnach umgekehrt Rückschlüsse auf die Intention und die Ausrichtung des jeweiligen Festivals geschlossen werden.

In folgenden Abschnitt möchte ich die Festivals auf Grund ihrer Struktur vergleichen. Des weiteren möchte ich versuchen, die Organisation der untersuchten Festivals mit den Ansätzen aus dem Kapitel 4.2. in Verbindung zu bringen.

### **Organisation**

Bei allen drei Festivals gibt es eine gewisse Anzahl von Hauptverantwortliche, die das Festival tragen. Nach Engelbrecht ist es extrem wichtig einen 'backbone' zu haben, also eine Person, die sich für das Funktionieren des Festivals verantwortlich fühlt (vgl. Engelbrecht 2011). Das Engagement von einzelnen Personen ist nach Husmann für ein Festival überlebenswichtig. Er benutzt in diesen Zusammenhang das Wort 'Selbstaubeuter'. Ohne diesen Einsatz ist es fast unmöglich ein ethnographisches Filmfestival zu veranstalten (vgl. Husmann 2011).

Der Einsatz von bestimmten Leuten ist meiner Meinung nach auch wegen der meist prekären finanziellen Situation der Festivals unverzichtbar. Die untersuchten Festivals werden auf einer low budget Basis veranstaltet. Aus meiner eigenen Erfahrung in der Ethnocineca existiert keine finanzielle Sicherung für das nächste Jahr. Auch Husmann teilt meine Erfahrung, dass dauerhafte Förderungen extrem schwierig zu lukrieren sind. Die Gefahr, dass diese auf Grund mangelnder Gelder und fehlender 'SelbstaubeiterInnen' nicht mehr veranstaltet werden können, ist relativ groß (vgl. Husmann 2011). „*Dieses Schicksal droht jedem, sag ich mal, und man kann froh sein, wenn es immer noch wieder gut geht. [...]*“ (Husmann 2011).

Bei Regard Blue ist die Situation insofern etwas anders, weil das Festival eine gewisse Sicherung durch das Museum erfährt. Wenn nicht ausreichend Gelder organisiert werden können, übernimmt das Museum die finanzielle Verantwortung für Regard Blue. Somit ist das Fortbestehen in finanzieller Hinsicht gesichert, solange das Museum Interesse daran zeigt beziehungsweise selbst die für die Veranstaltung nötigen Ressourcen besitzt (vgl. Thurnherr 2011). Diesen Vorteil der Risikogarantie durch das Museum bestätigt auch Engelbrecht: „*[...] man kann fast sagen, die stabilsten Festivals sind immer in Beziehung mit einem Museum.*“ (Engelbrecht 2011).

Neben der unsicheren Finanzierung hängt das Stattfinden der Festivals auch mit bestimmten engagierten Personen zusammen. Damit sind nicht nur die Hauptverantwortlichen gemeint, sondern die vielen freiwilligen HelferInnen oder PraktikantInnen. Ohne diese könnten die untersuchten ethnographischen Filmfestivals nicht existieren (vgl. Husmann 2011, vgl. Engelbrecht 2011, vgl. Haumberger 2011, vgl. Thurnherr 2011). Im Fall der Ethnocineca konstituiert sich das Festival zur Gänze aus Freiwilligenarbeit. Das Filmfest wird zur Gänze von aktiven oder ehemaligen StudentInnen getragen (vgl. Haumberger 2011).

Verglichen mit den Ausführungen von Rhyne entsprechen die untersuchten Filmfestivals der üblichen Struktur von Filmfestivals (vgl. Rhyne 2009: 9f). Um das Funktionieren dieses Non-profit-Systems zu gewährleisten, sind freiwillige MitarbeiterInnen und persönliches Engagement des Organisationsteams existentiell (vgl. Iordanova 2009: 34). Eine auf Non-profit basierende Organisation ist nach Rhyne



auch eine Möglichkeit, den Interessen einer Gruppierung Gehör zu verschaffen, die möglicherweise auf anderen Wegen nicht wahrgenommen werden (vgl. Rhyne 2009: 9f, 19f). Im Fall der untersuchten ethnographischen Filmfestivals ist ein Interesse die Schaffung einer Plattform für den ethnographischen Film, mit der Absicht den ethnographischen Film präserter zu machen. Präserter beispielsweise in der Disziplin Anthropologie selbst, mit dem Ziel das Verhältnis zwischen der Mainstream-Anthropologie und dem ethnographischen Film zu verbessern. Immer wieder wird in den Interviews auf das nach wie vor schlechte Verhältnis zwischen Anthropologie und ethnographischem Film hingewiesen (vgl. Engelbrecht 2011, vgl. Haumberger 2011). In den Interviews finden sich aber auch Hinweise, dass ethnographische Filmfestivals sowohl für die Verbesserung der Wahrnehmung für den Film als auch für die Disziplin selbst beitragen können (siehe Kapitel 6.4.1.).

### **Kooperationen und Bewerbung**

Die Bewerbungsstrategien ähneln sich auf den ersten Blick sehr. Alle untersuchten Festivals nutzen mehrere Kanäle um das eigene Festival zu bewerben. Hinsichtlich der Effektivität der Werbemittel stehen in Göttingen die Kontakte und Netzwerke innerhalb der Visuellen Anthropologie von Engelbrecht und Husmann im Vordergrund. Dies deutet auf eine wissenschaftliche Ausrichtung des Festivals hin. Regard Blue richtet sich mit seiner Bewerbung primär an ein filminteressiertes Publikum. Die Werbestrategie von Ethnocineca ist breiter angelegt und erreicht theoretisch viele verschiedene Menschen.

Eine Gemeinsamkeit der untersuchten Filmfestivals ist eine Kooperation mit der Universität. Unterschiedlich ist das Naheverhältnis zur lokalen Universität. Die GIEFF ist seit jeher mit dem IWF (Institut für den wissenschaftlichen Film) verbunden. Es besteht auch eine Kooperation mit der Universität Göttingen (vgl. [www.gieff.de/](http://www.gieff.de/)). Auch die Lehrtätigkeit von Engelbrecht und Husmann stellt ein verbindendes Element zur Universität dar (vgl. Husmann 2011). Neben der Universität Göttingen gibt es noch viele weitere Kooperationen mit Institutionen oder Vereinigungen, die in der Nähe der Wissenschaft zu verorten sind, wie zum Beispiel die 'Deutsche Gesellschaft für Völkerkunde', die 'European Association of Social Anthropologists/Visual Anthropology Network', u.a. (vgl. [www.gieff.de/](http://www.gieff.de/)).

Ebenso kann bei Regard Bleu eine enge Verbindung zur Universität festgestellt werden, da das Völkerkundemuseum der Universität Zürich als offizieller Veranstalter auftritt (vgl. [www.regardbleu.ch/](http://www.regardbleu.ch/)).

Die Kooperation mit der Universität Wien und im Speziellen mit dem Institut für Kultur- und Sozialanthropologie besteht auch bei der Ethnocineca. Allerdings ist hier zu beobachten, dass das Institut als Partner und nicht als Veranstalter auf der Homepage erscheint. Veranstaltet wird das Festival durch den Verein Ethnocineca, der 2011 gegründet wurde (vgl. [www.ethnocineca.at/](http://www.ethnocineca.at/)). Das Naheverhältnis zu wissenschaftlichen Instituten ist demnach auch bei der Ethnocineca gegeben, aber die Verbindung ist im Vergleich zur GIEFF und zu Regard Bleu eine nicht so enge. Diese Beobachtung wird auch von der Aussage Dietrichs im Interview bestätigt, die davon spricht, dass die Ethnocineca ‚etwas‘ aus den universitären Rahmen ausbrechen möchte. (vgl. Dietrich 2011)

Die Zusammenarbeit mit dem Kulturfestival SoHo in Ottakring (vgl. Haumberger 2011) deutet für mich auf eine nichtwissenschaftliche und auch kulturelle Orientierung hin. Im Jahr 2010 gab es eine Kooperation mit einem anderen Filmfestival, EspressoFilm, das auf Kurzfilme spezialisiert ist (vgl. Ethnocineca 2012: 6). Diese Kooperationen mit EspressoFilm und Soho in Ottakring sind für mich ein Indiz, dass lokale Vernetzungen und Kontakte von der Ethnocineca gepflegt werden. Dies ist vorteilhaft für die Etablierung der Ethnocineca in Wien, wenn es nach Iordanova geht. Sie geht davon aus, dass die lokale Akzeptanz eines Festivals ein wichtiger Punkt hinsichtlich der Existenzsicherung ist (vgl. Iordanova 2009: 32f).

### **Veranstaltungsort**

Auch in Bezug auf den Veranstaltungsort ist bei der GIEFF wiederum die Nähe zur Universität erkennbar. Das Festival findet in der Paulinerkirche, einem Teil der Universitätsbibliothek in Göttingen, statt. Engelbrecht betont im Interview auch den geografischen Vorteil von Göttingen. Da es in der Mitte Deutschlands liegt sind die Anfahrtswege relativ kurz (vgl. Engelbrecht 2011). Die zentrale Lage ist meiner Meinung nach nur dann relevant, wenn sowieso hauptsächlich mit Publikum von außen, also nicht aus Göttingen, gerechnet wird. Der Veranstaltungsort und der Hinweis auf die Lage Göttingens von Engelbrecht (vgl. Engelbrecht 2011) spricht für eine Ausrichtung auf ein wissenschaftliches Publikum.

Regard Blue wird in den Räumlichkeiten des Völkerkundemuseums in Zürich veranstaltet. Nach Thurnherr fördert das Museum den Kontakt zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit (vgl. Thurnherr 2011). Dieser Aussage zu Folge wäre die räumliche Voraussetzung für eine breite Öffentlichkeit bei Regard Bleu geschaffen. Allerdings ist wichtig im Fall des Züricher Völkerkundemuseums auf die enge Verbindung zwischen Museum und Universität hinzuweisen. Auf der Website ist das Museum mit 'Völkerkundemuseum der Universität Zürich' betitelt (vgl. [www.museethno.uzh.ch/index.html](http://www.museethno.uzh.ch/index.html)). Wie stark das Näheverhältnis von Museum und Universität Zürich wirklich ist, kann ich weder aus der Website noch aus den Interviews herauslesen. Fakt ist aber, dass der Veranstaltungsort eine Verbindung zur Universität aufweist.

Im Fall der Ethnocineca in Wien steht der Veranstaltungsort in keiner Verbindung zur Universität Wien (vgl. Haumberger 2011). Wie bereits Dietrich im Interview erwähnt hat, ist es auch die Intention der Ethnocineca etwas aus dem universitären Rahmen auszubrechen. Ein Ort außerhalb der Universität funktioniert besser als Veranstaltungsort für ein breites Publikum (vgl. Dietrich 2011). Demnach hat die Ethnocineca die räumliche Voraussetzung für ein nichtwissenschaftliches Publikum geschaffen.

## ***Programm***

### **Ethnographische Filme im Programm**

In diesem Absatz möchte ich die ethnographischen Filme bei Festivals in Verbindung mit den Modellen von Crawford und Nichols untersuchen.

Vorab möchte ich darauf hinweisen, dass die Basis meiner Analyse die Interviews sind, und ich keine Programmanalyse der einzelnen Festivals gemacht habe. Eine eingehende Programmanalyse ist für diese Arbeit meiner Meinung nach nicht relevant. Mein Fokus liegt auf den Strukturen und der Form von Filmfestivals und nicht auf der konkreten Analyse von ethnographischen Filmen. Dies wäre im Rahmen dieser Arbeit zu umfangreich gewesen. Da ich die Filme selbst keiner Analyse unterzogen habe, handelt es sich bei den Einteilungen in Kategorien nach Crawford und Nichols um Tendenzen, die sich für mich aus den Interviews herauslesen lassen.

Allen drei untersuchten Filmfestivals ist ein vielfältiges und heterogenes Programm wichtig. Es soll die Vielfalt im Dokumentarfilm repräsentieren, weshalb laut den Interviews kaum eine Form kategorisch ausgeschlossen wird (siehe Kapitel 5). Bei genauerer Betrachtung sollen die Filme dennoch gewisse Voraussetzungen erfüllen.

Nicht aufgenommen werden bei Regard Blue Filme, die kein reflexives Moment aufweisen und kein kritisches Nachdenken beinhalten (vgl. Thurnherr 2011):

*Ich kann nicht sagen, was wir nehmen. Ich kann eigentlich nur sagen, was wir nicht nehmen. Wir nehmen nicht tendenziöse Filme. Also Filme, die ein Thema ganz einseitig darstellen, die kommen nicht gut an im Gremium. (Thurnherr 2011)*

Wenn ich diese Aussage vor dem Hintergrund der verschiedenen 'modes of representation' von Nichols betrachte, dann werden demnach bei Regard Blue selten Filme des reinen 'expository mode' gezeigt.

Thurnherr spricht aber von einem 'reflexiven Moment' im Film. Dieser Moment der Reflexion kann in allen Modi vorkommen, da ein Film häufig nicht nur einen Modus beinhaltet (vgl. Nichols 2001: 100). Deswegen möchte ich hier nicht von einer kategorischen Ausschluss, sondern von einer Tendenz zu den anderen Modi (observational, interactive, reflexive) sprechen.

Bei den Filmen von Regard Bleu ist es auch wichtig, dass ihnen eine Forschungsfrage zu Grunde liegt, anhand derer die Bearbeitung erfolgt. Die Wissensproduktion soll ersichtlich sein (vgl. Thurnherr 2011). Auch diese Aussage von Thurnherr spricht für eine Präferenz der anderen drei Modi.

Wenn wir die Einteilung nach Crawford heran ziehen, dann adressieren die Filme von Regard Blue ein eher professionelles Publikum (siehe Kapitel 5.3.). Somit kommen in der Regel die Kategorien 'research film' und 'ethnographic documentary' in Frage.

Bei der GIEFF gibt es nach Husmann keine Filme, die normalerweise im Fernsehen laufen. Die inhaltliche Relevanz für die Ethnologie steht im Vordergrund (vgl. Husmann 2011). Nach dem Modell von Crawford liegt demnach auch hier der Schwerpunkt auf 'research film' und 'ethnographic documentary'. Durch die wissenschaftliche Ausrichtung, die sowohl in den Interviews von Husmann und Engelbrecht, als auch in den anderen Punkten der Analyse (Funktion, Organisation) deutlich werden, gibt es meiner Meinung nach eine Tendenz hin zu Filmen für

WissenschaftlerInnen, also 'research films'.

Bezüglich der Einteilung nach Nichols ist es möglich, alle Modi bei der GIEFF zu finden. Das Programm der GIEFF soll die gesamte Bandbreite des ethnographischen Films zeigen. Aber die Aussage, dass die gezeigten Film üblicherweise nicht im Fernsehen zu sehen sind, deutet auch auf ein gewisses Maß an Reflexivität hin. Demnach ist es unwahrscheinlich, einen reinen 'expository' Film bei der GIEFF zu sehen.

Die Filme der Ethnocineca müssen kultur- und sozialanthropologische Themen behandeln, um ins Programm aufgenommen werden zu können (vgl. Binter 2011). Wichtig ist es, dass es sich um 'independent films' handelt (vgl. Dietrich 2011). Theoretisch sind demnach alle 'modes of representation' bei der Ethnocineca zulässig. *„Und wir haben aber trotzdem geschaut, dass wir von allem etwas haben. Eher traditionellere im Sinne von beobachtenden Dokumentarfilm, dann auch kollaborative Dokumentarfilme bis hin zur Ethnofiction.“* (Binter 2011).

Bei der Ethnocineca soll auch ein nichtwissenschaftliches Publikum durch gewisse Filme angesprochen werden (vgl. Haumberger 2011). Diese Aussage deutet für mich auf die Tendenz zu 'ethnographic documentaries' hin, da sie sich sowohl an ein professionelles als auch nichtprofessionelles Publikum richten. Das Programm enthält auch 'research films'. Sie dominieren das Programm aber nicht (vgl. Haumberger 2011).

Alle Interviewten gehen von ethnographischen Filmen aus, und nicht von unbearbeitetem Rohmaterial (vgl. Engelbrecht 2011, vgl. Husmann 2011, vgl. Thurnherr 2011, vgl. Haumberger 2011, vgl. Binter 2011, vgl. Dietrich 2011). Demzufolge wird nach der Einteilung von Crawford kein 'Footage', also unbearbeitetes Rohmaterial, bei den untersuchten Filmfestivals gezeigt. Bei allen Festivals werden bevorzugt 'research films' und 'ethnographic documentaries' gezeigt. Allerdings lassen sich bei den einzelnen Festivals Tendenzen in die eher wissenschaftliche oder eher filminteressierte (breitere) Öffentlichkeit erkennen.

Bei allen Filmfestivals finden sich - in unterschiedlich deutlicher Form - Hinweise auf den Umstand, dass auf ein kritisches Nachdenken in den Filmen Wert gelegt wird. Dies deutet für mich auch auf ein Abwenden vom 'expository mode' bei Filmfestivals hin. Die üblichen Repräsentationsformen beschränken sich meiner Beobachtung nach

weitgehend auf den 'observational', 'interactive' und 'reflexive' Modus.

### **Auswahl der Filme**

Die Auswahl der Filme erfolgt bei allen Filmfestivals durch Personen, die einen ethnologischen Background haben oder aus dem Dokumentarfilmbereich kommen. Die Anzahl der auswählenden Personen variiert von Festival zu Festival.

Alle InterviewpartnerInnen sind der Meinung, dass die Bestimmung von konkreten Auswahlkriterien sehr schwierig ist. Wie bereits Dietrich im Interview betont, ist die Auswahl im Endeffekt geleitete von der subjektiven Einschätzung der/des Einzelnen (vgl. Dietrich 2011).

Engelbrecht weist im Zusammenhang mit dem 'selection committee' auf die Wichtigkeit des 'background' der jeweiligen Person hin. Wer die Person ist, beeinflusst verständlicherweise die Auswahl (vgl. Engelbrecht 2011). Dennoch wäre es für Thurnherr falsch zu sagen, es gäbe keinen Orientierungsrahmen (vgl. Thurnherr 2011). Diesen Orientierungsrahmen sehe ich in der Aussage, die alle meine InterviewpartnerInnen auf die Frage nach den Auswahlkriterien geäußert haben: der Inhalt ist wichtiger als die filmische Qualität.

*Und die Film-Filme selbst, also die sich die Öffentlichkeit normalerweise ansieht, ob im Fernsehen oder auf so einem Festival. Das sind ja auch alles fertige Filme. Aber da ist ja auch schon ein Problem bei den ethnographischen Filmfestivals. Weil Dokumentarfilme natürlich diesen Film-Filmen viel mehr entsprechen, in dem Sinne, dass die Leute, die solche Filme machen, nicht Ethnologen sind, sondern Dokumentarfilmer, und als solche auch ausgebildet [sind]. Die kennen die Kunst des Filmemachens, [...] und deswegen ist es nicht so selten, dass dann ethnographische Filme, die als Film gar nicht so gut sind, aber von der Ethnographie her wichtig und gut sind, dass die im Filmischen eben nicht so richtig mitkommen und deshalb auf vielen Festivals auch nicht so viel gezeigt werden. Die gehen unter. Deswegen wollen wir beim Göttinger Festival, wenns geht auf jeden Fall vermitteln versuchen, denen die die Filme aussuchen, dass es auch schön wäre, wenn klassische ethnographische Filme dabei sind. Auch wenn die rein filmisch nicht Top sind. Halte ich oder halten wir für wichtig. [...]* (Husmann 2011)

Dass im Eingangsgespräch die Relevanz für die Ethnographie, die die Filme haben sollen, betont wird, ist für mich wiederum ein Hinweis auf die wissenschaftliche Ausrichtung der GIEFF.

Wie auch die GIEFF, bestimmt die Ethnocineca KuratorInnen, die nicht zwingenderweise einen ethnologischen Background haben müssen.

*Und dann sind wir auch gesessen in der Küche und hatten dann irgendwie die Filme aufgelegt und dann haben wir halt wirklich versucht ein Programm [zusammenzustellen], [...] also das war halt dann wirklich sehr individuell und manche Filme haben es dann halt nur deswegen nicht hineingeschafft, weil die da halt ganz lose [...] gehangen sind und nicht zu einem Überthema gepasst haben. Und wir uns gedacht haben, zu lang oder passt irgendwo nirgends dazu und eigentlich wär da ein anderer Film interessanter. (Dietrich 2011)*

Diese Aussage von Dietrich macht meiner Meinung nach wiederum die Wichtigkeit von Überthemen bei der Ethnocineca deutlich. Nach Dietrich und Binter ist eine übersichtliche Programmgestaltung und einen roten Faden zu haben wichtig, um auch ein nichtanthropologisches Publikum anzusprechen (vgl. Dietrich 2011, vgl. Binter 2011).

Wichtig ist es nach Dietrich, dass die Personen am Ende des Filmes etwas mitnehmen. In diesem Zusammenhang wird auch die Zumutbarkeit hinsichtlich der Länge des Filmes bei der Auswahl mitgedacht (vgl. Dietrich 2011).

Bei Regard Bleu ist das Auswahlverfahren im Vergleich zu den anderen Festivals ein rein diskursiver Prozess, an den sich alle Interessierten beteiligen können. Auch bei der Auswahl wird meiner Meinung nach die Wichtigkeit der Diskussion deutlich. Es gibt einige Aspekte, die die Diskussion um die Auswahl leiten sollen.

### **Präsentation**

In Bezug auf die Präsentation sind sich die untersuchten Festivals sehr ähnlich. Bei allen drei Festivals gibt es eine Moderation, die die Filme vor der Vorführung kurz ankündigt. Im Anschluss findet eine Diskussion statt, je nach Situation und Anwesenheit der FilmemacherInnen auf Deutsch beziehungsweise Englisch (vgl. Husmann 2011, vgl. Haumberger 2011, vgl. Thurnherr 2011). Generell ist eine Tendenz zur englischen Sprache durch die Filme selbst gegeben, da die Untertitel in den meisten Fällen englisch sind und die lokale Sprache im Film selten Deutsch ist.

Engelbrecht sieht in dem bei Filmfestivals üblichen Modus, also Moderation vor dem Screening und eine dem Film angeschlossene Diskussion, die Voraussetzung dafür, dass auch ein nichtwissenschaftliches Publikum an den Filmfestivals teilnehmen könnte (vgl. Engelbrecht 2011).

Die FilmemacherInnen sind häufig anwesend und nehmen eine wichtige Rolle in der Diskussion nach dem Filmscreening ein. Abzulesen ist dies von den Aussagen in den

Interviews, dass die Anwesenheit der/des Filmemacherin/Filmemachers die Diskussion unterstützt und die Diskussionszeit in der Regel dann auch länger ist.

Um den Austausch zu unterstützen, ist es den Festivals wichtig, eine passende Atmosphäre zu schaffen. Vor allem die OrganisatorInnen von Regard Bleu und von der GIEFF betonen dies in den Interviews. Die beiden Festivals haben durch eine Cafeteria einen eigenen Raum geschaffen, wo sich die FestivalteilnehmerInnen auch nach den Filmvorführungen weiter unterhalten können (vgl. Thurnherr 2011, vgl. Engelbrecht 2011). Aber auch bei der Ethnocineca ist dieser Raum durch das Foyer des Kosmos Theaters und den Barbetrieb im Cafe 7\*stern gegeben (vgl. Haumberger 2011).

Auf den hohen Stellenwert der Diskussion innerhalb des Festivals wird von allen InterviewpartnerInnen hingewiesen (vgl. Binter 2011, vgl. Dietrich 2011, vgl. Engelbrecht 2011, vgl. Haumberger 2011, vgl. Husmann 2011, vgl. Thurnherr 2011). Unterschiedlich sind teilweise nur die DiskussionspartnerInnen, je nachdem auf welches Zielpublikum das Festival ausgerichtet ist.

### **Rahmenprogramm**

Wenn die drei untersuchten Filmfestivals verglichen werden, dann ist das Rahmenprogramm recht unterschiedlich. Thurnherr von Regard Blue versteht die Schaffung eines Diskussionsraums mit einer angenehmen Atmosphäre als Rahmenprogramm. Dies ist das einzige von Thurnherr erwähnte Rahmenprogramm. Dieses 'Rahmenprogramm' betont wiederum die zentrale Stellung von Diskussionen innerhalb von Regard Bleu (vgl. Thurnherr 2011).

Im Anschluss an die GIEFF findet eine Konferenz mit verschiedenen Workshops statt. Die Konferenz soll aktuellen Trends im und den Diskurs zum ethnographischen Film aufzeigen und thematisieren (vgl. Engelbrecht 2011). Die Konferenz mit teilweise sehr namhaften Personen aus der Visuellen Anthropologie ist für mich ein weiteres Indiz für die wissenschaftliche Ausrichtung der GIEFF. Ein anderer Hinweis für diese Ausrichtung ist meiner Meinung nach in der travelling GIEFF zu finden. Engelbrecht und Husmann nennen in erster Linie Konferenzen und Seminare, zu denen die traveling GIEFF reist (vgl. Engelbrecht 2011, vgl. Husmann 2011).

Die Ethnocineca hingegen adressiert mit der Projektwerkstatt an ein filminteressiertes Publikum. Eine/Ein WissenschaftlerIn zu sein ist keine Voraussetzung für die



Teilnahme an der Projektwerkstatt (vgl. Haumberger 2011). Somit ist der Zugang für ein nichtanthropologisches Publikum gegeben. Auch die GIEFF hat im letzten Jahr Versuche unternommen ein breiteres Publikum zu erreichen. Aber laut Engelbrecht sind jegliche Versuche, sowohl die Zusammenarbeit mit Schulen als auch die Kooperation mit kommunalen Kinos, gescheitert (vgl. Engelbrecht 2011).

Zusammenfassend stelle ich fest, dass auch das Rahmenprogramm Informationen über die Ausrichtung der einzelnen Filmfestivals und somit über das Adressieren eines bestimmten Publikums geben kann.

### **6.2.2. Decoding**

In diesem Kapitel habe ich versucht ein Bild des Publikums und der/des FestivalbesucherIn zu entwerfen. Wie bereits in der Einleitung erwähnt, basieren meine Überlegung zum Decoding- Prozess ausschließlich auf den ExpertInneninterviews. Diese habe ich in Zusammenhang mit theoretischen Überlegungen von Gerhards und Neidhart zu Öffentlichkeit, von Hall und Rose zum Decoding-Prozess,, und von MacDougall und Nichols zur/zum 'aktiven' ZuschauerIn gebracht.

#### ***Das Publikum bei ethnographischen Filmfestivals***

Bei den Publika ethnographischer Filmfestivals handelt es sich nach Neidhardt und Gerhards um eine 'Themenöffentlichkeit', da Filmfestivals eine öffentliche Veranstaltung sind. In der Regel gibt es wenig Vernetzung mit Massenmedien, sodass die Festivals nicht auf der Ebene der Massenkommunikation angesiedelt werden können. Das übergeordnete Thema der Veranstaltung ist der ethnographische Film. Nach Gerhards und Neidhardt hat ein übergeordnetes Thema eine gewisse Selektion zur Folge, da manche Personen durch das Thema angezogen werden und manche aufgrund dessen auch fernbleiben (vgl. Gerhards/Neidhardt 1990: 22f). Im Fall der untersuchten ethnographischen Filmfestivals ist das Publikum ein filminteressiertes. Viele FestivalteilnehmerInnen zeigen auch ein spezifisches Interesse am ethnographischen Film oder an Ethnologie generell. Demzufolge stimmen die Interviewergebnisse mit der

Theorie von Gerhards und Neidhardt überein, da sich das Publikum überwiegend aus EthnologInnen, Visuellen AnthropologInnen, FilmemacherInnen und an Dokumentarfilminteressierten konstituiert.

Ein weiteres Indiz dafür, dass es sich um eine Themenöffentlichkeit handelt, ist das Vorhandensein einer Struktur und eine Ausdifferenzierung der Rollen (SprecherInnen, KommunikatorInnen und Publikum) im Feld. Im Sinne von Neidhardt können bei ethnographischen Filmfestivals die FestivalorganisatorInnen und in gewisser Weise auch die FilmemacherInnen als *SprecherInnen* gesehen werden. Der *Kommunikator* ist meiner Meinung nach der ethnographische Film selbst. Das *Publikum* wird durch die ZuschauerInnen gestellt.

Die Rollenzuweisungen sind nicht fixiert. Ein/e anwesende/r FilmemacherIn kann je nach Situation dem Publikum angehören oder SprecherIn sein. Ein/e ZuschauerIn aus dem Publikum kann in der Diskussion zur/zum SprecherIn werden. Die Folge dieser eher losen Rollenzuweisung ist, dass das Publikum durchaus Äußerungsmöglichkeiten besitzt. Im Fall der untersuchten Filmfestivals sind Kommentare und die aktive Beteiligung seitens des Publikums sogar erwünscht. Die Voraussetzung für dieses Gesprächsklimas ist eine überschaubare Menge an DiskussionsteilnehmerInnen (die Anzahl der ZuschauerInnen pro Film beträgt 80-200 TeilnehmerInnen), also Publikum und SprecherInnen. Da die Diskussion einen zentralen Stellenwert bei den untersuchten Filmfestivals einnimmt, habe ich die Vermutung, dass das Hinbewegen in Richtung einer Massenmedienöffentlichkeit kontraproduktiv wäre, da das Publikum in seiner Handlungsfähigkeit, und somit auch in seiner Diskussionsfähigkeit eingeschränkt würde. Meiner Meinung steht bei ethnographischen Filmfestivals nicht das Ziel eine Massenmedienöffentlichkeit zu erreichen im Vordergrund, sondern es geht um die Erhöhung der TeilnehmerInnenanzahl der Themenöffentlichkeit. Für Festivals, die eine möglichst breite Öffentlichkeit erreichen möchten, ist meiner Ansicht nach sowohl eine Steigerung hinsichtlich der BesucherInnenanzahl wichtig, als auch eine Zunahme der Heterogenität des Publikums. In den meisten Fällen steigt nach Neidhardt mit der Größe des Publikums auch der Anteil an 'Nicht-ExpertInnen'. Je mehr Nicht-ExpertInnen im Publikum sind, desto mehr muss von einem eingeschränkten Verständnisvermögen ausgegangen werden (vgl. Neidhardt 1994: 13). Für die ethnographischen Filmfestivals würde dies bedeuten, sich in Form (Organisation) und Inhalt (ethnographischer Film) dementsprechend anzupassen.

## ***Zusammensetzung der Publika***

Mein Versuch ist es, die Publika der einzelnen untersuchten Festivals zu erfassen und auf ihre Heterogenität zu untersuchen. Damit meine ich, ob sich Tendenzen hin zu einem Publikum aus dem (wissenschaftlichen, universitätsnahen) ethnologischen Dunstkreis erkennen lassen oder hin zu einem gemischten, heterogenen Publikum. Meine Annahme ist, desto heterogener das Publikum ist, umso 'breiter' ist die Öffentlichkeit, auch wenn es sich stets um eine 'Themenöffentlichkeit' handelt, deren TeilnehmerInnenanzahl eine begrenzte ist.

Aus den Interviews geht hervor, dass es sich beim Publikum der untersuchten Filmfestivals um ein filminteressiertes handelt. So kann auch ein/e NichtwissenschaftlerIn einem filminteressierten Publikum angehören. Auf meine Frage hin, ob es egal sei, ob die/der ZuschauerIn ein/e WissenschaftlerIn ist oder nicht, antwortet Thurnherr:

*Absolut, ja, ja. Ich glaube, das ist auch gut so, denn es relativ schwierig [...] abzusehen, welche Vorbereitung das Publikum mitbringt. Was der eine oder die andere schon weiß und was nicht. Und von dem her, ob es jetzt ein wissenschaftlich vorgebildetes Publikum ist oder nicht, kann nicht ausschlaggebend sein. Oder?! Das ist nicht kontrollierbar. (Thurnherr 2011)*

Demnach ist eine wissenschaftliche Vorbildung nicht die zwingende Voraussetzung für den Besuch eines ethnographischen Filmfestivals.

Bei den Publika der untersuchten Filmfestivals handelt es sich zum großen Teil um StudentInnen aus der Ethnologie oder kulturwissenschaftlichen Disziplinen.

Bei der GIEFF ist im Vergleich zu den anderen Filmfestivals das Publikum homogener, da es sich überwiegend um ethnologische StudentInnen handelt. Die Ursache für den hohen Anteil an EthnologiestudentInnen ist in der Struktur des Festivals zu suchen: Die StudentInnen kommen hauptsächlich über Lehrveranstaltungen in Form einer Exkursion zum Festival.

*Aber das [Anm: Bewerbung auf lokaler Ebene] hat alles natürlich gar keine Auswirkungen. [...] Das Festival kriegst du zusammen, also Publikum, in letzten Jahren, wo wir beide, Beate und ich, ganz konkret, die Leute, die wir kennen, was weiß ich, in Heidelberg, jemand der dort unterrichtet. Wollt ihr im nächsten Sommersemester nicht ein Seminar machen über ethnographischen Film, dann kommt doch zum Festival mit einer Exkursion. Und entweder machen die das dann oder wir haben es selber gemacht. (Husmann 2011)*

Dieses System entspricht auch der Intention und der Werbestrategie von Husmann und Engelbrecht. Aus diesem Grund ist auch die geografisch günstige Position von Göttingen in der Mitte Deutschlands, auf die Husmann und Engelbrecht hinweisen, relevant (vgl. Husmann 2011, vgl. Engelbrecht 2011).

Der Anteil an StudentInnen der Ethnologie ist auch bei den anderen beiden Filmfestivals hoch. Aber aus den Interviews ist herauszulesen, dass das Publikum heterogener hinsichtlich der Disziplinen, denen die StudentInnen angehören, ist. Sowohl Thurnherr als auch Haumberger weisen auf die unterschiedlichen Disziplinen, denen die StudentInnen angehören, hin. Die meisten Studienrichtungen, die bei den Festivals vertreten sind, beschäftigen sich mit ethnologienahen Thematiken. Thurnherr antwortet auf die Frage nach den BesucherInnen bei Regard Bleu:

*Von unserer Uni, wobei von verschiedenen Instituten. Also es kommen auch von der Kunstgewerbeschule, es kommen von den populären Kulturen, das sind die Volkskundler hier die europäische Ethnologie machen, von der Ethnologie her. Es kommen Leute von anderen Unis aus der Schweiz.[...] Die Wege sind nicht so weit, die kommen. MEISTENS bringen die FilmemacherInnen selbst die meisten Zuschauer mit. Und dann kommen noch ein BISSCHEN Leute von der Straße, aber nicht viel. [...] Also es ist eher ein Fachpublikum. (Thurnherr 2011)*

Die Aussage von Haumberger zum Publikum der Ethnocineca ist ähnlich:

*[...] es sind sehr viel Studierende. Aber nicht zwangsläufig von der Ethnologie. Also auch von anderen Geistes- und Sozialwissenschaften, aber auch von ganz woanders. [...] Und dann einfach auch immer wieder mal [...] interessierte Leute, die dann auch schon älter sind. Also nicht nur Studierende [...]. (Haumberger 2011)*

Haumberger erwähnt explizit auch andere Studienrichtungen abseits der Geistes- und Kulturwissenschaften. Es sind 'interessierte Leute', die nicht zwangsweise einen akademischen Hintergrund haben müssen. Bereits bei Betrachtung des Encoding-Prozesses ist meiner Meinung nach die Intention der Ethnocineca auch ein nichtwissenschaftliches Publikum zu erreichen, deutlich zum Ausdruck gekommen.

Dies erklärt meiner Ansicht auch die heterogene Zusammensetzung des Publikums bei der Ethnocineca.

Die Anzahl der BesucherInnen bei den einzelnen Filmen bewegt sich bei den untersuchten Filmfestivals zwischen 50 und 200 (vgl. Engelbrecht 2011, vgl. Haumberger 2011, vgl. Thurnherr 2011). Die BesucherInnenzahlen divergieren demnach leicht und sind abhängig von Größe des Vorführraums, der bei der Ethnocineca und bei Regard Bleu im Vergleich zur GIEFF etwas kleiner ist (vgl. Thurnherr 2011, vgl. Haumberger 2011, vgl. Engelbrecht 2011).

### ***Die/der 'aktive' FestivalbesucherIn - ein Annäherungsversuch***

Die aktive Rolle des/der ZuschauerIn beim Anschauen eines Filmes ist spätestens seit Hall unumstritten. Hall hat 1980 der/dem ZuschauerIn eine aktive Beteiligung beim 'Empfangen' von Botschaften zuerkannt (vgl. Hall 1980). Auch andere AutorInnen, die ich im Zuge meiner Diplomarbeit herangezogen habe, weisen auf die aktive Rolle der/des Zuschauers/In hin (vgl. MacDougall 1997, vgl. Rose 2007).

Die Bedeutungskonstruktion oder die 'ways of seeing', wie es Rose bezeichnet (vgl. Rose 2007: 22f), werden von verschiedenen Faktoren beeinflusst. Auf einige Faktoren, die den Interviewten besonders wichtig erscheinen, möchte ich in den folgenden Ausführungen eingehen.

### **Codes und Lesarten**

Wenn wir die BesucherInnen der untersuchten Filmfestivals mit Roses 'site of audiencing' betrachten, dann gibt es hinsichtlich der kompositorischen Komponente eine Tendenz zu einer 'westlich geprägten' Lesart. Die GIEFF begreift sich nach Husmann aber auch als 'Brückenbauer' zwischen Ost und West (vgl. Husmann 2011). Bei der GIEFF ist demnach die Wahrscheinlichkeit, dass Personen mit einem 'nichtwestlichen' Background am Festival teilnehmen, höher. Dennoch kann auch bei den anderen beiden Filmfestivals nicht von einem homogenen Publikum hinsichtlich der Prägung der Lesart ausgegangen werden. Wie bereits Thurnherr erwähnt, ist die Kontrolle, wer ein Festival besucht und wer nicht, fast unmöglich (vgl. Thurnherr 2011).

Nach Nichols werden Elemente anderer Kulturen, die eine/ein FestivalbesucherIn während eines Films wahrnimmt, in die eigene Denkweise integriert und mit den eigenen Sehgewohnheiten abgeglichen. Dies ist die Voraussetzung für die Bildung eines 'critical knowledge' (vgl. Nichols 1994b: 19). Durch die Auseinandersetzung mit dem ethnographischen Film können die ZuschauerInnen demnach unterschiedliche, auch kritische Positionen einnehmen. Da der ethnographische Film bei Filmfestivals in der Regel nicht 'tendenziös' ist und eine kritische Reflexion beinhaltet (siehe Kapitel 3.4.), ist viel Raum für eigene Interpretation und Bedeutungskonstruktionen gegeben. Dies wird auch im folgenden Ausschnitt aus dem Interview, das ich mit Engelbrecht geführt habe, deutlich. Engelbrecht spricht über die Charakteristika des ethnographischen Films:

*[...] Aber dann zu sagen, [...] Kontraste aufzubauen. Dialoge zwischen dem Film aufzubauen. Sodass man sagen kann, der Zuschauer kriegt nicht, hier, das hast du zu schlucken, sondern hier, zwei Filme, jetzt denk mal.* (Engelbrecht 2011)

Normalerweise geben ethnographische Filme keine Meinung vor, sondern die/der 'aktive' FestivalteilnehmerIn muss diese selbst mit ihren/seinen eigenen 'ways of seeing' herstellen.

Es ist schwierig für mich im Rahmen dieser Diplomarbeit zu beurteilen, aus welcher der drei 'positions' von Hall heraus (siehe Kapitel 2.2.1) die FestivalbesucherInnen die ethnographischen Filme decodieren, da ich keine empirische Untersuchung der FestivalbesucherInnen vorgenommen habe.

Wenn wir Nichols Überlegungen zu FestivalbesucherInnen heranziehen, dann verfügen sie in der Regel über „*historical specific sense of self*“ (Nichols 1994b: 20). Somit liegt die Vermutung für mich nahe, dass es sich tendenziell um eine/n ZuschauerIn handelt, die/der zur Reflexion neigt. Auch Thurnherr verweist im Interview auf den Umstand, dass die Bedeutungskonstruktion seitens der ZuschauerInnen schwer zu kontrollieren oder festzustellen ist (vgl. Thurnherr 2011).

### **Interesse an der Auseinandersetzung mit ethnographischen Filmen**

Generell sind Dokumentarfilme nach Dietrich 'salonfähiger' geworden:

*Ich glaub einfach, dass ein allgemeines Interesse besteht an der Realität, was auch immer das für eine sein mag. Die technischen Möglichkeiten, das Ganze auch spannend vermittelbar zu machen, [...] macht das ganze natürlich auch einfacher und leichter verdaulich [...] Ja, ich glaub, es ist sehr wohl ein allgemeines Interesse da. (Dietrich 2011)*

Die Wahrnehmung für das Genre Dokumentarfilm hat sich demnach laut Dietrich verbessert. Einen Grund dafür sieht sie im Fernsehen, das die positive Rezeption von Dokumentarfilmen beispielsweise durch Reality-TV und anderes unterstützt hat.

Für Husmann kann ein ethnographischer Film 'deexotiserend' wirken, wenn er kulturell fremdes Handeln nachvollziehbar macht (vgl. Husmann 2011). Ethnographische Filme setzen sich in irgendeiner Form oft mit 'Exotischem', 'kulturell Fremdem' oder weniger plakativ mit 'Differenzen' auseinander. Im Erfahren von Differenzen sieht Nichols einen wichtigen Grund ein Festival zu besuchen (vgl. Nichols 1994b: 17). Die Begegnung mit Neuem und Unbekanntem kann - wenn wir von Nichols Überlegungen ausgehen - auch eine Motivation für die BesucherInnen ein ethnographisches Filmfestival zu besuchen darstellen.

Engelbrecht verwendet bei den folgenden Ausführungen den Begriff der/des 'interessierten' Zeit-Leserin/Lesers' für die/den FestivalbesucherIn.

*[...] im IWF haben wir uns ja auch Gedanken gemacht. Und dann haben wir gesagt der interessierte Zeit-Leser. Also mal sich zu überlegen, Filme zu machen für Leute, die WIRKLICH Interesse an etwas haben und nicht der Unterhaltung dienen. Das ist sicher mal ein Unterschied. (Engelbrecht 2011)*

Der unterhaltende Aspekt steht demnach für Engelbrecht nicht im Vordergrund bei der GIEFF, das Interesse der FestivalbesucherInnen für den ethnographischen Film und bestimmte Thematiken ist der zentrale Punkt. Dass das Interesse am Film generell und am ethnographischen Film im Speziellen ein wichtige Motivation ist, ein ethnographisches Filmfestival zu besuchen, kommt meiner Meinung nach auch in folgenden Zitaten zum Ausdruck: „[...] Ich glaube eben, noch einmal, die Motivation zur Konsumation von solchen Filmen muss beim Publikum sein. Die muß schon da sein [...].“ (Thurnherr 2011). In seinen weiteren Ausführungen zur Motivation seitens des Publikums ethnographische Filmfestivals zu besuchen, kommt Thurnherr noch einmal auf das Interesse am ethnographischen Film selbst und auf den Willen der aktiven Auseinandersetzung mit einem Thema zu sprechen:

*[...] Aber eben, das Publikum muss es wollen. Das ist eine Voraussetzung, die oft nicht vorhanden ist. Man kann nicht meinen, jetzt kann ich langsam sagen, was ich eigentlich sagen will. Man kann nicht davon ausgehen, wenn man ein Thema in einen Film packt, dass es dann für ein Publikum attraktiv ist. Zuerst muss ein Bedürfnis des Publikums da sein ein Thema wirklich aufnehmen zu wollen [...]. (Thurnherr 2011)*

Meiner Meinung nach hat Thurnherr hier zwei wichtige Punkte hinsichtlich der Voraussetzungen für einen Festivalbesuch zusammengefasst: das Interesse am ethnographischen Film und die Bereitschaft zur aktiven Auseinandersetzung mit dem ethnographischen Film.

### **Sehgewohnheiten und Vorwissen der FestivalbesucherInnen**

Wie bereits Hall und Rose beschreiben, sind sehr viele Faktoren beim Decoding-Prozess beziehungsweise auf der 'site of audiencing' ausschlaggebend (vgl. Hall 1980: 128f, vgl. Rose 2007: 22f). In den Interviews werden immer wieder 'Sehgewohnheiten' und 'Vorwissen', die laut den Interviewten eine entscheidende Rolle im Decoding-Prozess spielen genannt.

Eine generelle Schwierigkeit ist, dass die Sehgewohnheiten der 'breiten' Öffentlichkeit nicht an ethnographische Filme gewöhnt sind. Dies kommt im folgenden Zitat von Husmann - er spricht über das Erreichen eines außeruniversitären Publikums - zum Ausdruck:

*[...] Ist nur bedingt geeignet, wenn man den ethnographischen Film [...] in seinem eigentlichen Charakter nimmt, weil'ne Öffentlichkeit, die Fernsehöffentlichkeit, oder die normale Öffentlichkeit, die Bürger dieser Stadt zum Beispiel. Die sind an ethnographische Filme so nicht gewöhnt. [...] Aber die ethnographischen Filme, die wir kennen, die wir meinen, sind normalerweise nicht auf einen Fernsehgeschmack zugeschnitten. Und umgekehrt. Das heißt, die, die fürs Fernsehen gemacht wurden, laufen normalerweise nicht auf unserem Festival. (Husmann 2011)*

Dass die Sehgewohnheiten der meisten Personen von Fernsehen und Kino geprägt sind, ist auch die Ansicht von Binter und Thurnherr (vgl. Binter 2011, vgl. Thurnherr 2011). Da diese Seh- oder Rezeptionsgewohnheiten bei einem ethnographischen Filmfestival möglicherweise nicht befriedigt werden können, bleiben viele Personen demnach den Festivals fern. Thurnherr ist aber der Meinung, dass das Umgehen mit dem ethnographischen Film gelernt werden kann (vgl. Thurnherr 2011).



*Und das ist auch ein ganz interessanter Aspekt, find ich, an der Visuellen Anthropologie - überhaupt erst zu LERNEN mit Film umgehen. [...] Und wenn man da aber so ein bisschen die Vorstellung aufknackt, dann ändern sich die Sehinteresse. [...] Wenn man [ethnographische Filme] nicht gewohnt ist, das brauch sehr viel Aufwand dies zu genießen. Und plötzlich schauen die Leute das gerne und halten das durch. [...].* (Thurnherr 2011)

Was sie mit den Informationen des Films im Endeffekt machen, ist nach Thurnherr schwer festzustellen (vgl. Thurnherr 2011). Nichols weist auf die Einbettung 'fremder' Elemente in die eigenen Sehgewohnheiten und in das eigene Vorwissen hin (vgl. Nichols 1994b: 19). Auch in einigen Interviews spielt das Vorwissen eine wichtige Rolle. Die Informationen des Films - sei es visuell oder verbal - knüpfen an ein bereits existierendes Wissen an (vgl. Engelbrecht 2011, vgl. Thurnherr 2011). Aber je mehr der Film eine (breite) Öffentlichkeit ansprechen soll, desto mehr seien Kommentare zum Verständnis nötig (vgl. Engelbrecht 2011).

*Wenn ich ein niedriges Kontextwissen hab, dann brauch ich Informationen. Und Information braucht Zeit. Das heißt je niedriger das Kontextwissen, desto mehr Zeit für Information. Information kommt dann letztlich schon über Untertitel, Kommentar, Zwischentafeln, irgendwas.* (Engelbrecht 2011)

Zu kommentarlastige Filme sind aber im Kreis des ethnographischen Films verpönt. Kompromisse sind dann notwendig (vgl. Engelbrecht 2011).

Nach Binter gibt es einen Unterschied zwischen junger und älterer Generation. Die jüngerer Generation ist viel stärker an den Umgang mit dem Medium Film gewohnt und tut sich daher leichter Bedeutungen zu konstruieren (vgl. Binter 2011).

Thurnherr sieht die zunehmende Medialisierung kritisch: Die junge Generation ist zwar die ganze Zeit umgeben von audiovisuellen Medien, aber weiß eigentlich nicht, wie sie damit umgehen soll, weil sie nie gelernt hat, darüber zu sprechen (vgl. Thurnherr 2011).

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Sehgewohnheiten vieler Personen durch Fernsehen und Kino geprägt sind und somit nicht an ethnographische Filme gewöhnt sind. Wenn sich Personen mit einem ethnographischen Film auseinandersetzen, dann werden die Information in das bereits existierende Kontextwissen eingebettet.

### 6.2.3. Zusammenfassung

Die Intention und Ausrichtung eines ethnographischen Filmfestivals hat Auswirkungen auf die Struktur (Organisation) und den Inhalt (Filme im Programm) eines ethnographischen Filmfestivals. Die untersuchten Filmfestivals weisen diesbezüglich kleinere und größere Unterschiede auf. Bei genauer Betrachtung der Endoding-Seite fällt ein Überwiegen der inhaltlichen Faktoren (Programm) gegenüber den strukturellen (Allgemeine Struktur) in den Aussagen meiner InterviewpartnerInnen auf. Meiner Meinung ist dies mit der Feststellung Iordanovas zu argumentieren. Ihr zu Folge sind Filme das Herzstück jedes Festivals (vgl. Iordanova 2009: 23f). Demnach ist die Konzentration auf inhaltliche Aspekte auch bei den InterviewpartnerInnen nicht verwunderlich.

Alle untersuchten Filmfestivals möchten eine Plattform für FilmemacherInnen, einen Ausstellungsort, wie es Iordanova bezeichnet (vgl. Iordanova 2009: 25), und einen Ort für Austausch und Diskussion schaffen. Wer an diesem sozialen Feld der Filmfestivals teilnimmt, ist von Festival zu Festival je nach Ausrichtung leicht unterschiedlich. Eine weitere Gemeinsamkeit stellt die Organisation in Form eines Non-Profit-Systems dar, das auf die Hilfe von Freiwilligen angewiesen ist. Grundsätzlich basiert die Organisation auf viel persönlichem Engagement, das genährt wird vom persönlichen Interesse am ethnographischen Film. In Hinblick auf das Filmprogramm legen alle Festivals Wert auf inhaltliche Aspekte, die in der Wichtigkeit über der filmischen Qualität stehen. Die Festivalfilme sollen keine Meinung vorgeben und reflexiv sein, um so einen größtmöglichen Raum für die persönliche Bedeutungskonstruktion auf Seiten der ZuschauerInnenschaft geben. Jede/r FestivalteilnehmerIn bettet die ihr/ihm dargebotenen Informationen in ihre/seine eigenen Sehgewohnheiten und ihr/sein Vorwissen ein.

Die GIEFF hat eine Ausrichtung auf Professionalisierte, egal ob aus der Anthropologie oder dem Dokumentarfilmbereich. Diese 'wissenschaftliche' Ausrichtung der GIEFF hat Einfluss auf die allgemeine Struktur und die inhaltlichen Aspekte des Festivals. Besonders deutlich wird dies beim Erreichen des Publikums, was hauptsächlich über die Netzwerke und Kontakte von Engelbrecht und Husmann geschafft wird, und der

Konferenz als Rahmenprogramm. Der aktuelle Filmdiskurs steht im Vordergrund, und nicht die Vermittlung von anthropologischem Wissen und ethnologischen Sichtweisen an ein nichtprofessionalisiertes Publikum. „*Aber das Grundlegende ist eben, es ist kein Festival für eine Öffentlichkeit [...].*“ (Engelbrecht 2011). Da sich das Publikum hauptsächlich aus EthnologInnen und FilmemacherInnen zusammensetzt, ist eine gewisse Symmetrie hinsichtlich des Encoding- und Decoding-Prozesses gegeben.

Bei Regard Bleu liegt der Fokus auf dem Zeigen von studentischen Filmen, um so einerseits eine Plattform zu schaffen und andererseits Interessierten ein Bildungsangebot zu bieten. Die Diskussion nimmt in allen Bereichen, sowohl in der Struktur als auch im Inhalt, eine wichtige Funktion ein. In jeder Phase des Filmfestivals ist es Interessierten möglich, sich an verschiedenen Prozessen in einem selbstdefinierten Ausmaß zu beteiligen und sich mit ethnographischen Filmen und auch der Festivalorganisation auseinanderzusetzen. Der Diskurs und die edukative Funktion stehen bei Regard Bleu im Vordergrund. Das Publikum besteht generell aus Filminteressierten. Unter den FestivalteilnehmerInnen sind (vor allem studentische) Personen aus verschiedenen (kulturellen) Disziplinen. Auch im Fall von Regard Bleu sind Encoding und Decoding zwei relativ symmetrische Prozesse.

Ethnocineca ist auf Film- und Kulturinteressierte ausgerichtet. Die Intention der Ethnocineca ist es, ein möglichst heterogenes Publikum zu erreichen. Demnach werden strukturell als auch inhaltlich die Voraussetzungen für ein Nichtanthropologisches und sogar Nichtwissenschaftliches Publikum geschaffen. Besonders sichtbar wird dies in der starken Orientierung an Themenblöcken, an verschiedenen lokalen Kooperationen und am Rahmenprogramm. Das Publikum setzt sich zusammen aus StudentInnen von verschiedensten Studienrichtungen und generell aus film- und kulturinteressierten Personen. Der Encoding- und Decoding-Prozess weisen auch hier eine relative Symmetrie auf.

Hall geht in seinem Modell davon aus, je symmetrischer Encoding- und Decoding-Prozess ablaufen, desto geringer ist die Chance von Missverständnissen (vgl. Hall 1980: 134). Bei allen untersuchten Filmfestivals kann eine Symmetrie hinsichtlich Decoding und Encoding beobachtet werden. Demzufolge stimmen Ausrichtung, Struktur und Inhalt der einzelnen Filmfestivals mit dem erreichten Publikum überein. Die Chance, dass sinnvolle Bedeutung konstruiert werden kann, ist demnach groß.

### **6.3. Ethnographische Filmfestivals und der Diskurs zu 'Popularizing Anthropology'**

In diesem Kapitel werden die Ergebnisse aus der Interviewanalyse in den 'Popularizing Anthropology' Diskurs, der im theoretischen Teil dieser Arbeit behandelt wurde, einbettet.

Im ersten Teil beschäftige ich mich mit der öffentlichen Wahrnehmung von ethnographischen Filmfestivals und ihre mögliche unterstützende Funktion für eine gesteigerte Aufmerksamkeit für das Fach Ethnologie selbst. Durch die Zusammenführung der Ergebnisse aus der Vergleichenden Analyse und den theoretischen Ansätzen der 'öffentlichen' Ethnologie möchte ich im zweiten Teil dieses Kapitels Kriterien beschreiben, die für das Erreichen eines heterogenen Publikums ausschlaggebend sind. Der Punkt 6.3.2. liefert einen Vorschlag in Bezug auf Struktur und Inhalt für ethnographische Filmfestivals, die ein möglichst heterogenes Publikum erreichen möchten.

#### **6.3.1. Öffentliche Wahrnehmung von ethnographischen Filmfestivals**

In der ‚öffentlichen‘ Ethnologie geht es um die Interaktion zwischen Wissenschaft und der Welt außerhalb der universitären Mauern. Ziel ist es, die Relevanz und eine vermehrte Wahrnehmung der Ethnologie außerhalb des akademischen Bereichs zu erhöhen (vgl. Borofsky 2007).

Im Zuge meiner Forschungen habe ich mich unter anderem mit der Frage, ob ethnographische Filmfestivals einen Beitrag zu einer gesteigerten Präsenz in der Öffentlichkeit leisten können, beschäftigt. In Folge habe ich auch meine InterviewpartnerInnen mit dieser Frage konfrontiert. Alle interviewten Personen sind sich einig, dass ethnographische Filmfestivals einen Beitrag zur Verbesserung der Wahrnehmung von Ethnologie außerhalb der Wissenschaft leisten können (vgl. Binter 2011, vgl. Dietrich 2011, vgl. Engelbrecht 2011, vgl. Haumberger 2011, vgl. Husmann 2011, vgl. Thurnherr 2011). Durch ethnographische Filmfestivals können anthropologische Themen in die Öffentlichkeit gebracht werden (vgl. Haumberger 2011). Auch Engelbrecht von der GIEFF, die auf ein wissenschaftliches Publikum

ausgerichtet ist, sieht in ethnographischen Filmfestivals dieses Potenzial (vgl. Engelbrecht 2011):

*Weil sie zumindest ethnologische Ergebnisse, Dokumentationen und anderes präsent machen. Also sie sind sicher in der Öffentlichkeit mehr da als Bücher. Ich würde einen Unterschied machen, Museen sind sicher noch mal irgendwo präsenter als Institutionen. [...] Auch wenn sie nicht so viel von der Öffentlichkeit besucht werden. (Engelbrecht 2011)*

Hinsichtlich der Wichtigkeit von ethnographischen Filmfestivals in Bezug auf die Wissensvermittlung, gibt es laut Husmann Grenzen:

*Also die ethnographischen Filmfestivals spielen bei der Vermittlung von Wissen außerhalb der Uni eine sehr, sehr geringe Rolle, weil das kann man ablesen an dem, wer bei einem Filmfestival als Publikum da ist. Man kann nur Wissen vermitteln an die, die da sind. Und da wirst du nach meiner Göttinger und sonstigen Erfahrung nicht sehr viele Nichtethnologen finden. (Husmann 2011)*

Wie in diesem Zitat bereits deutlich wird, spricht Husmann vom Publikum der GIEFF und anderen Festivals, die er besucht hat. Bei den anderen beiden Festivals, die ich untersucht habe, erfolgt die Wissensvermittlung klarerweise an deren FestivalteilnehmerInnen. So können auch Personen aus anderen Disziplinen und außerhalb des universitären Kontexts erreicht werden.

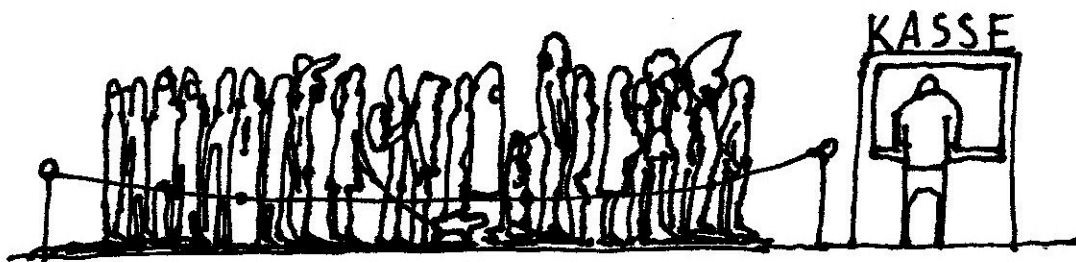
Wo ethnographische Filmfestivals einen unterstützenden Beitrag leisten können, ist die Wahrnehmung von ethnographischen Filmen selbst. Im Kapitel 6.1. wird deutlich, dass die Schaffung einer Plattform für den ethnographischen Film eine wichtige Funktion der Festivals ist. Mit der Schaffung eines Präsentationsrahmens kann auch die Bekanntmachung der Filme einhergehen (vgl. Engelbrecht 2011). Auch Nichols weist auf diese Sprungbrettfunktion von Festivals hin. Durch die Aufnahme in ein Festival wird dem Film Qualität und künstlerische Reife zugestanden. Durch die Teilnahme an einem Festival kann die Voraussetzung für die Wahrnehmung auf internationaler Ebene geschaffen werden (vgl. Nichols 1994b: 16). Für manche Filme ermöglicht ein Filmfestival auch den Eintritt zur Filmindustrie (vgl. Iordanova 2009: 25). Auf diese Möglichkeit weist auch Binter im Interview hin. Ethnographische Filmfestivals können einen Zugang zu anderen Medienkanälen eröffnen (vgl. Binter 2011).

### 6.3.2. Ethnographische Filmfestivals für ein heterogenes Publikum

In diesem Unterkapitel möchte ich versuchen einen theoretischen Entwurf für den Encoding-Prozess eines ethnographischen Filmfestivals für ein größeres, heterogeneres Publikum zu geben. Für dieses Vorhaben verbinde ich die Ergebnisse aus den Interviews mit den Kriterien, die der Diskurs um eine 'öffentlich' Ethnologie als wichtig empfindet.

Wie bereits im Kapitel 6.2.2 beschrieben wurde, handelt es sich beim Festivalpublikum stets um ein Themenöffentlichkeit. Das verbindende Element ist das gemeinsame Interesse am ethnographischen Film.

In diesem Unterkapitel bin ich der Frage nachgegangen, wie ein möglichst heterogenes Publikum erreicht werden kann. Unter heterogen verstehe ich die Zusammensetzung des Publikums aus Personen aus unterschiedlichen Kontexten. Demnach geht es hier um Kriterien, die für das Erreichen eines heterogenen Publikums, einer/eines *(film)interessierten Zeit-Leserin/Zeit-Lesers*, wie es Engelbrecht nennt (vgl. Engelbrecht 2011), relevant sind.



Aus den Interviews lässt sich ablesen, dass es ethnographische Filmfestivals mit unterschiedlichen Ausrichtungen und Funktionen gibt (siehe Kapitel 6.2.1.). Ethnographische Filmfestivals sollten nach Binter ein klares Profil haben. Nur so haben sie die Chance ein größeres Publikum zu erreichen (vgl. Binter 2011). Auch Engelbrecht hält die Ausrichtung für entscheidend. Das folgende Zitat ist an einer Stelle des Interviews entnommen, an der Engelbrecht über die Plattform CAFFE spricht:

*Also das kommt drauf an, wo es angesiedelt ist. [...] Wie gesagt, es gibt die Filmfestivals an Museen, die programmatisch auch in die Öffentlichkeitsarbeit eingebaut sind. Vielleicht auch eher thematisch ausgerichtet sind. Es gibt Filmfestivals, die schon stark in Richtung Dokumentarfilm gehen, was in Rumänien der Fall ist. Was aber auch teilweise was mit Finanzen zu tun hat, da man da doch eher Geld kriegt, als wenn es ein rein ethnographisches Filmfestival ist. Es gibt aber auch hardcore ethnologische Filmfestivals, also ich würde sagen das RAI Filmfestival in England, [...]. (Engelbrecht 2011)*

In diesem Interviewausschnitt sind einige Punkte enthalten, die für das Erreichen eines größeren Publikums relevant, oder aber auch kontraproduktiv sind. Meiner Meinung nach spricht Engelbrecht fast alle Aspekte an, die für ein heterogenes Publikum ausschlaggebend sind: Form des ethnographischen Films, Themenschwerpunkte, Kooperationen, Veranstaltungsort. Weitere wichtige Kriterien, die hier noch nicht enthalten sind, sind Filmpräsentation und Rahmenprogramm. In den folgenden Ausführungen möchte ich näher auf die einzelnen Punkte in Bezug auf Inhalt und Struktur eines Festivals eingehen und diese in Bezug setzen zum 'Popularizing Anthropology' Diskurs.

### ***Inhalt***

Dass der ethnographische Film unter gewissen Voraussetzungen grundsätzlich das Potenzial hat auch ein nichtwissenschaftliches Publikum zu erreichen, ist bereits in Kapitel 6.1. deutlich geworden. Nach Engelbrecht gibt es eine Grauzone zwischen ethnographischem Film und Dokumentarfilm:

*[...] Und da würd ich sagen, da gibt es eine Grauzone. Es gibt sicher Dokumentarfilme, die so sorgfältig recherchiert sind und so sensibel gemacht wurden, dass sie für mich als ethnographischer Film durchgehen. Weil eigentlich die ganze Methodik ähnlich läuft, nur dass sie besser gemacht wurden. (Engelbrecht 2011)*

Wenn ein heterogenes Publikum erreicht werden möchte, dann müssten sich die ethnographischen Filmfestivals meiner Ansicht nach mehr in dieser von Engelbrecht angesprochenen Grauzone bewegen. Die Sehgewohnheiten vieler Menschen sind durch Kino und Fernsehen geprägt. Dokumentarfilme entsprechen demnach eher Sehgewohnheiten vieler Personen. Aber je mehr sich Filmfestivals hin Richtung Dokumentarfilm bewegen, desto größer wird die Gefahr, dass die ZuseherInnen aus der Visuellen Anthropologie wegfallen. Umgekehrt werden bei einem 'reinen' ethnographischen Filmfestival die NichtanthropologInnen nicht zum Festival kommen,

wie Husmann beschreibt:

*[...] Weil ein guter Dokumentarfilm ist schön anzusehen, aber er mag gar nicht die ethnographische Tiefe haben, die eben ein weniger guter Film hat, der aber ethnographisch wichtig ist. [...] und man muß gucken, mag das [breite] Publikum so etwas [ethnographische Filme]. Wenn nicht wirds wegbleiben. (Husmann 2011)*

Demnach wäre in Bezug auf die Einteilung nach Crawford die Form 'Ethnographic documentary' am besten geeignet. Nach Crawford sind 'Ethnographic documentaries' relevant für die Anthropologie, gehören aber auch dem generellen Dokumentarfilmschaffen an. Das Zielpublikum von 'Ethnographic documentaries' ist sowohl ein spezialisiertes als auch ein nichtspezialisiertes (vgl. Crawford 1992: 74). Wenn wir von der Einteilung nach Nichols ausgehen, dann kommen theoretisch alle Formen in Frage. Der 'expository mode' in seiner ursprünglichen Form, wird wahrscheinlich von AnthropologInnen nicht gern gesehen, da dieser Modus wenig Reflexion beinhaltet (vgl. Nichols 1991: 34f).

Nach Dietrich ist der Vorteil jeder Form von interaktiven oder partizipativen Filmen, dass die Diskursform der Filme für ein heterogenes Publikum geeignet ist. Da diese Filme in der Regel den Gefilmten gezeigt werden, sollten sie auch von ihnen verstanden werden. Die Gefilmten sind in den meisten Fällen keine AnthropologInnen (vgl. Dietrich 2011). Der 'observational mode' ist in seiner reinen Form am wenigsten geeignet für ein heterogenes Publikum, da er ein 'langweiliges' Image hat, was aber nicht heißt, dass er trotzdem für NichtanthropologInnen interessant sein kann.

Nach Binter werden zu lange Filme häufig als langatmig empfunden. Deswegen sind ethnographische Filme mit der Länge zwischen 45 und 90 Minuten am besten geeignet für ein heterogeneres Publikum (vgl. Binter 2011). Dass die 'Spielfilmlänge' ideal für ein nichtanthropologisches Publikum wäre, kommt auch im folgenden Interviewausschnitt zum Ausdruck. Thurnherr spricht an dieser Stelle über seine Erfahrungen am Margaret Mead Festival in New York:

*Also ich glaube eben, also ich war letzten Herbst in New York am Margaret Mead Festival und da waren viele Leute. Das ist im Museum of Natural History am Central Park. Also die erste Adresse, da am Platz. Es wurden fast nur längere spielfilmähnliche ethnographische Filme gezeigt zu sehr heißen Themen. Afghanistan, Irakkrieg, viel Krieg [...] zum Beispiel Gender-Themen, die sehr populär sind. [...] Und so kriegt man wahrscheinlich ein größeres Publikum [...] Ich glaub nicht, dass man mit Werbung [viel bewirken kann], wenn man diese Filme einem größeren Publikum zeigen möchte. Ich glaube nicht, dass man das irgendwie [...] mehr stimulieren kann, als es stimuliert*



*werden will. Ich glaube eben, noch einmal, die Motivation zur Konsumation von solchen Filmen muss beim Publikum sein. Die muss schon da sein. [...]. (Thurnherr 2011)*

Thurnherr spricht hier den Willen und die Bereitschaft seitens des Publikums an sich mit ethnographischen Filmen zu beschäftigen. Aber wenn einem größeren heterogenen Publikum ein Anreiz zur Konsumation von ethnographischen Filmen gegeben werden möchte, dann kann dies über bestimmte Thematiken, 'heiße Themen', wie es Thurnherr bezeichnet, erreicht werden (vgl. Thurnherr 2011). Dies entspricht auch der Idee der 'öffentlichen' Ethnologie. Wenn die EthnologInnen mit ihren Themen in der Öffentlichkeit wahrgenommen und gehört werden möchten, dann sollten sie sich für die Themen der Öffentlichkeit interessieren (vgl. Barth 2001). Im Fall der ethnographischen Filmfestivals würde das bedeuten, dass Filme zu bestimmten, für ein nichtanthropologisches Publikum relevanten Themen gezeigt werden, oder sogar danach ausgesucht werden. In den Interviews gibt es Meinungen, wie die von Haumberger, dass sich ethnographische Filmfestivals nicht ausschließlich an den Bedürfnissen des Publikums orientieren sollten (vgl. Haumberger 2011). Denn primär gehe es bei den untersuchten Filmfestivals um die inhaltliche Relevanz von Filmen. Thurnherr weist auch darauf hin, dass die Themen, die die Wissenschaft interessieren, sich häufig nicht mit jenen Themen decken, die die Öffentlichkeit spannend findet (vgl. Thurnherr 2011). In dieser Hinsicht müssten Kompromisse eingegangen werden, wenn das Publikum auch aus NichtanthropologInnen bestehen soll (vgl. Thurnherr 2011, vgl. Engelbrecht 2011, vgl. Husmann 2011).

Dennoch ist es nach Dietrich nicht unmöglich diese Brücke zu schlagen (vgl. Dietrich 2011). Auch für MacClancy sind wissenschaftlicher Anspruch und die Eignung für NichtanthropologInnen nicht unbedingt ein Widerspruch (vgl. MacClancy 1996: 29f).

Die InterviewpartnerInnen sind sich einig, dass für das Erreichen eines größeren, heterogenen Publikums die Themenauswahl entscheidend ist (vgl. Binter 2011, vgl. Dietrich 2011, vgl. Engelbrecht 2011, vgl. Haumberger 2011, vgl. Husmann 2011, vgl. Thurnherr 2011). Nur so kann nach Schönhuth - einem Vertreter der Bewegung um eine 'relevantere' Ethnologie - die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit erregt werden, und so ist es auch leichter, an bereits bestehendes Vorwissen anzuknüpfen (vgl. Schönhuth 2009: 24). Auch in den Interviews ist das Vorwissen ein wichtiger Punkt, da der ethnographische Film an dieses Vorwissen anknüpft (vgl. Engelbrecht 2011, vgl.

Thurnherr 2011). Dementsprechend soll auch idealerweise die Diskursstrategie des ethnographischen Films angepasst werden. Eine Konzentration auf Fachbegriffe der Ethnologie wäre demnach kontraproduktiv, meint Binter (vgl. Binter 2011). Dies entspricht auch der Ansicht einiger VertreterInnen des Diskurses um eine 'öffentliche' Ethnologie. Technischer Jargon sollte nach MacClancy vermieden werden. Viel mehr sollten Ironie, Humor und Eloquenz den Text kennzeichnen. MacClancy beschreibt in seinem Artikel zwar die Eigenschaften eines Texts, der auch ein nichtwissenschaftliches Publikum ansprechen soll (vgl. MacClancy 1996: 29f), aber meiner Meinung nach sind diese Eigenschaften auch auf den ethnographischen Film übertragbar. Wie in Kapitel 6.1. bereits beschrieben wurde, hat der ethnographische Film die Fähigkeit relativ einfach komplexe Realitäten auszudrücken. Ethnographische Filme können demnach auch für ein nichtanthropologisches Publikum sinnvolle Bedeutung generieren.

Die Filmpräsentation ist wichtig für die Vermittlung anthropologischer Inhalte (vgl. Engelbrecht 2011, vgl. Binter 2011, vgl. Haumberger 2011, vgl. Thurnherr 2011, vgl. Dietrich 2011, vgl. Husmann 2011). Um auch einem nichtwissenschaftlichen Publikum sinnvolle Bedeutung zu vermitteln, nimmt Diskussion und Moderation eine wichtige Funktion ein. Durch die Diskussion können Zusatzinformationen gegeben und Verknüpfungen mit den jeweiligen Vorwissen einer Person hergestellt werden (vgl. Engelbrecht 2011, vgl. Haumberger 2011).

### ***Struktur***

Neben den inhaltlichen Aspekten eines Films (Thematik und Form des Films), können Kooperationen und der Veranstaltungsort eine unterstützende Rolle einnehmen, um ein nichtanthropologisches Klientel zu erreichen. Dies wird im folgenden Interviewausschnitt deutlich. Engelbrecht spricht hier über das Festival in Freiburg:

*Freiburg ist anders ausgerichtet als wir. [...] aber die machen wesentlich mehr eine Retrospektive und einen Themenschwerpunkt und zwei, drei Programmpunkt. Und sind jetzt eng mit der Stadt verbandelt und müssen deshalb auch in die Stadt hineinwirken [...]. Also die sind da anders eingebunden, haben dadurch, ich würde sagen, ihre Klientel im ethnographischen Film etwas verloren. (Engelbrecht 2011)*

Kooperationen mit einer nichtwissenschaftlichen Institution, in diesem Fall mit der Stadt Freiburg, sagen etwas über die Ausrichtung eines Festival aus und können im

Zusammenhang mit dem Erreichen eines heterogenen Publikums unterstützend wirken. Engelbrecht findet die Idee der Zusammenarbeit mit einem Museum eine sehr interessante, wenn die Intention besteht, ein möglichst heterogenes Publikum zu erreichen. Eine 'Museumsöffentlichkeit' hat nach Engelbrecht mehrere Vorteile: Einerseits befindet sich das Museum an der Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit, andererseits passiert die Öffentlichkeitsarbeit bereits durch das Museum. Filmfestivals an Museen haben häufig auch thematische Schwerpunkte. Im Zuge des Interviews nennt Engelbrecht das Jean Rouch Festival, das im Zusammenhang mit einem Museum stattfindet und seit jeher ein heterogenes Publikum angezogen hat (vgl. Engelbrecht 2011). Auch das Margaret Mead Festival in New York, von dem Thurnherr im Interview berichtet, wird in Verbindung mit einem Museum veranstaltet. Das Margaret Mead Festival hat einen weiteren Vorteil: es wird an einem sehr prominenten Platz im New York veranstaltet, nämlich im Central Park beim 'Museum of Natural History' (vgl. Thurnherr 2011). Dass der Veranstaltungsort hinsichtlich Öffentlichkeitswirksamkeit eine Rolle spielt, ist auch in Punkt 6.2.1. deutlich geworden. Ein zentraler Ort mit angenehmer Atmosphäre ist den untersuchten Filmfestivals wichtig. Wenn ein heterogenes Publikum erreicht werden soll, soll der Veranstaltungsort nach Dietrich außerhalb des Universitätsgeländes liegen. So ist die Chance ein nichtwissenschaftliches Publikum zu erreichen größer (vgl. Dietrich 2011):

*Ich find die Location ist auch sehr wichtig. Wenn man jetzt eben sagt, man möchte aus dem universitären ein bißchen hinaus, dann ist ein kleines Kino, ein Programm kino oder so, fänd ich jetzt auch zum Beispiel einen super Ort, also wo man auch sagt, man sieht auch Dokumentarfilm, der jetzt einer anthropologischen Tradition entspringt. [...] dass der sich irgendwo mit dem Filmischen, mit dem Kino, mit dem Cineastischen, in irgendeiner Form sich verbindet [...] das ist einfach schon einmal eine Aussage. Und ein Kino hat auch ein Ambiente und eine Atmosphäre. (Dietrich 2011)*

Kinos oder Orte mit kinoähnlicher Atmosphäre sind nach Dietrich gute Orte um ein vielfältiges Publikum zu erreichen (vgl. Dietrich 2011).

Um ein möglichst heterogenes Publikum erreichen zu können, müssen auf jeden Fall Kompromisse eingegangen werden. Je mehr ein ethnographisches Filmfestival sich an ein nichtwissenschaftliches Publikum in Bezug auf Inhalt und Struktur orientiert, umso größer ist die Wahrscheinlichkeit, dass es für AnthropologInnen nicht mehr interessant ist.

Demnach ist es wichtig, ein klares Profil und individuell formulierte Ziele für das jeweilige Festival zu haben. Egal an welcher Zielgruppe sich das Festival orientiert, gibt es auf inhaltlicher und struktureller Ebene relevante Faktoren, die wesentlich für das Erreichen eines bestimmten Publikums sind.

Wenn ein ethnographisches Filmfestival die Intention hat, ein möglichst heterogenes Publikum zu erreichen, dann sind folgende Punkte von besonderer Wichtigkeit: eine Präferenz von *'Ethnographic Documentaries'*, für ein heterogenes Publikum interessante *Themen*, ein auf Personen aus unterschiedlichen Kontexten ausgerichtetes *Rahmenprogramm*, eine Inhaltsvermittlung in Form von *Diskussion* und *Moderation* auf inhaltlicher Ebene; *Kooperationen* mit Museen und/oder kulturellen Organisationen, Kino oder kinoähnliche *Veranstaltungsorte außerhalb der Universitätsgeländes* im Bezug auf die strukturelle Ebene eines ethnographischen Filmfestivals.



## 7. RESUMÉ

„*Films need festivals*“ und „*Festivals need films*“ schreibt Iordanova in ihrem Artikel zu Filmfestivals als Ausstellungsorte. Demnach stehen Film und Festivals in einem symbiotischen Verhältnis zueinander, vor allem wenn Filme nur auf der Ebene des Festivals 'ausgestellt' werden (vgl. Iordanova 2009: 25), wie es bei den meisten ethnographischen Filmfestivals der Fall ist. Iordanovas Aussage betont auch die Wichtigkeit von ethnographischen Filmen für Festivals. Sie sind der Kern eines jeden ethnographischen Filmfestivals.

Im Laufe der Geschichte sind verschiedene Beziehungen zwischen ethnographischen Filmen und Wissenschaft beziehungsweise Öffentlichkeit zu beobachten. Technische Errungenschaften, Entwicklungen in der Wissenschaft und soziokulturelles, politisches, ökonomisches Klima waren wichtige Einflussfaktoren für dieses Verhältnis. Immer wieder haben ethnographische Filme das Interesse einer nichtanthropologischen Öffentlichkeit geweckt. Dass der ethnographische Film unter bestimmten Bedingungen das Potenzial hat eine nichtanthropologische Öffentlichkeit zu erreichen, ist auch der allgemeine Tenor meiner InterviewpartnerInnen. Es gibt keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen einem ethnographischen Film für AnthropologInnen und WissenschaftlerInnen oder einem Film, der für NichtanthropologInnen und NichtwissenschaftlerInnen geeignet ist. Aber „*es gibt einen Unterschied zwischen ethnographischem Film und Fernsehfilm.*“ (Engelbrecht 2011).

Die Sehgewohnheiten vieler Personen sind durch Fernsehen und Kino geprägt. Die meisten der ethnographischen Filme auf einem Festival entsprechen nicht diesen Sehgewohnheiten. Damit Personen ein ethnographisches Filmfestival besuchen, sind bestimmte Voraussetzungen wesentlich: die Bereitschaft für die Auseinandersetzung mit dem ethnographischen Film und auch mit einem bestimmten Thema auf Seiten der ZuschauerInnenschaft.

Sowie auch der ethnographische Film sehr vielfältig sein kann, so kann auch die Ausrichtung der verschiedenen Festivals vielfältig sein. Die untersuchten Festivals, Ethnocineca, GIEFF und Regard Bleu, unterscheiden sich in manchen inhaltlichen und strukturellen Fragen, sie weisen aber auch viele Gemeinsamkeiten auf. Alle

untersuchten Filmfestivals begreifen sich als Plattform für FilmemacherInnen, deren Filme bei den Festivals 'ausgestellt' werden, wenn die Gedanken Iordanovas hier zur Anwendung kommen. Des Weiteren nehmen bei allen Filmfestivals Diskussion und Austausch zwischen den FestivalteilnehmerInnen eine wichtige Funktion ein. Die Zusammensetzung der ZuschauerInnenschaft unterscheidet sich von Festival zu Festival leicht.

Die Organisation der drei Festivals beruht auf einem Non-profit-System. Demzufolge sind die Festivals auf die Unterstützung Freiwilliger und das persönliche Engagement der Mitglieder des Organisationsteams angewiesen. In Bezug auf die Struktur ist eine weitere Gemeinsamkeit zu erkennen: Es gibt bei allen eine mehr oder weniger feste Kooperation mit der örtlichen Universität oder einem wissenschaftlichen Institut. Demnach ist eine gewisse Nähe und Verbindung - je nach untersuchtem Festival unterschiedlich ausgeprägt - zum wissenschaftlichen Bereich zu beobachten.

Wenn die inhaltlichen Aspekte der einzelnen Festivals betrachtet werden, dann ist eine weitere Gemeinsamkeit zu beobachten: der Inhalt eines Filmes steht über der filmischen Qualität. Nicht nur der Inhalt eines Films ist relevant, sondern eine gewisse Reflexivität, die dem Film zu Grunde liegt. Ohne ein reflexives Moment im Film hat der Beitrag wenig Chancen ins Programm aufgenommen zu werden.

Welche Ziele verfolgt werden und welche Ausrichtung ein Filmfestival hat, ist entscheidend für die strukturelle und inhaltliche Form eines ethnographischen Festivals. Bei der Untersuchung der Interviews kristallisierten sich mehrere relevante Kategorien in Bezug auf den Encoding-Prozess heraus: '*Geschichte*', '*Ausrichtung und Funktion*', '*Allgemeine Struktur*' und '*Programm*'. Die letzten beiden Kategorien '*Allgemeine Struktur*' und '*Programm*' entsprechen den in der Fragestellung vorkommenden Begriffen '*Struktur*' und '*Inhalt*'. Bei der Interviewanalyse bildeten sich zu den Kategorien jeweils mehrere relevante Unterpunkte: *Organisation, Kooperationen und Bewerbung, Veranstaltungsort* im Fall von *Allgemeine Struktur*, *Ethnographische Filme im Programm, Auswahlkriterien, Präsentation* im Fall von *Inhalt*.

Die Analyse der Decoding-Seite soll das Publikum eines ethnographischen Filmfestival beschreiben. Wichtige Aspekte im Decoding-Prozess sind *aktive Auseinandersetzung der/des Zuschauerin/Zuschauers, Interesse am Film, Vorwissen und Sehgewohnheiten der/des Festivalbesucherin/Festivalbesuchers*.

Je nach Encoding-Prozess (Ausrichtung des Festivals, Struktur und Inhalt) der untersuchten Festivals ist die Zusammensetzung des Publikums und somit der Decoding-Prozess unterschiedlich.

Der Encoding- und Decoding-Prozess ist bei den untersuchten Filmfestivals relativ symmetrisch. Demnach ist die Chance groß, dass sinnvolle Bedeutung von den FestivalbesucherInnen konstruiert werden kann.

Die Ethnocineca möchte ein möglichst heterogenes Publikum erreichen, das über die Gruppe der AnthropologInnen hinaus gehen soll. Kultur- und filminteressierte Personen sollen durch die Ethnocineca angesprochen werden. Diese Intention macht sich auch in der allgemeinen Struktur und den inhaltlichen Aspekten bemerkbar. Die Organisation des Programms in Themenblöcke, die lokalen Kooperationen mit kulturellen Organisationen und die Veranstaltung eines an Filminteressierte gerichteten Workshops sind wesentliche Punkte, an denen die Ausrichtung auf ein heterogenes Publikum sichtbar wird. Die BesucherInnen der Ethnocineca kommen aus verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen oder verfügen über ein kulturelles oder filmisches Interesse.

Bei der GIEFF ist eine Ausrichtung auf ein professionelles Publikum - AnthropologInnen und DokumentarfilmerInnen - zu beobachten. Besonders bemerkbar macht sich diese Ausrichtung beim Erreichen der FestivalbesucherInnen, das im Wesentlichen über die Kontakte von Engelbrecht und Husmann erfolgt. Im Zuge des Festivals wird eine Konferenz, die die aktuellen Trends im (ethnographischen) Dokumentarfilmschaffen thematisieren soll, veranstaltet - ein weiteres Indiz für die Ausrichtung auf Professionalisierte. Das Publikum konstituiert sich, dem Encoding-Prozess entsprechend, überwiegend aus EthnologInnen und FilmemacherInnen.

Regard Bleu soll eine Plattform für junge FilmemacherInnen bieten und ein Bildungsangebot für Interessierte schaffen. Diskussion und Austausch zwischen den FestivalteilnehmerInnen sind dabei von besonderer Wichtigkeit, sowohl in Bezug auf Struktur als auch Inhalt. Filminteressierte - in der Regel sind es StudentInnen - haben die Möglichkeit, sich in jeder Phase des Festivals zu beteiligen. So wird auch die edukative Funktion des Festivals, auf die Thurnherr im Interview hinweist, deutlich. In der Regel nutzen StudentInnen aus unterschiedlichen Bereichen - Ethnologie, Kultur- und Geisteswissenschaften, Filmakademie - dieses Angebot, das durch das offene Konzept von Regard Bleu entsteht.

Durch die Zusammenführung der Interviewergebnisse mit dem 'Popularizing Anthropology' Diskurs

lässt sich ein allgemeiner Tenor der InterviewpartnerInnen in Bezug auf die öffentliche Wahrnehmung feststellen: Ethnographische Filmfestivals können die Wahrnehmung für den ethnographischen Film und allgemein für die Ethnologie verbessern. Dies kommt sowohl innerhalb als auch außerhalb der akademischen Welt zum Tragen.

Wenn ein ethnographisches Filmfestival auf ein heterogenes Publikum ausgerichtet werden soll, ist es nötig, gewisse Kompromisse in Bezug auf Inhalt und Struktur einzugehen. Einigen InterviewpartnerInnen zu Folge ist es schwer, gleichzeitig sowohl die Bedürfnisse eines anthropologischen als auch eines nichtanthropologischen Publikums zu befriedigen. Aber es gibt die Meinung unter den InterviewpartnerInnen, dass dies kein unmögliches Vorhaben ist. Es gibt einige inhaltliche und strukturelle Faktoren, die für das Erreichen eines bestimmten Publikums relevant sind. Bei der Ausrichtung auf ein heterogenes Publikum haben sich folgende Punkte im Zuge meiner Diplomarbeit auf inhaltlicher und struktureller Ebene als besonders wichtig herausgestellt: ein Fokus auf 'Ethnographic Documentaries' im Programm, für ein heterogenes Publikum interessante Themenschwerpunkte, eine Inhaltsvermittlung basierend auf Diskussion und Moderation in Bezug auf die inhaltliche Konzeption. Hinsichtlich der strukturellen Ebene unterstützen Kooperationen mit Museen und kulturellen Organisationen und ein Veranstaltungsort außerhalb des Universitätsgeländes wie Kinos das Erreichen eines heterogenen Publikums.

Egal ob wissenschaftliche oder nichtwissenschaftliche Ausrichtung, die/der BesucherIn eines ethnographischen Filmfestivals soll ein Interesse am ethnographischen Film besitzen und auch die Bereitschaft mitbringen, sich mit diesen auseinanderzusetzen. Die/der klassische BesucherIn eines ethnographischen Filmfestivals ist ein/e *'filminteressierte/r Zeit-LeserIn'*.





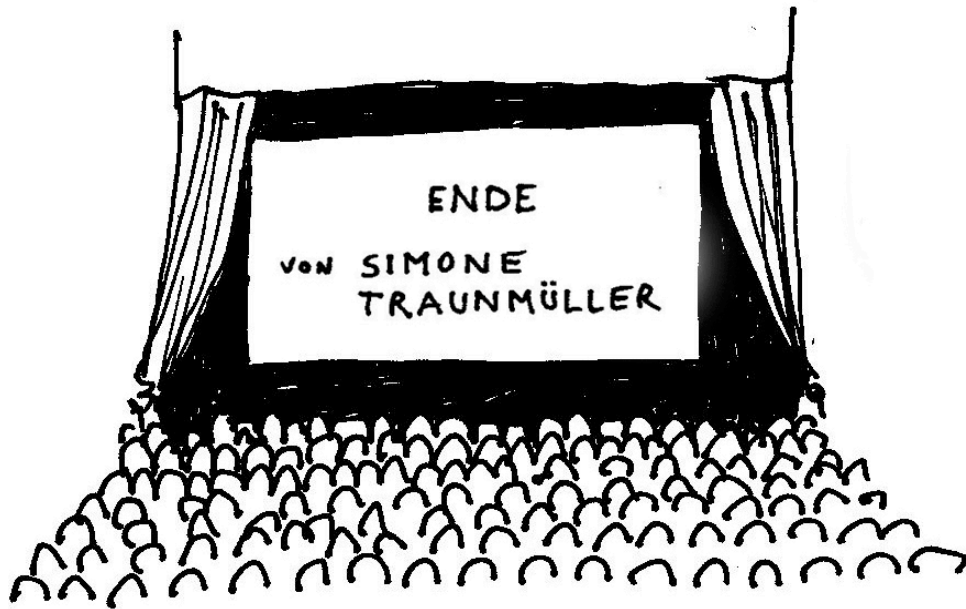
### ***Abstract Deutsch***

Der ethnographische Film hat das Potenzial, sowohl einer anthropologischen als auch einer nichtanthropologischen Öffentlichkeit anthropologisches Wissen und ethnologische Sichtweisen zu übermitteln. Je nach Ausrichtung eines Festivals, inhaltlicher Programmierung und strukturelle Konzeption werden bestimmte Publika erreicht. Um eine heterogene Zusammensetzung der FestivalteilnehmerInnen zu erreichen, ist eine kompromissreiche Konzeption des Filmfestivals erforderlich. Diesbezüglich gibt es wenig Literatur zu ethnographischen Filmfestivals. Bisher wurde ihnen in der wissenschaftlichen Landschaft wenig Aufmerksamkeit geschenkt.

Durch die Zusammenführung von bereits vorhandener Literatur und Interviews mit FestivalorganisatorInnen und KuratorInnen von drei ethnographischen Filmfestivals im deutschsprachigem Raum, wird die folgende Fragestellung im Zuge der Arbeit beantwortet: *Wie können ethnographische Filmfestivals hinsichtlich Struktur und Inhalt konzipiert sein, wenn sie durch den ethnographischen Film anthropologisches Wissen und ethnologische Sichtweisen in die Öffentlichkeit bringen wollen?*

### **Abstract english**

Ethnographic film has potential to communicate anthropological knowledge and ethnological perspectives to the scientific community as well as to the public. The festival focus, the content of the program and the structural conception are means to reach different audiences. Compromises have to be made if a heterogenous audience needs to be adressed. These mechanisms of ethnographic film festivals are poorly described as they havn't got much scientific attention so far. By analysing literature and interviews with organizers and curators of three ethnographic film festivals in the German speaking area, the following research question will be answered: *„How can structure and content of an ethnographic film festivals be organized to communicate through ethnographic films anthropological knowledge and ethnological perspectives to the public?*



## LITERATURVERZEICHNIS

### *Bücher und Artikel:*

**Antweiler**, Christoph. 2004. Ethnologie als öffentliche Wissenschaft - Fach, Popularisierung und der Kultur-Kult. In: Bertels, Ursula/Baumann, Birgit/Dinkel, Silke/Hellmann, Irmgard (Hg.). Aus der Ferne in die Nähe - Neue Wege der Ethnologie in die Öffentlichkeit. Münster. Waxmann Verlag GmbH. S. 105-154

**Barnouw**, Erik. 1993. Documentary - A History of the Non-fiction Film. New York/Oxford. Oxford University Press

**Böhl**, Michael. 1985. Entwicklung des ethnographischen Films - Die filmische Dokumentation als ethnographisches Forschungs- und universitäres Unterrichtsmittel in Europa. Göttingen. Ed. Herodot

**Crawford**, Peter Ian. 1992. Film as discourse: The invention of anthropological realities. In: Crawford, Peter Ian/Turton, David (Hg.). Film as Ethnography. Manchester/New York. Manchester University Press. S. 66-82

**De Brigard**, Emile. 1995. The History of Ethnographic Film. In: Hockings, Paul. (Hg.). Principles of Visual Anthropology. Berlin/New York. Mouton de Gruyter. S. 13-45

**Descola**, Philippe. 2005. On anthropological knowledge. In: Social Anthropology. Volume 13. Issue 1. United Kingdom. S. 65-73

**Engelbrecht**, Beate. 1995. Film als Methode in der Ethnologie. In: Ballhaus, Edmund/Engelbrecht, Beate (Hg.). Der ethnographische Film - Einführung in Methode und Praxis. Berlin. Dietrich Reimer Verlag. S. 143-186

**Ethnocineca** - Verein zur Förderung audiovisueller Kultur. 2012. Ethnocineca 2012 - Ethnographic and Documentary Filmfest. Konzept des Vereins zur Beantragung von Förderungen. Wien

**Gerhards, Jürgen/Neidhardt, Friedrich.** 1990. Strukturen und Funktionen moderner Öffentlichkeit - Fragestellungen und Ansätze. Discussion Paper FS III 90-101. Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung GmbH  
<https://www.econstor.eu/dspace/bitstream/10419/49817/1/117947946.pdf> am  
4.12.2011, 13:08

**Grill, Isabell.** 2008: Doing Theory: Experimentell- Ethnographisches Filmschaffen als Beitrag zur Dokumentarfilmtheorie. Diplomarbeit. Universität Wien. Wien

**Grimshaw, Anna.** 2001. The Ethnographer's Eye - Ways of Seeing in Modern Anthropology. Cambridge. Cambridge University Press

**Grimshaw, Anna.** 2005. Eyeing the Field: New Horizons for Visual Anthropology. In: Grimshaw, Anna/Ravetz, Amanda (Hg.). Visualizing Anthropology. Bristol, UK/Portland, Oregon,USA. Intellect Books. S. 17-30

**Hall, Stuart.** 1980. Encoding/decoding. In: Hall, Stuart (Hg.). Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79. Centre for Contemporary Cultural Studies. London/Melbourne/Sydney/Auckland/Johannesburg. University of Birmingham. S. 128-138

**Hall, Stuart.** 1997a. Introduction. In: Hall, Stuart (Hg.). Representation - Cultural Representation and Signifying Practices. London/Thousand Oaks/New Dehli. SAGE Publications. S. 1-11

**Hall, Stuart.** 1997b. The Work of Representation, in Hall, Stuart (Hg.). Representation - Cultural Representation and Signifying Practices. London/Thousand Oaks/New Dehli. SAGE Publications. S. 13-74

**Hohenberger, Eva.** 1988. Die Wirklichkeit des Filmes - Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch. Hildesheim/Zürich/New York. Georg Olms Verlag

**Iordanova**, Dina. 2009. The Film Festival Circuit. In: Iordanova, Dina/Rhyne, Ragan. (Hg.). Film Festival Yearbook 1- The Festival Circuit. Great Britain. St. Andrews Film Studies in collaboration with College Gate Press. S. 23-39

**Iordanova**, Dina/**Rhyne**, Ragan. 2009. Introduction. In: Iordanova, Dina/Rhyne, Ragan. (Hg.). Film Festival Yearbook 1 - The Festival Circuit. Great Britain. St. Andrews Film Studies in collaboration with College Gate Press. S. 1-6

**Jarren**, Otfried/**Donges**, Patrick. 2006. Politische Kommunikation in der Mediengesellschaft - Eine Einführung. Wiesbaden. VS Verlag für Sozialwissenschaften  
[www.books.google.com/books?](http://www.books.google.com/books?)

[id=LTc0esdfhcsC&pg=PA95&lpg=PA95&dq=definition+öffentlichkeit&source=bl&ots=A7o7LKxgx4&sig=1Iyk4-](http://www.books.google.com/books?id=LTc0esdfhcsC&pg=PA95&lpg=PA95&dq=definition+öffentlichkeit&source=bl&ots=A7o7LKxgx4&sig=1Iyk4-)

[i1puGYHqoia14KoTe802E&hl=de&ei=sQOLTpXsH4rKtAao-](http://www.books.google.com/books?id=i1puGYHqoia14KoTe802E&hl=de&ei=sQOLTpXsH4rKtAao-)

[eyXAg&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=6&ved=0CEEQ6AEwBQ#v=onepage&q=definition%20öffentlichkeit&f=false](http://www.books.google.com/books?id=eyXAg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=6&ved=0CEEQ6AEwBQ#v=onepage&q=definition%20öffentlichkeit&f=false)

am 4.12.2011, 13:13

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

**Lüem**, Barbara. 2007. Bilder unterwegs - Ethnographische Filme als Medium im kulturellen Kontext. In: Pauleit, Winfried (Hg.). Travelling Shots: Films als Kaleidoskop von Reiseerfahrungen. Berlin. Bertz und Fischer. S. 67-78

**Lüem**, Barbara/**Galizia-Bern**, Michele. 1987. Versuch einer Typologisierung des Ethno-Film. In: Husmann, Rolf (Hg.). Mit der Kamera in fremden Kulturen - Aspekte des Films in Ethnologie und Volkskunde. Emsdetten. Verlag Andreas Gehling. S. 23-36

**MacClancy**, Jeremy. 1996. Popularizing Anthropology. In: MacClancy, Jeremy/McDonough, Chris (Hg.). Popularizing Anthropology. London/New York. Routledge. S. 1-57

**MacDougall**, David. 1998. Transcultural Cinema. Princeton/New Jersey. Princeton University Press

**Neidhardt**, Friedhelm. 1994. Öffentlichkeit, Öffentliche Meinungen, Soziale Bewegungen. In: Neidhardt, Friedrich (Hg.). Öffentlichkeit, Öffentliche Meinungen, Soziale Bewegungen. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft 34/1994. Opladen. Westdeutscher Verlag GmbH. S. 7-41

**Nichols**, Bill. 1991. Representing Reality - Issues and Concepts in Documentary. Bloomington/Indianapolis. Indiana University Press

**Nichols**, Bill. 1994a. Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture. Bloomington. Indiana University Press

**Nichols**, Bill. 1994b. Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinema and the Film Festival Circuit. In: Film Quarterly, Vol. 47, No. 3, S. 16-30. University of California Press

**Nichols**, Bill. 2001. Introduction to Documentary. Bloomington/Indianapolis. Indiana University Press

**Petermann**, Werner. 1984. Geschichte des ethnographischen Films - Ein Überblick. In: Friedrich, Margarethe et. al. (Hg.). Die Fremden sehen - Ethnologie und Film. München. Trickster Verlag. S. 17-54

**Piault**, Colette. 2007. Festivals, Conferences, Seminars and Networks in Visual Anthropology in Europe. In: Engelbrecht, Beate (Hg.). Memories of the Origins of Ethnographic Film. Frankfurt. S. 343-362

**Pink**, Sarah. 2006. *The Future of Visual Anthropology - Engaging the senses*. London/New York. Routledge. Taylor&Francis Group

**Pink**, Sarah (Hg.). 2006. *Applications of Anthropology: Professional anthropology in the twenty-first century*. New York. Berghahn Books

**Postert**, Christian. 2004. Heilung des Eigenen durch Aneignung des Fremden: Die esoterische Konstruktion exotischer Spiritualitäten in der Kontroverse um Marlo Morgans Bestseller *Traumfänger*. In: Bertels, Ursula/Baumann, Birgit/Dinkel, Silke/Hellmann, Irmgard (Hg.). *Aus der Ferne in die Nähe - Neue Wege der Ethnologie in die Öffentlichkeit*. Münster. Waxmann Verlag GmbH. S. 33-66

**Rhyne**, Ragan. 2009. Film Festival Circuits and Stakeholders. In: Jordanova, Dina/Rhyne, Ragan. (Hg.). *Film Festival Yearbook 1 - The Festival Circuit*. Great Britain. St. Andrews Film Studies in collaboration with College Gate Press. S. 9-22

**Rose**, Gillian. 2007. *Visual Methodologies - An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Second edition. Los Angeles/London/New Dehli/Singapore. SAGE Publications

**Ruby**, Jay. 2000. *Picturing Culture - Explorations of Film & Anthropology*. Chicago/London. The University of Chicago Press

**Schönhuth**, Michael. 2009. Relevanter werden - Zum Verhältnis zwischen Ethnologie und Öffentlichkeit. Standortbestimmung und Perspektiven. In: Institut für Ethnologie Hamburg (Hg.). *Ethnoscripts: Jubiläumsausgabe: "Ethnologie und Öffentlichkeit"* Analysen und Informationen aus dem Institut für Ethnologie der Universität Hamburg. [www.ethnologie.uni-hamburg.de/de/pdfs/Ethnoscripts\\_pdf/es11\\_2artikel\\_1.pdf](http://www.ethnologie.uni-hamburg.de/de/pdfs/Ethnoscripts_pdf/es11_2artikel_1.pdf), am 23.4.2012, um 17:34

**Schlumpf**, Hans Ulrich. 1995. Von sprechenden Menschen und Talking Heads - Der Text im Filmtext. In: Ballhaus, Edmund/Engelbrecht, Beate (Hg.). Der ethnographische Film - Einführung in Methode und Praxis. Berlin. S. 105-121

**Singer**, Andre. 1992. Anthropology in broadcasting. In: Peter Ian/Turton, David (Hg.). Film as Ethnography. Crawford, Manchester/New York. Manchester University Press. S. 264-273

### ***Blogs:***

**Borofsky**, Robert. 2007. Defining Public Anthropology - A Personal Perspective. [www.publicanthropology.org/public-anthropology/](http://www.publicanthropology.org/public-anthropology/), am 3.2.2012, 15:55

**Barth**, Fredrik. 2001. Envisioning a More Public Anthropology - Interview with Fredrik Barth. Geführt von Robert Borofsky. [www.publicanthropology.org/interview-with-fredrik-barth/](http://www.publicanthropology.org/interview-with-fredrik-barth/), am 3.2.2012, 15:55

### ***Quellen aus dem Internet:***

[www.anthropological-filmfestivals.eu/](http://www.anthropological-filmfestivals.eu/), am 23.2.2012, um 18:45

[www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/23\\_dd\\_1.htm](http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/23_dd_1.htm), am 3.8.2011, um 15:18

[www.der.org/films/filmmakers/rolf-husmann.html](http://www.der.org/films/filmmakers/rolf-husmann.html), am 24.5.2012, um 18:03

[www.ethnocineca.at](http://www.ethnocineca.at), am 21.1.2012, um 14:55

[www.gieff.de](http://www.gieff.de), am 21.1.2012, um 15:45

[www.globalartmuseum.de/site/person/269](http://www.globalartmuseum.de/site/person/269), am 24.5.2012, um 17:45

[www.maitres-fous.net/Cooper.html](http://www.maitres-fous.net/Cooper.html), am 13.9.2011, um 15:08

[www.masn-austria.org/index.php/site/on/team/](http://www.masn-austria.org/index.php/site/on/team/), am 24.5.2012, um 17:56

[www.musethno.uzh.ch/index.html](http://www.musethno.uzh.ch/index.html), am 27.3.2012, um 23:12

[www.regardbleu.ch/](http://www.regardbleu.ch/), am 24.2.2012, um 21:09

[www.sohoinottakring.at/blog/festival-2012/](http://www.sohoinottakring.at/blog/festival-2012/), am 24.2.2012, um 19:05

[www.uni-goettingen.de/de/dr-beate-engelbrecht-/29557.html](http://www.uni-goettingen.de/de/dr-beate-engelbrecht-/29557.html), am 24.5.2012, um 17:59



### ***Interviews:***

**Binter**, Julia. 2011. Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin. Wien. 19.07.2011

**Dietrich**, Martha Cecilia. 2011. Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin. Wien. 27.07.2011

**Engelbrecht**, Beate. 2011. Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin. Göttingen. 08.07.2011

**Haumberger**, Nadja. 2011. Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin. Wien. 05.07.2011

**Husmann**, Rolf. 2011. Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin. Göttingen. 07.07.2011

**Thurnherr**, Christoph. 2011. Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin. Zürich. 14.07.2011

### ***Informationen zu den InterviewpartnerInnen:***

#### **MMag.<sup>a</sup> Julia Binter**

Ethnologin

Kuratorin bei der ETHNOCINECA 2010

seit 2010 Kuratorische Assistenz im Museum für Völkerkunde Wien

Lehraufträge an der Universität Wien am Institut für Kultur- und Sozialanthropologie und am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften

Weiter Informationen: <http://www.globalartmuseum.de/site/person/269>

#### **Mag.<sup>a</sup>, M.A. Martha Cecilia Dietrich**

Ethnologin und Filmemacherin

Kuratorin bei der ETHNOCINECA 2010

Thematische Schwerpunkte: Visuelle Anthropologie, Medienanthropologie,  
Lateinamerika

Mitglied bei MASN-Austria (Moving Anthropology Social Network)

Master in Visueller Anthropologie an der University of Manchester

seit 2010 PhD Studentin in Visueller Anthropologie an der University of Manchester

Weitere Informationen: [www.masn-austria.org/index.php/site/on/team/](http://www.masn-austria.org/index.php/site/on/team/)

### **Dr. Beate Engelbrecht**

Filmmacherin und Ethnologin

seit 1993 Gründung und Durchführung des "Göttingen International Ethnographic Film Festival"

Thematische Schwerpunkte: Visuelle Anthropologie, Entwicklungsethnologie, Rituale, Migration

seit 1985 am Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen (IWF), 2010

Schließung des IWFs

seit 1986 Lehraufträge in Göttingen,

weiter Lehraufträge in Frankfurt, Passau, Cranberra, Mexiko, Slowenien, u.a.

Weitere Informationen: [www.uni-goettingen.de/de/dr-beate-engelbrecht-/29557.html](http://www.uni-goettingen.de/de/dr-beate-engelbrecht-/29557.html)

### **Nadja Haumberger**

Ethnologin i.A.

seit 2009 Mitglied des Organisationsteams der ETHNOCINECA

Thematische Schwerpunkte: Museumsanthropologie, Anthropologie der Kunst

seit 2006 Studentin der Kultur- und Sozialanthropologie an der Universität Wien

Weitere Informationen: [www.ethnocineca.at/ueber-uns/team-2010/](http://www.ethnocineca.at/ueber-uns/team-2010/)

### **Dr. Rolf Husmann**

Filmmacher und Ethnologe

Gründung und seit 1993 Durchführung des "Göttingen International Ethnographic Film Festival"

Thematische Schwerpunkte: Visuelle Anthropologie und Anthropologie des Sports

seit 1992 am IWF

Lehraufträge in Göttingen, Frankfurt, Malta, Südafrika, Neuseeland, u.a.

2001- 2008 Vorsitzende der "Commission on Visual Anthropology (CVA)"

Weiter Informationen: [www.der.org/films/filmmakers/rolf-husmann.html](http://www.der.org/films/filmmakers/rolf-husmann.html)

**Lic. phil., Lic. iur. Christoph Thurnherr**

Filmmacher und Ethnologe

seit 2009 verantwortlich für das ethnographischen Filmfestivals Regard Blue in Zürich

Thematische Schwerpunkte: Visuelle Anthropologie, Ethnologie der Fertigkeit,

Methoden, Ethnologie der Demokratie, Wissenschaftsgeschichte

seit 2008 Assistenz am Museum für Völkerkunde an der Universität Zürich

Weitere Informationen: [www.musethno.uzh.ch/museum/mitarbeitende/christof-thurnherr.html](http://www.musethno.uzh.ch/museum/mitarbeitende/christof-thurnherr.html)

***Zeichnungen***

© Aldo Giannotti 2012

## **Lebenslauf**

Simone Traunmüller

geboren am 9. November 1981 in Oberösterreich

---

### **Ausbildung**

- 2006 - 2012 Studium der Kultur- und Sozialanthropologie an der Universität Wien Schwerpunkt: Cultural Studies, Visuelle Anthropologie und Film
- 2000 - 2003 Akademie für Physiotherapie in Wien
- 2000 Matura am BRG Rohrbach/OÖ

### **Tätigkeiten**

- Seit April 2012: Vorstandsmitglied von Nuestros Pequeños Hermanos (NPH) - Austria
- Seit Jänner 2009: ETHNOCINECA - Ethnographic and Documentary Filmfest tätig im Bereich Förderungen, FilmemacherInnenbetreuung, Pressearbeit und Gesamtorganisation  
im Verein Stellvertretende Obfrau
- Seit März 2007: freiberufliche Physiotherapeutin im Therapiezentrum Millergasse (Wien), im Zentrum für Physiotherapie Wieder- Aktiv (Schwechat), in der Praxisgemeinschaft Salvatorgasse (Wien)
- März 2010: Workshop ‚Zeichen setzen‘ in Zusammenarbeit mit Markus Hofer an der Hauptschule Ulrichsberg/OÖ
- Oktober 2008: Mitarbeiterin der Ö1 Uni Tour
- Jänner 2005 - April 2006: Nuestros Pequeños Hermanos in Honduras, gearbeitet als Physiotherapeutin, Erzieherin und Übersetzerin

### **Interessen**

Filme, Enten

### **Sprachen**

Deutsch, Englisch (sehr gut), Spanisch (gut), Italienisch (Grundkenntnisse), Latein in der Schule