

Der volkswissenschaftliche Film.

Ein Beitrag zur Theorie- und Methodendiskussion.

1.1. Vorbemerkung

Konrad Grunsky-Pepper hat kürzlich in der Zeitschrift für Volkskunde die Entwicklungslinien des wissenschaftlichen und Unterrichts-Films in Deutschland aufgezeigt.¹ Seine Anmerkungen enden jedoch bei der Theorie- und Methodendiskussion, auf deren Grundlage erst die von ihm geforderten neuen Konzeptionen entstehen können. Weiterhin macht er es sich zu einfach, wenn er meint, daß die „zweifelsohne vorhandenen wissenschaftlichen und methodischen Defizite des Göttinger Instituts (Anm. des Autors: gem. ist das IWF)² lediglich ein institutsinternes Problem seien. Die gerade aufgrund seiner Ausführungen notwendig gewordene Vertiefung des Themas soll im folgenden Beitrag geleistet werden.

1.2. Eine bemerkenswerte Arbeitstagung

Im Jahre 1962 fand in Göttingen die erste (und zugleich letzte) Arbeitstagung des „Arbeitskreises für Volkskunde“ statt. Referate und Diskussionen dieses Zusammentreffens wurden in einem Manuskript festgehalten.³

Im unauf lösbaren Widerspruch zum sonst dort Gesagten stehen „einige grundsätzliche Überlegungen“ von H. Bausinger zur volkswissenschaftlichen Filmarbeit. Bemerkenswert ist vor allem seine Äußerung, daß durch die bisher aufgenommenen und geplanten Filme Volkskunde „einseitig als periphere Reliktforschung definiert“ werde. Als mögliche Erweiterungen zu eng gefaßten Themen schlägt er vor, handwerksgeschichtliche Filme nach Möglichkeit bis in die Gegenwart fortzuführen (so etwa durch Gegenüberstellung mit technisierten Betrieben). Bei der Aufnahme von Bräuchen solle die Frage, inwieweit es sich um „gepflegte“ Neuerungen handelt, nicht zugunsten verschwommener Kontinuitätsthese ignoriert werden. Darüber hinaus hält er Entwicklungsvorgänge, die für die Gegenwart charakteristisch seien, für filmenswert (als Beispiele führt er bäuerliche Aussiedlung und Strukturwandel in Fremdenverkehrsorten an).

Bausinger konstatiert zugleich, daß sich seine Vorschläge u. U. nicht in das allgemeingültige Programm des wissenschaftlichen Films einfügen. Seine abschließende Äußerung ist ebenso mutig wie denkwürdig:

„Es ist jedoch zu fragen, ob die vordergründige Realitätsauffassung und die strikte Definition der Wissenschaftlichkeit dem Film immer zugute kommt. An der einen oder anderen Stelle müßte die Volkskunde wohl auch den Mut zum 'unwissenschaftlichen' Film aufbringen.“⁴

Den Begriff „unwissenschaftlich“ verwendet H. Bausinger, soweit ich die Äußerungen und Nebenbemerkungen richtig verstehe, mit einem Seitenblick auf die inzwischen Programm gewordenen und verbindlichen Standards des IWF, die Günther Spannaus und Gotthard Wolf (die Tagung fand in Zusammenarbeit mit dem IWF statt) vorgetragen hatten.

2. Die Leitsätze zur völkerkundlichen und volkswissenschaftlichen Filmdokumentation und die Encyclopaedia Cinematographica

Die Richtlinien und Regeln für die Produktion von wissenschaftlichen Filmen finden sich in den 1959 veröffentlichten „Leitsätzen“⁵ (an denen G. Spannaus in seiner Funktion als erster Völkerkunde-Referent des IWF maßgeblich beteiligt war) sowie in unterschiedlichen Publikationen von G. Wolf, dem langjährigen Leiter des IWF.⁶

Das IWF war 1953 aus der 1934 gegründeten Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (RWU) hervorgegangen und hatte als zentrale, für die Produktion wissenschaftlicher Filme in der Bundesrepublik zuständige Institution erheblichen Einfluß auf das wissenschaftliche Filmschaffen (nicht nur) hierzulande. Schon aufgrund der notwendigen technischen Apparatur für die Aufnahmen und die Fertigstellung und nicht zuletzt aufgrund der nur dort gegebenen Möglichkeit der Veröffentlichung schlugen fast alle filmenden Ethnologen den Weg zum Göttinger Filminstitut ein.

Die im IWF entwickelten Regeln für den wissenschaftlichen Film sind in der Vergangenheit verschiedentlich Gegenstand von eingehenden Erörterungen und Diskussionen gewesen.⁸ Daher sollen hier lediglich die für die folgenden Ausführungen wesentlichen Merkmale dieser Konzeption noch einmal ins Gedächtnis gerufen werden.

Besondere Betonung bei den „Leitsätzen“ findet die Feststellung, daß es sich beim Film um ein „Dauerpräparat von Bewegungsvorgängen“ handelt, „die mit Hilfe des Films fixiert und zum Zweck der Analyse und des Vergleichs mit ähnlichen Vorgängen aus verschiedenen Kulturen jederzeit reproduziert werden können“ (als Beispiele werden ausschließlich technische Vorgänge und Tänze genannt).⁹

Wichtig ist weiterhin der Hinweis, daß die Transformation des Realgeschehens in Filmgeschehen durch sogenannte „repräsentative Ausschnitte“ erfolgen soll.¹⁰

Auch die Einbeziehung des sozialen Kontextes wird thematisiert: „An den Anfang gehört eine Einführung in das geographisch und kulturgeschichtlich bedeutsame, z.B. auch in das soziale Milieu durch Kamera-schwenk und Übersichtsaufnahmen.“¹¹

Das in den „Leitsätzen“ schon erwähnte Prinzip der Vergleichbarkeit unterschiedlicher Filmdokumente wird von G. Wolf später präzisiert und ist Grundlage der 1952 ins Leben gerufenen Encyclopaedia Cinematographica. In dieser nach lexikographischen Gesichtspunkten angelegten (inzwischen internationalen) Filmsammlung werden ausschließlich Dokumentationsfilme gesammelt, deren besondere Merkmale G. Wolf folgendermaßen beschreibt: „Ein Dokumentationsfilm ist (...) ein Film, der einen Bewegungsablauf mit einem hohen Wirklichkeitsgehalt fixiert und dabei so angelegt ist, daß er möglichst vielseitig ausgelegt werden kann.“¹² Damit die Vergleichbarkeit einzelner Vorgänge möglich ist, postuliert Wolf das Prinzip der kleinsten thematischen Einheit: „Man kann in der Ethnologie keinen Film herstellen, der etwa 'das Leben der Schammar-Beduinen' zum Inhalt hat. Das wäre viel zu komplex und umfangreich und damit zwangsläufig unwissenschaftlich und falsch. Man kann aber kurze, jedoch thematisch hinreichend vollständige Einheiten über die materielle Kultur, wie ihre Feste, Tänze, Riten, Opfer und andere Kult-Handlungen, herstellen. Wir können diese Encyclopaedia-Filme, wie in der Biologie, mit anderen Encyclopaedia-Filmen vergleichen und auf diese Weise neue forschungs-mäßige Erkenntnisse erzielen.“¹³ Zur Übertragbarkeit dieses in den Naturwissenschaften entwickelten Modells bemerkt Wolf: „Dieses Bauprinzip gilt mit gewissen Modifikationen auch für andere Sektionen der Encyclopaedia. An der Stelle der Tierarten stehen in der Botanik die Pflanzenarten, in der Ethnologie die Völkerstämme, in der Technik die Werkstoffe.“¹⁴

Wolfs Forderung, der objektiven Wiedergabe der Realität durch kritische Fehlerrückmeldung Verfahren nahezukommen, schließt ein, daß Emotionen bei Aufnahme und Wiedergabe eines Dokumentationsfilms zu vermeiden seien: „Emotionale Wirkungen sind bei wissenschaftlichen Arbeiten im allgemeinen unerwünscht. Sie können ablenken, sie können den Abstand verringern, den der Wissenschaftler künstlich zwischen das beobachtende Subjekt – sich selbst – und das zu untersuchende Objekt legt, um mit einem Höchstmaß an Objektivität dieses rational zu erkennen.“¹⁵

Neben dem Aspekt der Vergleichbarkeit wissenschaftlich relevanten Geschehens steht vor allem die Bewahrung einmaliger oder verschwindender Vorgänge für das Medium Film im Mittelpunkt des Interesses.¹⁶

Bereits im Titel eines Films der EC wird das Ordnungsprinzip deutlich. In Verbindung mit dem gefilmten Vorgang wird die ethnologische Gruppe oder der Landesteil (bei volkskundlichen Filmen) benannt (z.B. Mitteleuropa, Rhön – Brotbacken im Gemeindebackhaus in Fladungen, E 1449). Auf diese Weise sollen die unterschiedlichsten Tätigkeiten einer Bevölkerungsgruppe aufgezeichnet und mit ähnlichen Tätigkeiten in anderen Regionen vergleichbar werden.

Der wissenschaftliche Film wird zum „Bewegungspräparat“, das einen exakt bestimmten Ausschnitt aus der Wirklichkeit realitätsgetreu widerspiegelt. So gesehen ist der Film Quelle und Forschungsmittel gleichermaßen.¹⁷

Das hier skizzierte Konzept des IWF ist, wie M. Tauger und K. Grunsky-Peper festgestellt haben, in der Tradition des Wissenschafts- und Lehrfilms verankert. Die Forderung nach begrifflicher Klarheit – sie drückt sich in der Vermeidung von Nebenhandlungen zugunsten eines kurzgefaßten Hauptthemas aus – sowie nach „objektiver Dokumentation“ begleitet den wissenschaftlichen Film von F. Regnault über die Lehrfilmbewegung und die RWU bis zum IWF.¹⁸

K. Grunsky-Peper resümiert, daß man sich im IWF „unbelastet von neueren Forschungsansätzen und methodischen Diskussionen auf einmal vorgezeichneten Wegen weiterbewegt“ habe.¹⁹

Ähnlich äußert sich auch A. Dauer, der feststellt, daß das Gedankengut der RWU in die Leitsätze, die EC und andere theoretische Konzeptionen der „Sektion Völkerkunde-Volkskunde“ eingeflossen sei, „was eine gewisse ideologische Verhärtung und eine Isolierung gegenüber den Erfahrungen der zeitgenössischen Filmentwicklung nach sich zog.“²⁰

Darüber hinaus bleibt festzuhalten, daß das IWF mit den genannten Standards ein Instrumentarium geschaffen hat, das die Unterschiede zwischen den wissenschaftlichen Disziplinen mit ihren keinesfalls vergleichbaren Fragestellungen und Methoden ignoriert. Folgerichtig können somit auch die besonderen, in der Fachdiskussion sich dynamisch weiterentwickelnden Inhalte und Zielsetzungen im Hochschul- und Dokumentationsfilm nicht adäquat zum Ausdruck kommen.

3. Die Volkskunde und der Film. Volkskunde im Film.

Die kritischen Fragen, die sich nur auf das IWF zu richten scheinen (siehe Eingangsbeobachtungen), dürfen dort jedoch nicht enden.

Einerseits sind die von K. Grunsky-Peper angedeuteten volkskundlichen Forschungsansätze und methodischen Diskussionen neueren Datums. Andererseits sind sie bisher nicht in eine entsprechende Diskussion des volkskundlichen Films eingemün-

det. Die oben zitierten mündlichen und für die damalige Zeit außergewöhnlichen Anregungen von H. Bausinger fallen tatsächlich aus dem Rahmen und sind weder vertieft noch aufgegriffen worden.

Eine ganze Reihe von Volkskundlern haben in den vergangenen Jahrzehnten als Autoren mit dem IWF zusammengearbeitet (so etwa Brednich, Kapthammer, Schwedt, Kutter, Petschel, König, Lühning, Simons, Röhrich, Moser D.-R., Fielhauer u.a.).

Weder in Veröffentlichungen noch in den Filmpublikationen ist Kritik an oder gar Abwendung von den vorgegebenen Konzeptionen deutlich geworden.

Allenfalls die Anmerkung von H. Schwedt während einer Diskussion im Rahmen der oben genannten volkskundlichen Arbeitstagung, ob arbeitstechnische Vorgänge nicht eher in das Ressort eines Handwerksmuseums gehörten (wofür im übrigen A. Lühning folgerichtig – und für den Zweck in angemessener Form – produzierte) und ob die „Wirklichkeit des lebendigen Geschehens im Ganzen, die den Volkskundler besonders interessiere“, (Anm. des Autors: im Film) eingefangen werde oder werden könne, mag als kritischer Einwand gelten.²¹ Allerdings ist anzumerken, daß H. Schwedt mit dem EC-Film „Pfingstritt in Wurmlingen“ (E 1147), der 1963 gedreht und 1967 veröffentlicht wurde, den gesetzten Normen offensichtlich doch entsprochen hat. Der Hinweis auf das „folkloristische Verständnis des Brauches“ im Begleitheft und die Diskussion um mehrere im Film sichtbare Mikrophone während der Abnahmesitzung relativieren diese Einschätzung wohl kaum (ein die Bildidylle störender Rundfunkreporter wurde an einer Stelle trotz der sich daraus ergebenden technischen Unzulänglichkeit sehr radikal aus dem Brauchablauf entfernt).

Die Tatsache, daß der Autor lediglich für einen Film verantwortlich zeichnete, könnte auf Resignation hinweisen; nicht allein diese als reine Vermutung zu kennzeichnende Annahme veranlaßt mich zur Schlußfolgerung, daß die am Medium interessierten Volkskundler

- die Richtlinien entweder (bedingungslos) akzeptierten
- oder dem wissenschaftlichen Film resignativ den Rücken kehrten.

Es bleibt die Frage, ob die letzte Haltung, die Zustände als so gegeben und offensichtlich unveränderbar akzeptiert, im vorliegenden Fall lediglich der in unverrückbaren Formen erstarrten Realität Rechnung trug und keine Möglichkeit eines grundsätzlichen Wandels sah. Dann bleibt jedoch das Versäumnis einer kritischen Reflexion ernstzunehmenden Ausmaßes festzuhalten.

Immerhin versteht sich das Göttinger Institut als Partner für den Fachwissenschaftler. R.W. Brednich schließt folgerichtig: „Wenn heute für den Bereich der mitteleuropäischen Ethnologie ein Defizit an geeigneten Filmen konstatiert wird, so ist auch das Fach selbst dafür verantwortlich, das es bisher offensichtlich versäumt hat, neue Konzepte für den volkskundlichen Lehr- und Forschungsfilm zu entwickeln und an das IWF als zentrale wissenschaftliche Dienstleistungseinrichtung heranzutragen.“²²

Besonders verwunderlich ist die Tatsache, daß auch der Eklat in Detmold im Jahre 1969, als während einer Arbeitstagung der DGV („Probleme volkskundlicher Dokumentation“) die Sitzungen mehrerer Kommissionen gesprengt wurden, nicht zu Innovationen wie in anderen Bereichen, sondern im Gegenteil zum gänzlichen Stillstand der volkskundlichen Diskussion um den wissenschaftlichen Film geführt hat.

Einerseits darf bei der Kritik am ethnologischen Film des IWF nicht unterschlagen werden, daß für alle Produktionen Fachwissenschaftler als Autoren verantwortlich zeichnen. Andererseits hätte es unter Umständen sehr breit angelegter Initiativen bedurft, um volkskundliche Anliegen in anderen als vom IWF vorgeschlagenen Formen wissenschaftlich zu visualisieren.

Für die vergangenen Jahre und Jahrzehnte scheint es kaum Paradigmen für von der Norm abweichendes Filmverhalten zu geben. Ein markantes und bezeichnendes Beispiel für die Undurchdringlichkeit verfestigter Strukturen und die damit einhergehende Einflußnahme auf fachspezifische Forschungsinhalte und -methoden ist jedoch der Film „Luzia-Gehen in Sattelbogen“ von G. Kapfhammer (E 2101).

Die im Film festgehaltene Luzia trägt nicht die Züge der kirchlich kanonisierten Märtyrerin, die auch als „helle Luzia“ bezeichnet wurde. Kapfhammer stellt dagegen die „dunkle Luzia“ vor, die er im Begleitheft mit dem jährlichen Hausschlachten in Verbindung bringt.

Ihre Aktionen kennzeichnet er als „massiv-aggressiv“. „Die Kinder, gegen die sich die Schreckgestalt wendet, wissen aus häuslichen Berichten, daß in den Gefäßen Blut und Därme von Kindern gerührt werden, denen die Luzia mit der frischgewetzten Sichel den Bauch aufgeschnitten und mit Ziegelsteinen gefüllt hat.“

Der Autor beschreibt im Begleitheft sehr offen die Veränderung der (vor allem für die Kinder) bedrohlichen Situation durch die aufnahmebedingte helle Ausleuchtung der Szene und die Anwesenheit des Filmteams. Die, so Kapfhammer, „nur bedingt als objektives Dokument“²¹ zu bezeichnende Aufnahme wurde durch Interviews zur Bedeutung, zur Bewertung und zur Veränderung des Brauchs ergänzt. Vom heutigen Standpunkt aus kann man wohl sagen, daß die Interviews ein unverzichtbares Korrektiv zur andeutenden Aufnahmesituation darstellen und den Film erst zu einem problemorientierten wissenschaftlichen Dokument machen.

Eine löbliche Ausnahme, so möchte man meinen – jedoch mußten die Interviews aufgrund einer Auflage der Abnahmekommission aus dem Film entfernt werden. Zu diesem gravierenden Eingriff in seine wissenschaftliche Arbeit bemerkt Kapfhammer lakonisch: „Die Interviews, deren Inhalt anschließend an die Filmbeschreibung abgedruckt ist, sind in der vorliegenden Filmfassung nicht enthalten.“²⁴

Ein Film, der in seiner Orientierung am alltäglichen Verhalten und im methodischen Bemühen, dieses filmisch umzusetzen (die Aufnahmesituation wurde vor den eigentlichen Aufnahmen mehrfach simuliert) aus dem Rahmen der sonstigen EC-Filme fällt, ist das „Abendessen einer Bauernfamilie in Tirol“ (E 1958). Er wurde vom IWF-Mitarbeiter F. Simon als Autor und Referent betreut, ist also nicht auf Anregungen aus dem Fach zurückzuführen.

Der Film stand am 16.12.1966 zur Abnahme. Er wurde „zurückgestellt“ mit der Begründung, daß er zunächst vor „Pädagogen, Psychologen, Soziologen u.a.“²⁵ vorgeführt und eingehend erläutert werden sollte. Die endgültige Veröffentlichung erfolgte erst 1979. Nach Aussage von F. Simon hatte er selbst aus taktischen Gründen im Verlauf der Abnahmesitzung die Diskussion im Fachkreis vorgeschlagen, um den Film dort nachträglich legitimieren zu lassen. Die Diskussionen fanden tatsächlich statt, wobei der Autor, wie er heute sagt, verwundert über die unreflektierte Zustimmung und die geringe Fähigkeit zur fundierten Methoden- und Inhaltsdiskussion im Fach gewesen sei. Die erhoffte stichhaltige argumentative Hilfe bot lediglich die zunehmende Nachfrage.

Jüngstes Beispiel für einen vom IWF betreuten und dort als Hochschulunterrichtsfilm (der nicht den strengen Maßstäben genügen muß, die an einen EC-Film angelegt werden) zur Abnahme vorgestellten Film, der zuerst nicht, später mit Vorbehalten (ohne IWF-Siegel im Titel) veröffentlicht wurde, ist der in Fachkreisen hochgelobte „Sprung über die Rinder“ von Ivo Strecker.

4. Zur Frage der Objektivität

4.1. Wahrheit auf dem kleinsten gemeinsamen Nenner?

Die geschilderten Beispiele weisen nicht nur auf die Verbindlichkeit vorgegebener Richtlinien, denen dann notwendigerweise als verinnerlichte oder zumindest akzeptierte Standards schon bei den Aufnahmen Rechnung getragen wird, sondern auf einen den vorgestellten Konzeptionen innewohnenden zentralen Aspekt:

Der von einem positivistischen Wissenschaftsbegriff abgeleiteten vermeintlichen Meßbarkeit und starren Wirklichkeitstreue werden die analytischen und narrativen Eigenschaften des Kommunikationsmittels Film untergeordnet. Der wissenschaftliche Film erscheint nicht selten reduziert zu einem mechanischen Registrierungs- und Belegmittel²⁶, das genau den Teil der Wirklichkeit nicht reproduziert, der über den reinen Bewegungs- oder Arbeitsvorgang hinausweist. An diesem Punkt scheint jedoch in der Vergangenheit die Encyclopaedie den Interessen vieler Ethnologen entsprochen zu haben.

Die Vorliebe für den aus dem sozialen Umfeld gelösten dinglichen Kulturbesitz ist bis heute in der Ethnologie weit verbreitet und im Zusammenhang mit dem wissenschaftlichen Film sehr gut nachvollziehbar:

Die Reduktion einer vielschichtigen und aus unzähligen miteinander verwobenen Handlungssträngen sich konstituierenden Realität auf einen Vorgang erreicht auf dem kleinsten gemeinsamen Nenner tatsächlich einen in etwa meßbaren Wahrheitsgehalt, der abgesichert ist, auf den man sich verständigen kann. Die Beurteilung durch fachfremde Gutachter wird möglich, die Disziplinen nähern sich einander an. Der Versuch, Kultur dagegen nicht als Sammelgegenstand zu betrachten, sondern sie zu analysieren und zu verstehen, führt zu Verunsicherung und nicht selten zur Disqualifizierung als „Interpretation der Wirklichkeit“.²⁷ (Am Beispiel des Filmes „Abendessen ...“ wurde deutlich:) Was sonst nicht notwendig erscheint, wird zur Pflicht: Fachwissenschaftler müssen zurate gezogen werden.

Die Visualisierung des kleinsten Realitätsausschnitts hat einen weiteren unschätzbaren Vorteil: Sie ist wenig zeit- und arbeitsaufwendig, erfordert wenig methodische und noch weniger theoretische Reflexion.

Es ist beinahe als tragischer Irrtum anzusehen, daß der geforderte sezierende Akt eher von der vielbeschworenen „Wahrheit“ weg – als zur ihr hinführt. Um zu einer von „alltäglichen Nebensächlichkeiten“ und Zufälligkeiten gereinigten filmischen Abstraktion zu gelangen, bedarf es der möglichst weitgehenden Ausschaltung des Faktors Zufall. Zum Zweck der detailgenauen Aufzeichnung der Realität wird ihre Ruhigstellung nicht selten unumgänglich sein.²⁸

F. Simon konstatiert, daß die minutiöse Darstellung eines einzelnen Handlungsablaufs zu Lasten des gesamten Kontextes gehe, in den die Handlung eingebettet ist:

„Man kann nicht in einem Film einen technischen Vorgang, der uns bei der Aufnahme zu wiederholten Unterbrechungen zwingt, und gleichzeitig das Verhalten des Menschen bei der Arbeit, das uns bei der Aufnahme jede Unterbrechung verbietet, gleichzeitig zufriedenstellend erfassen.“²⁹

Sowohl F. Simon als auch G. Simons (beide haben den volkswissenschaftlichen Film der Nachkriegszeit ganz wesentlich bestimmt), haben die Veränderungen der Atmosphäre und des natürlichen Ablaufs durch die ungewöhnliche und für die Betroffenen befremdliche Aufnahmesituation anschaulich geschildert.³⁰ Das Wissen um die unabänderliche Fixierung jeder Bewegung zum Zweck späterer öffentlicher Vorführung verleitet die ‚Darsteller‘ dazu, die aus dem gewöhnlichen Alltagsablauf herausgelösten Handlungsabschnitte ‚zur Schau zu stellen‘.

Von „abbildlicher Reproduktion der Wirklichkeit mit hochgradiger Objektivität“³¹ kann um so weniger gesprochen werden, je mehr es darum geht, einen Baustein herzustellen, für dessen encyclopaedische Einordnungsmöglichkeit die Verstümmelung des Realgeschehens notwendig ist.

4.2. Vom Mythos der Objektivität zum Bekenntnis zur Subjektivität

Der Nimbus von der wertfreien Dokumentation haftet dem Dokumentarfilm scheinbar unlösbar an. Der Glaube an die reine Objektivität aufgrund der größtmöglichen Abbildungsgenauigkeit und der Technik, die einzig physikalischen Gesetzen zu gehorchen scheint, ist bis heute kaum gebrochen.

Pionierarbeit bei der Entlarvung dieses Mythos hat B. Wember mit seiner kritischen Analyse des in Fachkreisen hochgelobten Unterrichtsfilms „Zinnbergbau in Bolivien“ geleistet. Er deckt ideologische Implikationen und Widersprüche des als „wertfreie Dokumentation“ bezeichneten Films auf.³² Wember belegt am konkreten Beispiel den selektiven Prozeß visueller Wahrnehmung: die Wahl bestimmter Bilder, Standort und Perspektive, die gewählten Ausschnitte, das Auslassen von Details oder aber von Zusammenhängen und die Montage, bei der durch die Aneinanderreihung verschiedener Einstellungen Schwerpunkte neu gesetzt werden (der Realverlauf innerhalb der Einstellungen wird zum Filmverlauf der Sequenzen), so daß die „Linearität faktischer Abläufe manipulativ“ neu entsteht³³, aber auch der Ton (sowohl der Original-Ton, der auf- und ausgeblendet werden kann, als auch der Kommentar) sind das Ergebnis eines selektiven, standortgebundenen Arbeits- und Denkprozesses.³⁴

Der Gebrauch des Mediums Film setzt notwendig Wertung voraus, die als solche erkannt und benannt werden muß: „Gefährlich wird die Manipulation erst dann, wenn der Manipulierende den Zuschauer nicht über seinen eigenen Standpunkt aufklärt und stattdessen seine subjektive Sichtweise unter dem Deckmantel der Objektivität als sachlich neutral und wertfrei verkauft.“³⁵

H. J. Koloß, der noch 1969 dem wissenschaftlichen Film einen „unmittelbaren Quellenwert“ als der wissenschaftlichen Abhandlung zuschreibt, da jener nicht abstrahiere, sondern „sich auf das Festhalten der wirklichen Tatsachen“ beschränke³⁶, anerkennt 1973 in einem vielbeachteten Aufsatz die Grenzen der filmischen Möglichkeiten: „Von ‚vollständigen‘, ‚exakten‘ und objektiven Aufnahmen im Sinne einer ‚theoriefreien‘ und ‚hinreichenden‘ Dokumentation kann keine Rede sein, denn Filmaufnahmen vermögen nur äußerst begrenzte Aspekte der Umwelt aufzuzeichnen, und die Raumzeitbestimmung unterliegt ohne Zweifel der subjektiven Entscheidung. ‚Objektivität‘ des Films wird allein dadurch erzielt, daß der Autor die theoretischen und wertbezogenen Hintergründe seiner Forschungen aufzeigt, den Filminhalt in einen angemessenen theoretischen Rahmen stellt und schließlich die Umstände der Filmarbeit mitteilt.“³⁷

Jüngste Äußerungen zum Thema gipfeln in der Feststellung, daß viele wissenschaftliche Filme mehr über die Intention des Filmemachers und seine ganz persönliche Begegnung mit der Realität als über diese selbst verraten.³⁸

Ist der wissenschaftliche Film jedoch kein unbeeinflusstes Abbild der Realität, sondern ein bewußt nach wissenschaftlichen Kriterien zusammengestelltes und gestaltetes Dokument, so tritt an die Stelle der Objektivitätsfrage die Forderung der Nachprüfbarkeit und die Offenlegung der Methoden, da die Aufnahmesituation das Ergebnis maßgeblich prägen wird.³⁹

5. Der Filmemacher und die ‚Darsteller‘. Methoden in der Diskussion.

Bereits in den oben auszugsweise vorgestellten „Leitsätzen“ werden die Herstellung engen menschlichen Kontakts als günstige Voraussetzung für die geforderte „Wirklichkeitstreue“ sowie die Möglichkeit einer veränderten oder verfälschten Aufnahmesituation erwähnt.⁴⁰ Das Problem des Eingriffs in sonst alltägliche Abläufe durch die Aufnahmesituation ist, wie schon oben aufgeführt, auch von volkskundlichen Filmemachern erkannt und thematisiert worden.

Die Forderung, die besonderen Probleme der ethnologischen Filmdokumentation in die Diskussion der allgemeinen Problematik ethnologischer Feldforschungstheorie und -methode einzubeziehen, stellt explizit erstmals E. Schlesier. Er postuliert die Verringerung der kulturellen Distanz durch teilnehmende Beobachtung und hält einen Einsatz des Mediums Film nur während längeren Feldforschungsaufenthalts für legitim. Ein gefilmter Ablauf dürfe darüber hinaus nie als Norm betrachtet werden (auch Schlesier sieht in den EC-Bausteinen nur mögliche Varianten einer erfassbaren Handlung). Die filmische Beschreibung werde immer vom Begriffsbestand der eigenen Kultur geprägt.⁴¹

Inzwischen sind weitere Kriterien für die Beurteilung wissenschaftlicher Filmarbeit in ethischer und methodischer Hinsicht entwickelt worden. Das Bemühen um Vertrauen und damit möglichst große Normalität bei den Filmaufnahmen ändert danach nichts am ethnologischen Beutezug, an dem die Gefilmten zwar als unmündige Objekte der Wissenschaft beteiligt sind, jedoch in keiner Weise an ihnen partizipieren bzw. von ihnen profitieren.

Die Beziehung werde um so einseitiger, je größer der Ehrgeiz des Filmemachers sei, „alles so zu zeigen, als ob die Kamera nicht anwesend wäre.“⁴²

Es ist schon eine eigenartige Begegnung zwischen dem Ethnologen und den ‚Objekten des Interesses‘, wenn die Arbeit in erster Linie auf die Gewinnung wissenschaftlicher Ergebnisse abzielt; der Wissenschaftler hat exakt bestimmte Interessen, die er verfolgt: er „ethno-schaut“, „ethno-denkt“, „ethno-beobachtet.“⁴³ Beim Filmen kommt ein weiterer Aspekt hinzu: Der Filmemacher denkt eher an die Bilder auf der Leinwand als an seine Anwesenheit am Drehort.

Als frühes Vorbild solidarischer und ehrlicher Forschung wird heute häufig R. Flaherty genannt, der unter schwierigsten Bedingungen seine Aufnahmen im Feld vorführte und diskutierte, so daß die Gefilmten zu teilnehmenden und engagierten Mitarbeitern wurden.

Während bisher selten zugestanden wurde, daß zwischen Filmemachern und Gefilmten überhaupt eine Begegnung stattgefunden hat, wird heute die Offenlegung und Thematisierung dieser Begegnung auch im Film gefordert; beim ‚teilnehmenden Film‘ bekennt sich der Filmemacher zum Eintritt in die Welt seiner Darsteller. Weil er „seine Rolle enthüllt, vergrößert er den Beweiskarakter des Materials. Weil er aktiv die Welt seiner Darsteller betritt, ruft er einen größeren Informationsfluß über sie hervor.“⁴⁴ Weiterhin herrscht Konsens darüber, den Gefilmten die Arbeit zugänglich zu machen; jedoch nicht nur, um ihnen einen Film zu zeigen, in dem sie Hauptdarsteller sind, sondern um den Standort, die Interessen und den Blick des Ethnologen auf die Betroffenen offenzulegen und im Feld zur Diskussion zu stellen.⁴⁵ Diese Notwendigkeit nimmt mit der Komplexität der Handlung und den damit einhergehenden zunehmenden Interpretationsmöglichkeiten zu.

6. Film im Kontext

Mit der Diskussion um Objektivität und Methode einher ging die Auseinandersetzung um herkömmliche Filminhalte.

H. P. Fielhauer hält das Festhalten von Problemen, die sich „erst aus dem Verhältnis des Menschen zu der ihm vermittelten Kultur“ ergäben, für die zentrale Aufgabe des volkskundlichen Dokumentationsfilms. Von Problembewusstsein und Theorienbildung könne beim volkskundlichen Film noch keine Rede sein: „Jedenfalls wird hier peinlich spürbar, daß sich die selten durchbrochene Theorieenthaltssamkeit der Volkskunde selbstverständlich auch in die Filmdokumentation hinein verlängert. Das Ergebnis ist eine bedauerlich ‘verstellte Wirklichkeit’ im ‘Image’ der Volkskunde, daß (sic!) sie niemandem anderen anlasten sollte. Die Problemlosigkeit volkskundlicher Filme vermittelt der Öffentlichkeit das verlogene Bild einer angeblich früher heilen Welt.“⁴⁶

B. Petermann nimmt direkte Stellung zur *Encyclopaedia Cinematographica*: „Wer Ethnologie unter lexikalischen Gesichtspunkten betreibt oder einfach nur einen Beleg sucht, für den ist eine solche filmische *Encyclopaedia* sicherlich von Wert. Ich bezweifle allerdings, daß sie für eine Ethnologie maßgebend sein kann, die den ganzen Menschen ins Auge faßt.“⁴⁷

Die mitunter beißende Kritik auch am IWF – J. Rouch spricht von einer „völlig sterilen Haltung“, von der die IWF-Filme geprägt seien⁴⁸, G. Völgers Kritik gipfelt in der Feststellung, daß „abgefilmte Menschen tatsächlich so distanziert wie Tiere gesehen werden“⁴⁹ – ist vor dem Hintergrund der in den vergangenen Jahren geführten Theorie- und Methodendiskussion sowie veränderten thematischen Schwerpunkten in der gesamten Ethnologie zu sehen. In der Volkskunde gilt seit Falkenstein die Analyse der „Vermittlung (der sie bedingenden Ursachen und der sie begleitenden Prozesse) von kulturellen Werten in Objektivationen und Subjektivationen“ als vordringliches volkskundliches Forschungsproblem⁵⁰; Objekte werden nicht mehr losgelöst vom gesellschaftlichen und sozialen Kontext gesehen, an die Stelle des „Sammelns und Bewahrens“ tritt die Beschäftigung mit Produktionsbedingungen und Produktionsalltag. Der Blick auf die Relikte der Vergangenheit schließt den Bezug zur Gegenwart ein. Kulturelle Wandlungsprozesse und ihre Auswirkungen auf Arbeits-, Kommunikations- und Lebensstrukturen rücken immer mehr in den Blickpunkt volkskundlichen Forschungsinteresses.

Neue Themenstellungen im Fach, veränderte Sehgewohnheiten und die angeführten Diskussionen lassen den Wunsch nach einer neuen Kategorie volkskundlicher Filme verständlich erscheinen. Die Ablehnung herkömmlicher Filmdokumente mag vor allem deshalb mitunter so kategorisch und unnachlässig sein, weil sie die bisherige Produktion im deutschsprachigen Raum ganz eindeutig zu bestimmen scheinen.

7. Volkskundliche Filmproduktion im deutschsprachigen Raum

7.1. Das IWF

Die Produktion und Bearbeitung von volkskundlichen Filmen im IWF erfolgt, abgesehen von einigen übernommenen RWU-Filmen, erst seit 1959. Die zugrundeliegenden Konzeptionen wurden eingehend erläutert, so daß die Aufschlüsselung der Gesamtproduktion nach thematischen Bereichen hier genügen soll. Insgesamt publizierte das IWF 212 Filme in den Bereichen Handwerk (59), Brauchtum (90), Landwirtschaft (11),

Nahrungsmittelherstellung (17), Sonstiges (35). In die Kategorie Sonstiges fallen z.B. Verhaltensforschung, Fischfang und handwerksähnliche Verrichtungen im privaten Bereich.

7.2. Der Landschaftsverband Rheinland

Das dem Landschaftsverband untergeordnete Amt für Rheinische Landeskunde mit Sitz in Bonn existiert in seiner heutigen Form seit 1976, doch veröffentlichte der Landschaftsverband Rheinland bereits seit 1962 volkskundliche Filmdokumentationen. Die technische Durchführung übernahm zunächst die Landesbildstelle Düsseldorf, die dabei auch mit privaten Produktionsfirmen und dem IWF zusammenarbeitete.

Die Publikationsreihe umfaßt die thematischen Schwerpunkte Volksbrauch im Rheinland (37 Filmdok.), Bauernwerk im Rheinland (50), Altes Handwerk im Rheinland (86), Industrialisierung im Rheinland (1).

Obleich mit dem 1986 abgedrehten Film „Zollverein Schacht 12“ „Neuland betreten“ wurde⁵¹ (interessant ist die parallele, aber voneinander unabhängige Entwicklung: mit der „Saline Luisenhall. Arbeitsalltag in einer Siedepfannensaline“ wurde in Göttingen ebenfalls Industriekultur thematisiert), scheint eine positive Hervorhebung der Filmproduktion des Amtes für Rheinische Landeskunde nicht angebracht zu sein. Allein die Tatsache, daß ein unbeträchtlicher, jedoch nicht genau bezeichneter Teil der Filme nachgestellt ist, veranlaßt zu Kritik. Der wissenschaftliche Wert eines von einem Heimatverein dargestellten Arbeitsablaufs „aufgrund älterer Berichte“ muß bezweifelt werden.⁵² Diese Rekonstruktionsversuche haben mitunter peinliche Züge; so etwa beim Film „Fischfang auf der Mosel“ (H 62), wo aufgrund veränderter Umweltverhältnisse nicht nur der Fischfang, sondern auch der nachfolgende Straßenverkauf völlig deplaziert und unglaubwürdig nachgestellt wird.

Wissenschaftlich mehr als fragwürdig sind auch einige Kommentare: Die Behauptung, daß der mit gepflügtem Zierrasen bedeckte Hügel in der Dorfmitte, auf dem das „Ostereier-Schibbeln“ (V 27) stattfindet, dort angeblich seit „ewigen Zeiten“ in dieser Form und zu diesem Zweck seinen Platz hat, läßt den Volkskundler allenfalls schmunzeln, wenn er viel Humor besitzt.

Es verdient jedoch festgehalten zu werden, daß versucht wurde, neben der „Erkundung und Erfassung volkskultureller Erscheinungen der vor- und frühindustriellen Arbeitswelt sowie des gemeinschaftsorientierten Lebens“ auch Wandlungsprozesse darzustellen.⁵³

So ist der positivste Aspekt des Films „Futterholen mit dem Krauttuch“ (B 38), bei dem eine alte Frau noch einmal aktiviert wurde, um mit einer Sichel Grünfutter zu schneiden, in seiner sehr überraschenden und abrupten Wendung zu sehen. Die gestellte und thematisch überaus enge Handlung (Sequenz 1-8 = Grasschneiden am Wegrand) wird in den letzten beiden Sequenzen (9-10) in den Zusammenhang ländlichen Strukturwandels gestellt. Auch ohne Kommentar wird die Diskrepanz zwischen dem modernisierten und vergrößerten landwirtschaftlichen Betrieb und der alten Frau mit dem gefüllten Krauttuch auf dem Kopf deutlich und anschaulich.

7.3. Weber-Kellermann

Die Beurteilung der Filme von I. Weber-Kellermann und der Vergleich mit Dokumentationsfilmen, die für ein Fachpublikum hergestellt wurden, fällt in diesem Zusammenhang nicht leicht, da die Marburger Produktionen⁵⁴ sich an ein breiteres Fernsehpublikum wenden. Es scheint allerdings völlig unangebracht zu sein, deshalb den Filmen, die im übrigen inzwischen zum Teil als historische Dokumente einen erheblichen Wert erlangt haben (so ermöglicht die „Einführung in die Volkskunde“ eine ganz ausgezeichnete Analyse volkskundlicher Standortbestimmung im Jahre 1968/69), mit herablassender Ironie zu begegnen und damit ihren wissenschaftlichen Charakter in Frage zu stellen.⁵⁴ Die „Prämisse, über die eigentliche Dokumentation, das filmische Sammeln von Fakten, zu einer eigenen Interpretation des dargebotenen Materials, dem Versuch der Einordnung in die funktionalen Zusammenhänge zu kommen“⁵⁵, offenbart die innovatorische Bedeutung der Marburger Filme, wobei vor allem der Zeithintergrund zu berücksichtigen ist.

I. Weber-Kellermann konnte, so der ehemalige Abteilungsleiter für Politik und Kultur des HR und jetzige Madrider ARD-Korrespondent Wolf Hanke, „dem Fernsehen ihren wissenschaftlichen Anspruch aufzwingen, weil sie sich in das Medium eingelegt und seine Gesetze in ihre Vorstellungen integriert hatte“.⁵⁶ Sie sei in der Lage gewesen, klar zu formulieren, was andere kompliziert ausgedrückt hätten.

Einige der Fernsehfilme würde man eher in die Kategorie „populärwissenschaftlich“ einordnen, die kritische Durchdringung und vielschichtige Betrachtung ist jedoch kennzeichnend für viele Produktionen von I. Weber-Kellermann (und einige Filme des Marburger Instituts, an denen sie nicht mitgewirkt hat). Es bleibt festzuhalten, daß von ihnen im Zusammenhang mit neuen volkskundlichen Filmkonzeptionen einige Anregungen ausgehen könnten; bedauerlicherweise sind sie bis heute der Fachöffentlichkeit nicht zugänglich.

7.4. Volkskundliche Filme im deutschsprachigen Ausland

Das österreichische Bundesinstitut für den wissenschaftlichen Film (ÖWF)

Das ÖWF, hervorgegangen aus der „Bundesstaatlichen Hauptstelle für wissenschaftliche Kinematographie“, führt in seinem Katalog 134 volkskundliche Eigenproduktionen, die sich wie folgt verteilen:

Handwerk (24), Brauchtum (79), Landwirtschaft (7), Nahrungsmittel (8), Sonstiges (8).

Bereits 1957 hatten die zentralen wissenschaftlichen Film Institute der Niederlande und Österreichs beschlossen, die Ziele der *Encyclopaedia Cinematographica* zu übernehmen. Vertreter Österreichs wurden in den neugegründeten Redaktionsausschuß der EC aufgenommen. Damit orientierten sich die Zielvorstellungen an den bereits vorgestellten Konzeptionen.

In den vergangenen Jahren sind neben erheblichen filmtechnischen und gestalterischen Verbesserungen neue Ansätze spürbar (besonders deutlich beim Film „Herstellung von Blaudruck“ (E 2959) – er ist noch nicht veröffentlicht – der im übrigen den Farber in den Arbeitsablauf einführen läßt und ihm auch das Schlußwort gibt). So betonte jüngst die Referentin für Volkskunde, Liesl Waltnr, daß „bei Herstellungsprozessen oder brauchrümlichen Abläufen der Blick auf das soziale Umfeld nicht fehlen“ sollte.⁵⁷

7.5. Die Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

Im Archiv der SGV befinden sich ca. 80 volkskundliche Filme, die, abgesehen von einigen historischen Dokumenten, dem Bereich Handwerk zuzuordnen sind. Der Initiator der inzwischen über die Landesgrenzen hinaus bekannt gewordenen Publikationsreihe „Sterbendes Handwerk“ (später „Altes Handwerk“), P. Hugger, beschreibt die Entwicklung: „Die Abteilung Film, die in den 40er Jahren ins Leben gerufen wurde, widmet sich seit Beginn der 60er Jahre ausschließlich der Erforschung und Darstellung des alten Handwerks. Vorher hatte ihr Drehprogramm bald diesen, bald jenen Aspekt des Volkslebens herausgegriffen (Anm. des Autors: ca. 15 Filme aus unterschiedlichen Bereichen). Seit 1962 drehen wir ausschließlich Filme über altes Handwerk, in der Erkenntnis, daß sich hier der Wandel am schnellsten und unwiderruflichsten vollzieht (...)“.⁵⁸

Die zuerst als *Encyclopaedie* von Forschungsfilmen „ohne Konzessionen an den Publikums geschmack“ geplante Filmreihe nahm jedoch mit der Einbeziehung „junger, idealistischer Filmschaffender“ eine unvorhergesehene Wende. Man ließ den Filmemachern Freiheit bei der Gestaltung ihrer Filme und sah keinen Widerspruch zwischen den Anforderungen an eine wissenschaftliche Dokumentation und dem „Suchen nach künstlerischer Qualität“, wie es P. Hugger ausdrückt.⁵⁹

Wenn, wie in einem Film von H.-U. Schlumpf, die künstlerische Qualität die Arbeitswelt von Basaltarbeitern („Guber – Arbeit im Stein“) in ihrer Vielschichtigkeit erst erfahrbar und erlebbar macht, ist sie nicht mehr lediglich Selbstzweck, sondern Instrument wissenschaftlicher Analyse. Voraussetzung für die annäherungsweise Widerspiegelung der Realität im Medium Film ist die adäquate und einfühlsame Umsetzung, d.h. Gestaltung.

H.-U. Schlumpf integriert die Kamera als „Teil der gefilmten Realität“, er bekennt sich zum engagierten Film mit sozialem Problembewußtsein, er sieht als eine der großen Qualitäten des „neuen Dokumentarfilms“ an, „daß er den einfachen Leuten, die über keinen Apparat verfügen, das Wort gibt“.⁶⁰

Ich komme nicht umhin, bei der Betrachtung des Schweizer Filmschaffens den Punkt „Perspektiven des volkskundlichen Films“ partiell vorwegzunehmen.

7.6. Volkskundliche Filmdokumentation Niedersachsen

Die Erkenntnis, daß im IWF lediglich 9 Filmdokumente existieren, die sich auf das Land Niedersachsen beziehen, veranlaßte das Seminar für Volkskunde in Göttingen, gemeinsam mit dem IWF im Jahre 1983/84 eine Befragung bei volkskundlichen Einrichtungen durchzuführen, mit der der Bedarf an entsprechenden Filmdokumenten geklärt und Themenvorschläge gesammelt werden sollten. Nach einem Jahr lag eine Liste von nahezu 100 Filmvorschlägen vor, deren Verwirklichung als besonders dringlich angesehen wurde, da es sich überwiegend um Bräuche und Arbeitsvorgänge handelte, die zumindest visuell gesichert werden sollten. Besonders die letztlich genehmigten Filmvorhaben „Sternsingen in Hildesheim“, „Fastnachtsbrauch im Kreis Goslar“ (als Ersatz ist inzwischen vorgesehen „Hausschlachten im Eichsfeld“), „Weserfischerei in Nienburg“, „Holzschiffbau in einer Werft in Ditzum“, „Spatenschmiede in Exten“ und „Saline Luisenhall“ spiegeln die noch immer vorherrschende Meinung über Inhalt und Ziele volkskundlichen Filmschaffens wider.

Zukunftsweisende und komplexere Themen wie „Regionalkultur und Religiosität im Eichsfeld“, „Stillgelegte Bahnhöfe in ihrer Verwendung als Landkommunen“, „Dorf-feste und Ortsjubiläen“, „Straßenmusikanten in den Städten“, „Heimatvereine“ und „Singende und demonstrierende Bürgerinitiativen“ konnten nicht durchgesetzt werden.

8.1. Ziel und Wunsch

Bei der Betrachtung der vom Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kunst 1985 genehmigten Filmvorhaben liegt der Schluß nahe, daß das Ergebnis wiederum Detailforschung alten Stils sein müsse. Ohne die notwendige Abstimmung mit den Autoren vorzunehmen zu wollen, kann ich als der mit der Durchführung des Projekts beauftragte Wissenschaftler dennoch feststellen, daß bei allen Filmen beabsichtigt ist, die Themen in ihr gesellschaftliches und wirtschaftliches Umfeld einzubetten und weder Tätigkeiten noch Bräuche aus dem sozialen Zusammenhang, von dem sie bestimmt werden, herauszulösen.

Bei den Brauch-Filmen werden voraussichtlich neben den Bräuchen selbst Aspekte des Wandels im Vordergrund stehen. Eventuelle Veränderungen zur folkloristischen Aktion, neue Inhalte, die Reaktion einer dem Brauch fremd gegenüberstehenden Umwelt, die möglicherweise bestehende „Ungleichzeitigkeit“ der Brauchausübung und des „Schauplatzes“ (z.B. Sternsingen im Supermarkt) und anderes sind m.E. ebenso dokumentationswürdig wie die Persönlichkeiten der Brauchträger. Von Bedeutung ist dabei auch die Frage, wer entsprechende Traditionen aus welchen Motiven bewahrt.

8.2. Möglichkeiten und Grenzen

Die drei Filme aus der Arbeitswelt befinden sich bereits in unterschiedlichen Stadien der Fertigstellung. Noch in Arbeit ist das Vorhaben „Weserfischerei in Nienburg“. Da ich bei diesem Film wie auch bei der „Saline Luisenhall...“ nicht nur der Referent bin, der lediglich Verantwortung für Organisation und filmische Umsetzung trägt, sondern gleichzeitig Autor, könnte man annehmen, einer Umsetzung meiner inhaltlichen und methodischen Vorstellungen stünde nichts im Wege. Dem ist leider nicht so. Die Schwierigkeiten beginnen beim Filmmaterial (der auf einer anderen Konzeption beruhende Produktionsantrag darf nur um eine gewisse Summe überschritten werden). Ein weiteres Problem ist die Schere im Kopf. Auch wenn man neue Wege einschlagen will, muß der Film, soll er nicht als gescheitert gelten, zur Veröffentlichung durch das IWF abgenommen werden. Das Gesamtprojekt wird vom IWF betreut, das auch Mitarbeiter und technische Kapazitäten bereitstellt.

Den Mitarbeitern fällt es nicht immer leicht, das gilt in erster Linie für die Arbeit am Drehort, sich auf neues methodisches und inhaltliches Vorgehen einzustellen bzw. dieses zu akzeptieren. Der Toningenieur beispielsweise mag unter Umständen nicht einsehen, warum der Ton aus methodischen Gründen (etwa, weil ein Gespräch am Alltag orientiert sein soll und nicht ein mehr oder weniger standardisiertes Interview) schlechter sein muß als er sein kann. Hier sind Konflikte vorprogrammiert, da es um eventuelle Überschreitungen von Zuständigkeitsbereichen geht. Dem Toningenieur klingen wahrscheinlich schon während der Aufnahmen die auf ihn zukommenden kritischen

Bemerkungen zur „schlechten Tonqualität“ in den Ohren. Auch der Kameramann hat bei den oben genannten Themen Assoziationen, vor allem hat er langjährige Erfahrungen, die er auf einmal in Frage gestellt sieht. Es ist sein Vorteil, daß Referent und Autor das Ergebnis seiner Bemühungen erst nach Ende der Dreharbeiten begutachten können. Schon vor Ort zu beurteilen, ob Situationen lang genug oder nahe genug festgehalten sind, fällt dem weniger Erfahrenen mitunter schwer. Vor allem die Entscheidung, zugunsten einer Schwerpunktverlagerung Aufnahmen (z.B. von technischen Abläufen) zu unterbrechen, ist mit großem Risiko verbunden. Bleibt der Ablauf letzten Endes doch unvollständig, ist die Schuldzuweisung eindeutig und berechtigt.

Das vielleicht größte Problem liegt in der Zeitvorgabe. Bei einer wöchentlichen Arbeitszeit von 20 Stunden waren sechs Themen für drei Jahre vorgesehen. Mit der zunächst ins Auge gefaßten Konzeption wäre dieser Zeitraum auch ausreichend gewesen. Bei verändertem Vorgehen ist es jedoch nicht denkbar, am Drehort zu erscheinen und einen Vorgang 'abzufilmen'. Es dauert seine Zeit, bis man jeden Arbeitsgriff, jede Persönlichkeit, jede Nebensächlichkeit, jedes Problem sowie das Umfeld kennt und außerdem das Gesamtthema theoretisch erarbeitet hat.

Das Ziel des in Arbeit befindlichen Films „Weserfischerei“ ist die Annäherung an Arbeitsalltag im Jahreslauf. Darüber hinaus sollen neben veränderten Fangmethoden auch ökologische Veränderungen und ihre Folgen für den Beruf dargestellt werden. Wichtig scheint auch die Frage, wie sich das Berufsbild des Fischers und mit ihm die gesellschaftliche Stellung in den vergangenen Jahren gewandelt hat. Damit zusammen hängen die notwendige Neuorientierung im Bereich des Vertriebs sowie Perspektiven für die Zukunft. Im Mittelpunkt sollen nicht technische Abläufe, sondern die Persönlichkeiten im Arbeits- und Lebenszusammenhang stehen.

Allerdings stößt hier das Medium Film an seine Grenzen. Das knappe, weil teure Filmmaterial erfordert Konzentration und Beschränkung auf wenige im voraus auszuwählende Situationen, die dann das Alltägliche repräsentieren sollen. Dies ist jedoch, wenn Menschen beteiligt sind, nur schwer zu verwirklichen: Der Hinweis beim Filmen: „Kamera läuft“ – „Ton läuft“ muß für den ‚Darsteller‘ klingen wie „jetzt oder nie“ oder „alles, was Sie jetzt sagen, kann gegen Sie verwendet werden“. Für einen Augenblick steht man im Rampenlicht und soll in prägnanter Form (die Zeit ist knapp) Wesentliches sagen. Ein black-out oder Versprecher kostet teures Filmmaterial – die konzentrierte Spannung des Filmteams überträgt sich auf den (die) ‚Hauptdarsteller‘.

Die Probleme sind nicht mehr lösbar, wenn es in den Freizeitbereich geht, der uns die vorgestellten Personen noch näher bringt und Handlungen sowie Denkweisen verständlicher machen soll. Die technische Apparatur und die damit einhergehende Verfremdung einer vorhandenen Situation stehen nur zu häufig im unauflösbaren Widerspruch zum Wunsch nach einer ganzheitlichen, spontanen und in möglichst viele Bereiche eindringenden Dokumentation.

Aufgrund vieler Einschränkungen, von denen lediglich die schwerwiegendsten aufgezeigt wurden, wird bei den derzeitigen Möglichkeiten und Bedingungen eine unüberwindliche Kluft zwischen Anspruch und Umsetzung liegen. Um das einzusehen, genügt ein Vergleich der Etats der aufgeführten „neuen Schweizer Filme“ und jener der bislang hierzulande üblichen wissenschaftlichen Filme.

Bereits abgedreht ist der Film „Spatenschmiede in Exten“. Hier wird neben dem Aspekt der Energiegewinnung durch Wasserkraft die Gegenüberstellung von Handarbeit und industrieller Fertigung im Mittelpunkt stehen. Der Spatenschmiedemeister wird Arbeitsabläufe, aber auch Fragen zum Betrieb selbst kommentieren.

8.3. Erstes Ergebnis methodischer und inhaltlicher Reflexionen: „Arbeitsalltag in einer Siedepfannensaline“

Fertiggestellt ist die Video-Produktion mit dem Titel „Saline Luisenhall. Arbeitsalltag in einer Siedepfannensaline“.

Seit der Schließung der traditionsreichen Salinenanlagen in Lüneburg (1980) ist die Göttinger Saline die einzige noch produzierende Siedepfannensaline Deutschlands. Bei diesem Salzgewinnungsverfahren wird Sole aus 500 m Tiefe in große Metallpfannen gepumpt, erhitzt, und die dabei sich bildenden Salzkristalle werden abgeschöpft und weiterverarbeitet. Der technische Vorgang der Salzgewinnung wird im geplanten Film zwar dargestellt, steht jedoch nicht im Vordergrund. Andere Aspekte treten hinzu; so etwa die besonderen Arbeitsbedingungen in einem Betrieb, der in einer Zeit der Hoch- und Computertechnologie auf einem nur gering industrialisierten Stand stehengeblieben ist.

Die besondere Atmosphäre eines Betriebes, dessen Räumlichkeiten und Einrichtungen eher die Stimmung einer Hexenküche als die eines neuzeitlichen Industrieunternehmens vermitteln, wird dargestellt, ohne daß zugleich ein malerisches Bild entworfen wird. Entsprechenden Bildfolgen werden die Mühen gegenübergestellt, die den arbeitenden Menschen nicht von Maschinen abgenommen werden. Die wenigen vorhandenen Maschinen wurden zum Teil in der Werkstatt (auch eine Tischlerei ist noch vorhanden) gefertigt. Das sonst übliche Auswechseln von Ersatzteilen fällt hier ganz weg (schon weil es keine Zuliefer-Industrie gibt); man hilft sich selbst: Die in zwei Pfannen eingebauten automatischen Rechen (sie ziehen das heruntergesunkene Salz an den Pfannenrand, wo es abgepumpt wird) wurden im Betrieb konzipiert und hergestellt. Dieser technische Fortschritt hat sich lediglich an zwei Pfannen durchgesetzt. Überwiegend bestimmt, wie vor hundert Jahren, Handarbeit das Bild. Besonders deutlich wird dies beim Abpacken des Salzes: Auf einer Küchenwaage überprüfen die Frauen das Gewicht jeder Packung und füllen entweder noch Salz hinzu oder entnehmen eine Prise.

Von vornherein stand als besonders wichtiges Ziel ebenfalls fest, die 'Darsteller' nicht als notwendige Objekte zu Demonstrationszwecken, also für die Vorführung der Produktionsabläufe, zu benutzen; die Menschen sollen im Laufe des Arbeitstages als Persönlichkeiten erkennbar werden. Arbeitsvorgänge entfernen sich von der gelebten Alltagswirklichkeit zur konstruierten Abstraktion, wenn der Schweiß, das Fluchen und Lachen, die wortlose Anstrengung, der in Jahren gefundene Arbeitsrhythmus, die notwendigen Pausen, die kleinen Mißgeschicke u.a. mit dem Seziermesser aus dem Realablauf beseitigt werden. Auf diese Weise könnte zwar das „Salzziehen“ mit den beiden Arbeitsgeräten „Krücke“ (mit ihr wird das Salz an den Pfannenrand gezogen) und „Schnorchel“ (mit ihm wird es abgepumpt) detailliert registriert werden.

Die täglich wiederkehrende Konfrontation des Arbeiters mit dieser Arbeit und seine ganz persönliche Art, ihr zu begegnen, die besonderen Merkmale, die einen Arbeitsablauf nicht per se, sondern als Begegnung des Individuums mit den jeweiligen Arbeitsbedingungen kennzeichnen, lassen dagegen den Arbeitsalltag und nicht die mechanischen Abläufe in den Vordergrund treten.

Das allein ist jedoch nicht ausreichend, soll der Mensch tatsächlich im Mittelpunkt stehen. Wie erlebt, registriert und bewertet er den Arbeitsplatz, der sein Leben bestimmt? In den Pausen kommen mehrere Personen zu Wort, entweder äußern sie sich unbefragt, im Gespräch untereinander oder in der Unterhaltung mit dem Autor. So

gewinnen einige Menschen Kontur, der Zuschauer lernt sie kennen und begleitet sie bei der Arbeit. Er nimmt Anteil am Geschehen.

Eine wesentliche Rolle bei diesem Verstehensprozeß spielt die Kamera, sie ist selten distanziert, begibt sich hinein in den Strom des Geschehens, wechselt jedoch auch bewußt den Blickwinkel; mal ist sie Auge des teilnehmenden Beobachters, mal gibt sie die Sichtweise des Arbeiters wieder, andererseits beobachtet sie auch distanziert und analytisch. Die Besonderheit der Aufnahmesituation und die Anwesenheit des Filmteams sollten nicht verleugnet werden. Spontane Reaktionen der Dargestellten, die dieses bezeugen (Gruß oder Anrede) führen den Betrachter von der Illusionsebene auf den Boden der (selbst-)kritischen Wissenschaft zurück und weisen andererseits auf das tatsächlich bestehende Eingebundensein des Filmteams in den Arbeitsalltag hin.

Der Ton mußte sich (auf Kosten der Qualität) dem Bemühen um die Erhaltung der alltäglichen Normalität unterordnen. Das Mikrofon wurde diskret gehandhabt und vermittelte so nicht das Gefühl der unerbittlichen, zur Veröffentlichung bestimmten Registrierung des Gesagten. Das letztlich in Auszügen festgehaltene Gespräch mit den Arbeitern war nicht gestellt, es ergab sich aus dem natürlichen Ablauf am Ende der Mittagspause und fand in ungezwungener, der Situation angemessenen Atmosphäre statt. Das Filmteam hatte wie immer am Mittagessen in der Kantine teilgenommen. Ein „Interviewleitfaden“ oder Fragenkatalog existierte nicht; die Hoffnung auf eine natürlich sich entwickelnde Unterhaltung, deren Verlauf von der Situation und den Interessen der Arbeiter mitbestimmt werden sollte, erfüllte sich. Die Teilnahme des hinzukommenden zweiten Arbeiters war ebenso zufällig wie erwünscht. Das Gespräch kann jedoch in seiner gewünschten Länge nur in einem noch zu erarbeitenden zweiten Film gezeigt werden.

Der Filmarbeit voran ging ein Verstehensprozeß, der mit der wissenschaftstheoretischen Erarbeitung des Themas begann und mit der mehrwöchigen Mitarbeit in der Saline endete. Der Begriff „teilnehmende Beobachtung“ intendiert eine sehr zielgerichtete Teilnahme; sie erfolgt vor allem, um eine Situation beobachten und erforschen zu können. Hierbei wird die Subjekt-Objekt-Beziehung nicht tatsächlich gebrochen, die arbeitenden Menschen werden 'observiert' und bleiben in erster Linie Informationslieferanten für den Intellektuellen.

Meine Zeit in der Saline, die bereits vor der eigentlichen Mitarbeit begann, war eine Lehrzeit bei den Arbeitern und ein Bemühen um ehrlichen Austausch von Interessen, Vorstellungen und Problemen. Einige Beziehungen waren sehr intensiv und freundschaftlich, andere blieben eher distanziert (was sich auch im Film ausdrückt). Keiner Person wurde gegen ihren Willen zu nahe getreten. Auch bei den Aufnahmen wurde dies respektiert.

Daß ich mit der Geschichte der Saline (wobei mich weniger Daten- als Sozialgeschichte interessierten) auch Hintergründe kannte und Kontakt zu ehemaligen Arbeitern hergestellt hatte, verhalf mir zu einer Integration, die bis heute Bestand hat. Allerdings ist es bedauerlich, daß der Kontakt aus Zeitgründen nicht in der gewünschten Weise aufrecht erhalten werden kann. Selbstverständlich hat man wesentlich mehr Zeit für ein Projekt, an dem man tagtäglich arbeitet, als für Menschen, die man 'gern mal wieder besuchen möchte'. Der notwendigerweise nach zuvor intensivem Kontakt entstandene Bruch bietet Anlaß zur Diskussion.

Der Einstieg für das Filmteam war vorbereitet und fiel aufgrund der für das Projekt besonders gut geeigneten Personen leicht. Daß ich alle Arbeiter und ihre Persönlichkeit, jeden Handgriff und Arbeitsablauf ebenso kannte wie jeden Winkel der Saline, stellte sich als unschätzbare Vorteil heraus. Verändertes (Arbeits-) Verhalten bemerkte

ich ebenso wie Veränderungen bei Arbeitsabläufen (daß zum Beispiel die Arbeiter beim Reinigen des Heizschachtes erstmalig einen Gesichtsschutz trugen, hätte der Alltagswirklichkeit keinesfalls entsprochen).

Den vielleicht entscheidenden Anteil an den lebensnahen und am Alltag orientierten Aufnahmen hatte die Tatsache, daß die „Saline Luisenhall“ eine Video-Produktion ist. Aufgrund des billigen und wiederverwendbaren Materials spielt die Aufnahmezeit überhaupt keine Rolle. Die Gefilmten wußten oftmals gar nicht mehr, ob die Kamera nun lief oder nicht. Die Protagonisten des Mediums Film heben gerade die notwendige Konzentration auf den sehr bewußt gewählten Ausschnitt und den richtig gewählten Zeitabschnitt als wichtiges und unverzichtbares Element des Filmschaffens hervor.

Je kürzer und ausgewählter jedoch die Einstellungen, je größer wird der gestalterische und subjektive Eingriff des Filmemachers. Die Gefahr der willkürlichen Zerteilung eines Handlungsablaufs in vorher zu bestimmende „repräsentative Phasen“ (um den Begriff in diesem Zusammenhang ein wenig zu mißbrauchen) ist m.E. weitaus größer als die Gefahr einer unkonzentrierten Ansammlung von Material ohne Höhe- und Schwerpunkte.

Die elektronische Bildaufzeichnung bietet die Möglichkeit, aus einer Unzahl von Aufnahmen die auszuwählen, die der auch sonst vorzufindenden Alltagssituation am nächsten kommen. Von besonderer Bedeutung war dies, wenn Pausen oder Gespräche gefilmt wurden. In der Kantine der Saline blieben die Kamera, die Beleuchtung und der Monitor einen ganzen Tag aufgebaut. Da das Team (ich lange vorher) auch sonst an den gemeinsamen Pausen in der Kantine teilgenommen hatte, war unsere Anwesenheit nicht ungewöhnlich oder befremdlich.

Die gefilmten Pausen, der in seiner Bedeutung weit über das bloße Waschen hinausreichende Akt der Säuberung von Staub und Asche, das Beisammensein nach Feierabend – diese Dinge sind in der im Film vorgestellten Art kaum realisierbar, wenn fremde Wissenschaftler in den Arbeitsalltag einbrechen, ihn unterbrechen und noch dazu mit dem Medium Film die Handlung segmentieren.

Die Nachteile der elektronischen Bildaufzeichnung liegen, abgesehen von der einzig möglichen Verwertung als Videofilm, in der Bildqualität. Farbstufungen sind aufgrund der geringeren Bildauflösung unbefriedigend, Kontraste werden verstärkt, damit tauchen Nuancen im Dunkel oder Hell unter, die beim Film noch sichtbar sind. Um den damit zusammenhängenden Studiocharakter, der sehr zur „Schönung“ einer Situation beiträgt, zu überwinden, muß der Beleuchtung besonderes Augenmerk geschenkt werden. Erst durch sie kommt das aufgezeichnete Bild der Realsituation wieder näher. Die perfekte (und langwierige) Beleuchtung täuscht natürliche Wiedergabe vor, obgleich nun der Raum tatsächlich zum Studio geworden ist. Abgesehen davon, daß die Ausleuchtung in Innenräumen auch beim Filmen notwendig ist und dort wie hier die vorgefundene Atmosphäre erheblich beeinflusst, gilt es, je nach inhaltlichen Schwerpunkten, Kompromisse zu finden, die von der jeweiligen Situation abhängig sind.

Ein weiterer erheblicher Vorteil der magnetischen Bildaufzeichnung ist jedoch die parallel zur Aufnahme mögliche Kontrolle des Fixierten auf einem Monitor. Für den Kameramann mag die Tatsache am Anfang sicher sehr irritierend sein, daß der Autor bzw. Referent das Bild in Farbe und großformatig sieht und daher die Aufnahmequalität, die Art der Umsetzung schlechthin besser beurteilen kann als er selbst, der lediglich den kleinen Schwarz-Weiß-Sucher vor Augen hat. Beim Salinen-Film haben sich die daraus ergebenden Diskussionen als sehr fruchtbar erwiesen und nie zu Konflikten geführt, da die fachübergreifende Kompetenz der Hauptbeteiligten von der jeweiligen

„Gegenseite“ akzeptiert wurde. Daraus resultierte das gemeinsame Bemühen um bestmögliche Ergebnisse.

Der Monitor macht weiterhin die Einbeziehung der Betroffenen möglich, die jederzeit Einblick erhielten. Interessant scheint dabei die Beobachtung, daß durch den Monitor die sonst nicht zu durchschauende Aufnahmesituation, „das Geheimnis der Bilder“, entzaubert wird. Schon nach kurzer Zeit war die Faszination an der Verwandlung der vertrauten Umgebung zum „Fernsehbild“ weitgehend erloschen. Ab und zu ein Blick auf den Monitor – sich wiederum vergewissern, daß nicht alles, was aufgenommen wird, für die Ewigkeit bestimmt ist; die vielen Fehlversuche und Leerläufe, die das Filmen (man kennt ja sonst nur die perfekten Ergebnisse) als mühevollen Arbeit nachvollziehbar machen – das alles trug zu einer sehr offenen und ungezwungenen Atmosphäre bei, bei der das Medium den Alltag eroberte.

9. Die Wende. Zur Perspektive des volkskundlichen Films.

In einer bereits 1981 publizierten Schrift des IWF sind Hinweise zum ethnologischen Film zu finden, die als erstes deutliches Zeichen einer Öffnung in Richtung „ganzheitlicher Darstellung von kulturellen und gesellschaftlichen Zusammenhängen“ verstanden werden können. Dort wird auch die Berücksichtigung von neuen Tendenzen, bei denen der „Film als Medium der Kommunikation“ betrachtet wird, „das auch verändernd wirken und an Entwicklungen beteiligt sein kann“, was wiederum andere „Macht und Inhalt“ einschleife, ins Auge gefaßt.⁶¹

Die Äußerungen sind wohl als Reaktion auf die oben dargestellte Diskussion zu verstehen. Der Zusammenhang zwischen neuen inhaltlichen und methodischen Schwerpunktsetzungen im Fach sowie zunehmenden Reflexionen über den wissenschaftlichen Film und der allmählichen Umsetzung im praktischen Filmschaffen ist eindeutig.

Das IWF als Dienstleistungsbetrieb ist also nicht nur auf die Mitarbeit von Autoren und deren energische und kompetente Einbringung von neuen Inhalten angewiesen, sondern ebenso auf die intensivere Thematisierung des Mediums Film im Fach. Besonders wichtig ist jedoch Überzeugungsarbeit in der Praxis – im „Feld“ müssen neue Filmthemen bzw. neue Herangehensweisen an alte Filmthemen entwickelt und vertreten werden.

Die Zeit für neue Wege abseits der festgelegten Fahrtrouten ist reif, diese Erkenntnis setzt sich zunehmend auch im IWF durch. Immerhin hat auch der Wissenschaftsrat in seiner Stellungnahme zum IWF im Jahre 1986 festgestellt, daß „vor dem Hintergrund neuer Entwicklungen im Fach die herkömmliche volkskundliche Filmproduktion überprüft und ggf. revidiert werden“ sollte.⁶²

Es kann jedoch hier nicht um einen vollständigen Abgesang auf die minutiöse Darstellung engbezogener Handlungen gehen, die im entsprechenden Forschungsfeld durchaus ihre Berechtigung haben. Allerdings muß auch dort über neue Methoden und Inhalte gestritten werden; vor allem sind vorab Überlegungen hinsichtlich der Zielgruppe notwendig. Dabei kann sich eventuell schon im Vorfeld herausstellen, daß eine Einmündung in den Kontext sinnvoller wäre. Vorab ist ebenfalls zu bedenken, ob sich ein Thema überhaupt für eine Verengung auf einen Ablauf – bzw. andererseits für eine umfassende, das Umfeld, Probleme und Hintergründe einbeziehende Betrachtung eignet.

Von größter Bedeutung für zukünftige Entwicklungen ist das aus dem Schatten des Films tretende Medium Video. Neben den schon aufgeführten Vorteilen bietet es die

Möglichkeit, innerhalb der Institute wissenschaftliche Filme auf einem zunehmend höheren technischen Niveau herzustellen; auch die elektronische Schnittsteuerung für Produktionen im Amateurformat ist inzwischen erschwinglich. Allerdings ist hier der Qualitätsverlust im Verlauf der Bearbeitung noch so erheblich, daß auch auf diesem Gebiet in absehbarer Zukunft eine Zusammenarbeit mit dem IWF angebracht ist.

Da sich die Erkenntnis durchsetzen wird, daß die Prioritäten nicht im Bereich der technischen Perfektion, sondern auf inhaltlicher Ebene zu setzen sind, werden eines hoffentlich nicht zu fernem Tages dennoch auch außerhalb des IWF produzierte Filme im Amateurformat dort zur Veröffentlichung für ein wissenschaftliches Publikum gelangen. Ihre Chance resultiert aus mehreren wesentlichen Faktoren:

Ohne professionelles Filmteam und mit der geringeren technischen Apparatur ist bei entsprechender Feldsituation der Alltagsablauf weniger oder im besten Fall nur geringfügig gestört. Wenn weiterhin der Film im Fach stärker als bisher Beachtung findet und als wissenschaftliche Arbeit akzeptiert wird, ist eine Vorbereitungs- und Durchführungsphase möglich, die vom IWF aus kaum geleistet werden kann. Der Zeitfaktor, der hier viel Geld kostet und die immer wieder gestellte Effektivitätsfrage spielen dort allenfalls eine untergeordnete Rolle.⁴³ Neben der Eigenproduktion könnte daher in Zukunft die Ausbildung und Betreuung von und der enge Dialog mit filmenden Volkskundlern zu einer hervorragenden Aufgabe des IWF werden; allerdings sind dazu Bewegungen größeren Ausmaßes, nicht nur im IWF, sondern auch im Fach Volkskunde, unerlässlich.

Resümee und Perspektive gleichermaßen bieten die abschließenden Thesen zum volkswissenschaftlichen Film:

1. Die spezifischen Fragestellungen und Methoden (und die im Fach sich dynamisch weiterentwickelnden inhaltlichen Schwerpunkte) bedingen einen volkswissenschaftlichen Film mit eigenständigen Kriterien. Die an ihn angelegten Maßstäbe sind nicht von anderen wissenschaftlichen Disziplinen auf ihn übertragbar.
2. Volkswissenschaftliche Filmproduktion wird jeweils vor dem Hintergrund neuer Entwicklungen im Fach zu überprüfen und gegebenenfalls zu revidieren sein.
3. Film kann nur bedingt Quelle und Forschungsmittel sein; seine Eigenart, Realablauf in eine neue Ebene und Form zu transformieren, prädestiniert ihn dazu, Ergebnisse der Forschung analytisch zusammenzufassen, so daß weiterführende Impulse von ihm ausgehen.
4. Filmarbeit ist lediglich als Bestandteil umfassender Feldforschung denkbar und erfordert eine intensive Vorbereitungs- und Durchführungsphase. Dieser zeitaufwendige und ein hohes Maß an Engagement erfordernde Prozeß ist als „Long time research“ eine eigenständige wissenschaftliche Arbeit.
5. Filmische Dokumentation ist in jedem Fall standortgebunden. Film ist (und war) nie Abbild der Wirklichkeit, er gibt lediglich eine mögliche Sicht auf diese wieder.
6. Daher ist die Forderung nach „Rückeroberung der Subjektivität“ folgerichtig. An die Stelle einer nicht zu verwirklichenden „objektiven Registrierung“ tritt bewußte Gestaltung, die Forschungsergebnisse in bewegte Bilder umsetzt.
7. Nicht vermeintliche Meßbarkeit, sondern Nachvollziehbarkeit und damit weitestgehende Offenlegung der Forschungs- und Aufnahmesituation ist somit oberstes Kriterium des Filmschaffens. Nicht nur im „Begleitfilm“, sondern auch im Film kann deutlich werden, daß während der Aufnahme ein veränderndes und in die Wirklichkeit eingreifendes Moment unvermeidlich ist.

8. Hieraus ergibt sich die Möglichkeit, die Betroffenen in den Film einzubeziehen, indem sie reagieren und sich artikulieren können und nicht länger 'Akteure' sind, die die tatsächlich bestehende Situation verleugnen müssen. Die Begegnung zwischen Filmemacher und Gefilmten wird thematisiert.

9. Indem der Wissenschaftler nicht nur selbst spricht, sondern den Handelnden das Wort gibt, findet ein Paradigmenwechsel statt: nicht der Ablauf eines Prozesses oder die Herstellung eines Gegenstandes, sondern der Mensch steht im Mittelpunkt des Geschehens.

10. Damit einher geht eine Betrachtungsweise, bei der nicht die Darstellung minutiöser Handlungsabläufe, sondern komplexe Handlungen, Beziehungen, Reaktionen und Verhalten in möglichst natürlicher Aufnahmesituation und unter Annäherung an Interaktionen im alltäglichen Zusammenhang ganzheitlich dargestellt werden.

11. Voraussetzung für einen „humanen Film“ ist die Teilnahme am Alltag der gefilmten Menschen. Im Vordergrund steht jedoch nicht die Beobachtung zur präziseren wissenschaftlichen Aufzeichnung, sondern ein Austausch, an dessen Ende den Gefilmten nicht nur die Ergebnisse zugänglich gemacht und mit ihnen diskutiert werden; darüber hinaus sollen sie ihnen nützlich und sinnvoll erscheinen.

12. Der mit diesen Thesen umschriebene Film kann nicht Selbstzweck der Wissenschaft sein; er ist vielmehr als Beitrag zur problembewußten Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Gegenwart am Entwurf eines humanen Zukunftsbildes beteiligt.

Anmerkungen

- 1 Grunsky-Peper, Konrad: Der volkswissenschaftliche Film – ein wissenschaftliches Stiefkind? In: ZfV 81 (1985), S. 245-254
- 2 Ebda, S. 252
- 3 Arbeitskreis für Volkswissenschaft: Volkswissenschaft und wissenschaftliche Bilddokumentation. Erste Arbeitstagung in Zusammenarbeit mit dem Institut für den Wissenschaftlichen Film in Göttingen vom 25. bis 27.4.1962. Manuskript 1962
- 4 Ebda, S. 89 f.
- 5 Leitsätze zur völkerkundlichen und volkswissenschaftlichen Filmdokumentation. In: Research Film Vol. 3, No. 4 (1959) S. 234-240. Spannaus geht auf die Geschichte des ethnologischen Films und die Leitsätze näher ein in: Spannaus, Günther: Der wissenschaftliche Film als Forschungsmittel in der Völkerkunde. Entwicklung – Probleme – Zukunftsaufgaben. In: Der Film im Dienste der Wissenschaft. Festschrift zur Einweihung des Neubaus für das IWF (Göttingen 1961), S. 67-83
- 6 Wolf, Gotthard: Der wissenschaftliche Film. Methoden, Probleme, Aufgaben. In: Die Naturwissenschaften 44 (1957), S. 477-482. Ders.: Zur systematischen Bewegungsdokumentation. In: Der Film im Dienste ... (Anm. 5), S. 16-40. Ders.: Der wissenschaftliche Dokumentationsfilm und die Encyclopaedia Cinematographica. München 1967. Ders.: Der wissenschaftliche Film in der Bundesrepublik Deutschland. Bonn-Bad Godesberg 1973
- 7 Die Geschichte des Unterrichts- und Hochschulfilms ist detailliert beschrieben bei Grunsky-Peper, Konrad: Deutsche Volkswissenschaft im Film. Gesellschaftliche Leitbilder im Unterrichtsfilm des Dritten Reichs. Diss. München 1978

- 8 Während bei Grunsky-Peper neben der Analyse von Leitbildern im Unterrichtsfilm des Dritten Reichs die Erstellung einer Chronologie des Unterrichts- und Hochschulfilms im Vordergrund steht, deckt M. Taureg die geistige Urheberschaft der noch heute gültigen Regeln und Standards auf: Taureg, Martin: The development of standards for scientific films in German ethnography. In: *L'Immagine Dell Uomo. Rivista Del Festival Dei Popoli* 1 (1982), S. 131-149. Dagegen nähert sich A.M. Dauer dem ethnographischen Film mit den Kategorien der Semiotik. In: Dauer, Alfons: Zur Syntagmatik des ethnographischen Dokumentationsfilms (Acta Ethn. et Linguistica 47) Wien-Föhrenau 1980. Vgl. auch Koloß, Hans-Joachim: Der ethnologische Film als Dokumentationsmittel und Forschungsmethode. In: *Tribus* 22 (1973), S. 23-48, S. 42 ff.
- 9 Leitsätze 1959 (Anm. 5), S. 234
- 10 Ebda. Ebenso bei Wolf 1967 (Anm. 6), S. 145
- 11 Ebda, S. 235
- 12 Wolf 1967 (Anm. 6), S. 11
- 13 Wolf 1975 (Anm. 6), S. 10
- 14 Ebda, S. 9
- 15 Wolf 1967 (Anm. 6), S. 191
- 16 Wolf 1961 (Anm. 6), S. 21; Wolf 1967 (Anm. 6), S. 23
- 17 Vgl. Koloß, Hans-Joachim: Der ethnographische Film als Quelle. Referatmanuskript (DGV-Tagung in Göttingen 1969), S. 1-8
- 18 Taureg, Martin: Wissenschaftlicher Film und Ethnologie. Die Entwicklung von Standards. In: *Zelluloid* 16 (1983), S. 26-42, S. 32 ff.; Grunsky-Peper 1978 (Anm. 7), S. 173 u. S. 303
- 19 Grunsky-Peper 1985 (Anm. 1), S. 251
- 20 Dauer 1980 (Anm. 8), S. 62. Dauer bezieht seine Äußerung jedoch lediglich auf die 'frühen Jahre' des IWF
- 21 Arbeitskreis für Volkskunde 1962 (Anm. 3), S. 97 f.
- 22 Brednich, Rolf-Wilhelm: Der volkswissenschaftliche Film – Herausforderung und Aufgabe. Ein Kommentar zu Konrad Grunsky-Peper. In: *ZfV* 82 (1986), S. 95 f.
- 23 Kapthammer, Günther: Begleitheft zu E 2101 (1976), S. 8
- 24 Ebda.
- 25 Abnahmeprotokoll vom 16. 12. 1966
- 26 Die von A. Dauer abgeleitete Klassifizierung bezieht sich bei ihm auf die Produktionen der RWU: Dauer 1980 (Anm. 8), S. 65
- 27 Wolf 1967 (Anm. 6), S. 29
- 28 Vgl. dazu insgesamt: Hohenberger, Eva: Das Fremde, die Wissenschaft und der Film. In: *Zelluloid* 23 (1983), S. 20-26.
- 29 Simon, Franz: Volkskundliche Filmdokumentation. In: *Research Film* Vol. 5, No. 6 (1966), S. 604-611, S. 605
- 30 Simons, Gabriel: Die Erscheinungen des werktätigen und brauchwürdigen Lebens und die volkswissenschaftliche Filmdokumentation. In: *Research Film* Vol. 6, No. 4 (1968), S. 324-335
- 31 Levenitsching, P.: Zum Begriff „Wissenschaftlicher Film“. In: *BHVK* Wien: Wissenschaftlicher Film in Forschung und Lehre. Festschrift zum 10-jährigen Bestehen (Wien 1972), S. 20-23, S. 21
- 32 Wember, Bernward: Objektiver Dokumentarfilm? Didaktische Modelle. Berlin 1972
- 33 Dauer 1980 (Anm. 8), S. 36
- 34 Der Veränderungsprozeß, der zwischen dem Realablauf und dessen Abbildung auf der Leinwand liegt, ist verschiedentlich thematisiert worden, vgl. etwa zusammenfassend (mit Schwerpunkt Fotografie) bei Ballhaus, Edmund: Dorfentwicklung im Spiegel der Fotografie und im Bewußtsein der Bewohner am Beispiel Echte (Wiesbaden/Berlin 1985), S. 50 ff.; weiterhin bei Mascha, Michael: Überlegungen zur Gestaltung ethnographischer Filme, in: *Wiss. Film* 34/35 (1986), S. 131-136, S. 131 f.; Taureg 1983 (Anm. 18), S. 40; Mac Dougall, David: Jenseits des beobachtenden Films. In: *Kinemathek* 60 (1982), S. 14-28, S. 22; Dostal, Walter: Ethnographischer Film – Ethnographische Kartographie: Methodologische Überlegungen zur Datenerhebung. In: Fischer, Hans (Hg.): *Feldforschungen. Berichte zur Einführung in Probleme und Methoden* (Berlin 1985), S. 67-89, S. 76 f. u.a.
- 35 Wember 1972 (Anm. 32), S. 15
- 36 Koloß 1969 (Anm. 17), S. 3
- 37 Ders. 1973 (Anm. 8), S. 45
- 38 Vgl. Hohenberger 1983 (Anm. 28), S. 26; Schlumpf, Hans-Ulrich: *Kleine Freiheit* (Schweiz. Filmzentrum. Texte zum Schweizer Film (Zürich 1978), S. 35
- 39 Vgl. etwa Husman, Rolf: Darstellungen der Nuba in ethnographischen Filmen und in der ethnographischen Literatur – ein kritischer Vergleich (M.A. Göttingen 1977), S. 119
- 40 Leitsätze 1959 (Anm. 5), S. 237
- 41 Schlesier, Erhard: Ethnologisches Filmen und ethnologische Feldforschung. Überlegungen zur theoretischen und methodischen Begründung ethnologischer Filmarbeit. Göttingen (Inst. für Völkerkunde), 1972
- 42 Heim, Marie Agnes: Beobachten oder Teilnehmen. In: *Zelluloid* 16 (1983), S. 87 ff.; vgl. auch Friedrich, Margarete u.a. (Hg.): *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film* (München 1984), S. 15; zur „Geteilten Ethnologie“ äußert sich Jean Rouch in einem Interview mit der Zeitschrift *Zelluloid* 16 (1983), S. 79 f.
- 43 Rouch, Jean: Essay über die Verwandlung der Person, des Besessenen, des Magiers, des Hexers, des Filmemachers und des Ethnographen. In: *Kinemathek* 60 (1982), S. 2-13, S. 13
- 44 Mac Dougall, David 1982 (Anm. 34), S. 24; in Anbetracht der fragwürdigen Vorspiegelung von Objektivität hält es auch H. P. Fielhauer für „sinnlos und problematisch“, die Kamera zu verleugnen: Fielhauer, Helmut P.: Anmerkungen zum volkswissenschaftlichen Film in Österreich. In: *BHVK* (Wien 1972), S. 36-41, S. 40; zur Einbeziehung der Kamera siehe auch H.-U. Schlumpf 1978 (Anm. 38), S. 18
- 45 Während die Forderung nach einer Vorführung bei den Gefilmen inzwischen weit verbreitet ist, fordert J. Rouch ein wirkliches „Feedback“, das in einen Dialog einmündet, der gegenseitiges Lernen und Verstehen ermöglicht: Rouch 1983 (Anm. 42), S. 78
- 46 Fielhauer 1972 (Anm. 31), S. 38 f.
- 47 Petermann, Werner: Geschichte des ethnographischen Films. Ein Überblick. In: Friedrich u.a. 1984 (Anm. 42), S. 17-54, S. 17
- 48 Rouch 1983 (Anm. 42), S. 77
- 49 Völger, Gisela: Warum gibt es keinen deutschen ethnographischen Film? Überlegungen anlässlich eines internationalen Filmfestivals zum Thema „Hochzeit in traditionellen Gesellschaften“ in Nuoro/Sardinien. 7. bis 11. Oktober 1986. In: *DGV-Mitteilungen* 15 (1986), S. 19
- 50 Brückner, Wolfgang (Hg.): *Falkensteiner Protokolle* (vervielf. Manuskript), Frankfurt/am Main 1971, S. 303. Weitere Forschungsschwerpunkte sind bei Grunsky-Peper 1985 (Anm. 1) genannt auf S. 252
- 51 Heizmann, Bertold: Industrialisierung im Rheinland – Gegenstand volkswissenschaftlicher Filmdokumentation. In: *Volkswissenschaft an Rhein und Maas* 3 (1986), S. 22-25, S. 25 52 Landes- und volkswissenschaftliche Filmdokumentation. Katalog 85/86 (Köln 1985), S. 9
- 53 Ebda, S. 7 f.
- 54 So interpretiere ich jedenfalls die Äußerung von W. Brückner in: Brückner, Wolfgang 1971 (Anm. 50), S. 137
- 55 Schäfer, Harald: Dokumentation und Interpretation. In: Bimmer, Andreas u.a. (Hg.): *Brauch. Familie. Arbeitsleben. Schriften von Ingeborg Weber-Kellermann* (Marburger Studien zur vgl. Ethnosoziologie 10), S. 210-221, S. 210
- 56 Hanke, Wolf: Wissenschaft und Fernsehen, ebda, S. 208 f., S. 208
- 57 Walther, Lisl: Das Referat Volkskunde und Völkerkunde am ÖWF. In: *Wiss. Film* 34/35 (1986), S. 12-15, S. 14 f.
- 58 Hugger, Paul: Altes Schweizer Handwerk. Zu einem großen Film- und Publikationsunternehmen. In: *Gewerbliche Rundschau* (Sept. 1971), S. 119-125, S. 120

59 Ebda, S. 121 f.

60 Schlumpf 1978 (Anm. 38), S. 18, S. 29 f., S. 37

61 Institut für den Wissenschaftlichen Film (Hg.): *Wissenschaftlicher Film in Deutschland* (Göttingen 1981), S. 49 f.

62 Stellungnahme des Wissenschaftsrats zum Institut für den Wissenschaftlichen Film in Göttingen (1986), S. 50

63 Da dieses bei weiten Reisen besonders ins Gewicht fällt, ist der selbstfilmende Völkerkundler, der allerdings in der Regel in jeder Phase des Projekts eng mit dem IWF zusammenarbeitet, keine Seltenheit mehr; Eigenproduktionen sind jedoch hierzulande in der gesamten Ethnologie die seltene Ausnahme

Adresse des Autors:

Dr. Edmund Ballhaus

In der Trift 11

3355 Kalefeld-Echte