

Walter Leimgruber/Silke Andris/Christine Bischoff

Visuelle Anthropologie: Bilder machen, analysieren, deuten und präsentieren

Bild und Text

Wir verfassen einen Text über Bildforschung. Nichts sagt mehr aus über die Bedeutung bildorientierter Forschung in der Wissenschaft und über die nach wie vor dominierende Vermittlungsform Text als diese Arbeit des Textens zum Bild. Die Wissenschaft, auch die Kulturwissenschaft, lebt vom Wort, ist weitestgehend auf die Fähigkeit zu schreiben und zu lesen und das Gelesene zu verstehen und zu interpretieren ausgerichtet. Über lange Strecken hinweg hat sie Bilder weitgehend ignoriert oder rein illustrativ verwendet. Texte über die Methodik der Arbeit mit Bildern waren und sind daher relativ selten.

Auch wer Feldforschung betreibt, muss diese komplexe Erfahrung in Worten wiedergeben – in den Notizen, im Feldtagebuch, in den Transkriptionen, schließlich in der zusammenhängenden Darstellung. Dieser logozentrische Zugang verbirgt, wie multisensorisch Kulturforschung eigentlich ist. Wir sehen, hören, riechen, schmecken und berühren, um etwas über die Welt zu erfahren. Die Visuelle Anthropologie bietet einen sensorischen Zugang über das Auge. Sie geht davon aus, dass sich Kultur in den sichtbaren Zeichen, Handlungen, Symbolen, Abläufen und Gegenständen einer Gesellschaft manifestiert und daher auch durch visuelle Techniken aufzeichnenbar, analysierbar, interpretierbar und präsentierbar ist (vgl. Ruby 1996: 1345).

Die Wortfixiertheit der Wissenschaft steht in einem seltsamen Kontrast zu einer Realität, in der das Visuelle eine immer wichtigere Rolle einnimmt und zugleich der Glaube an die Objektivität des Bildes längst erschüttert ist: Die Vielschichtigkeit der Bildbotschaft macht uns zu schaffen. Umgekehrt scheint nur noch das real, was als Bild erfasst wird. Das wiederum verstärkt die intellektuelle Skepsis gegenüber der Rolle von Bildern und Bildmedien.

Dennoch ist seit den 1990er-Jahren ein zunehmendes Gewicht des Visuellen in der Wissenschaft festzustellen. Vom US-amerikanischen Literaturwissenschaftler W. J. T. Mitchell wurde das in den Terminus *pictorial turn* gefasst (vgl. Mitchell 1997: 15–40), vom deutschen Kunsthistoriker Gottfried Boehm als *iconic turn* bezeichnet (vgl. Boehm 2006). Beide Begriffe weisen darauf hin, dass Visualität zu einem Paradigma der Informations- und Wissensvermittlung geworden ist. Sie schließen an den sogenannten *linguistic turn* an, der aber nicht die Zunahme von Sprachlichkeit oder Wörtlichkeit meinte, sondern vielmehr die sprachliche Bedingtheit des (wissenschaftlichen) Denkens. Entsprechend ist mit dem *pictorial* oder *iconic turn* nicht die angebliche

Zunahme von Bildlichkeit, also eine ansteigende Bilderflut¹ gemeint, sondern ein Bewusstseinswandel, der dem Visuellen einen wesentlicheren Beitrag an Denkprozessen und am Wissenserwerb zugesteht als vorher üblich (vgl. dazu auch Bruhn 2003: 22).

Der Kulturanthropologie geht es bei diesen Prozessen häufig um das vermeintlich Nebensächliche, das aber immer mit Bedeutungsüberschuss versehen ist. Der amerikanische Kulturwissenschaftler Nicolas Mirzoeff unterstreicht die Bedeutung solcher Quellen für die Cultural Studies, die Visual Anthropology und Visual Culture. Er bezeichnet es als „intellektuelle Strategie“, massenmediale Produkte wie die *Photography of Everyday Life* zentral in wissenschaftliche Untersuchungen einzubeziehen, um so die Bedeutungen des medial und des visual turns im Alltagsleben zu erforschen: „While the different visual media have usually been studied independently, there is now a need to interpret the postmodern globalization of the visual as everyday life“ (Mirzoeff 1999: 3). Bei in der Kulturanthropologie untersuchten Bildern handelt es sich oft erst auf den zweiten Blick um bedeutende „Kulturgebärden“ (Scharfe 2005: 138). Das Material entfaltet seine Wirkkraft aus seiner alltäglichen, visuellen Beiläufigkeit heraus. Gerade die Routinisierung im Umgang mit solchen Bildern macht diese aber zu einem wichtigen Baustein des kollektiven Erinnerns und der alltäglichen Praxis, das allerdings in seiner vermeintlich selbstverständlichen Logik immer wieder hinterfragt werden muss und nicht als Wirklichkeitsabbild gesehen werden kann.

Im Folgenden beschäftigen wir uns zunächst mit einigen zentralen Fragen zum wissenschaftlichen Umgang mit Bildern in der Kulturanthropologie, um danach an den Beispielen Fotografie und Film exemplarisch kulturwissenschaftliche Arbeitsweisen aufzuzeigen und abschließend mögliche Entwicklungen kurz zu skizzieren.

Wir beschreiben die Entwicklung an den Beispielen Film und Fotografie als zwei der bedeutendsten Massenmedien des 20. Jahrhunderts auch als Signal für die Hinwendung zu Phänomenen der Gegenwartskultur, wie sie im Fach ab den späten 1960er-Jahren vollzogen wurde, verweisen aber darauf, dass auch zahlreiche andere visuelle Bereiche erforscht werden, z. B. religiöse Bilder, Votive, Hinterglasmalerei, frühe Drucke, Wandschmuck und Reproduktionen, Postkarten und Souvenirs, Werbung, Karikaturen, Comics (vgl. Brednich 2001; Gerndt u. a. 2005; Hägele 2007a, b).

¹ Der Begriff stammt von Siegfried Kracauer, der befürchtete, dass die „Bilderflut“ zu einem Verfall der rational-argumentativen Sprachkultur führen würde (vgl. Kracauer 1927: 21–39).

Visuelle Anthropologie

Die Visuelle Anthropologie ist seit Langem Bestandteil der ethnologischen und volkskundlichen Fächer, ohne je wirklich in deren Zentrum gerückt zu sein. Forschende, die sich mit ihr beschäftigen, arbeiten häufig mit Forschenden aus anderen Disziplinen zusammen. Visuelle Anthropologie meint die Forschung über Bilder, aber auch die Forschung mithilfe von Bildern – selbst produzierte oder fremde. Viele Bücher und Ausbildungsgänge beschäftigen sich „nur“ mit dem Erzählen mit Bildern, in der Regel mit Film bzw. Video. In den letzten Jahren hat sich das Feld allerdings wesentlich erweitert, sodass eine große Bandbreite an Themen und Zugängen sichtbar wird.

Die Erforschung der visuellen Kultur einer bestimmten Gesellschaft oder Gruppe lässt sich in eine Unzahl von möglichen Feldern auflösen, die den sichtbaren Ebenen kulturellen Handelns zuzuordnen sind. Aber auch die Herstellung von Bildern lässt sich weiter differenzieren. Man kann diese als Quellenmaterial, als begleitende Feldnotizen und Protokollinstrument, als Dokument für die spätere Analyse, als Befragungstechnik, als Forschungsmethode, aber auch als Mittel der Lehre und Instrument der Vermittlung nutzen.

Die Anfänge der Visuellen Anthropologie in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts waren geprägt von einer positivistischen Wissenschaftshaltung, die annahm, für alles gebe es Gesetzmäßigkeiten, die unabhängig von der menschlichen Wahrnehmung objektiv beobachtbar seien und auf das Belichtungsmaterial gebannt werden könnten (vgl. Edwards 1992). „The innocent eye“ nennt Mitchell diese Sicht, die Sehen als einen mechanischen Prozess versteht, welcher unberührt von Einbildung, Absicht oder Wunsch abläuft (zit. nach Jenks 1995: 4).²

Ganz anders verorten aktuelle Theorien das Sehen in Zusammenhängen ökonomischer, politischer, sozialer und kultureller Prozesse und Machtverhältnisse. Wo der positivistische Blick als Garant einer objektiven Realität konzipiert war, geht dieser Ansatz von einer Reihe von Filtern aus sozialen Normen und kulturellen Idealen aus, die zwischen Sehendem und Gesehenem wirksam werden (vgl. Kravagna 1997: 8), wie etwa die medialen Diskussionen und die dazu verwendeten Bilder um Kopftuch, Burka, freizügige Mode und generell Wahrnehmung von Kleidungsstilen zeigen.

Zudem wurden für die Bildherstellung ähnliche Fragen wie in der *Writing-Culture*-Debatte frühzeitig diskutiert: Fragen nach dem Standpunkt, der Subjektivität der Autor_innen und nach deren Verhältnis zum aufzunehmenden Menschen/Objekt sowie nach der Konstruiertheit von Bildern. Diesbezügliche Diskussionen der Visuellen Anthropologie wurden aber in der allgemeinen Fachdiskussion kaum aufgegriffen. Erst jetzt zeigten Devereaux und Hillman

² Typisch für diese Haltung: Collier/Collier 1986.

in einer interdisziplinären Perspektive die Potenziale der Visuellen Anthropologie in Bezug auf neue Formen der Repräsentation auf (vgl. Devereaux/Hillmann 1995, v. a. Marcus 1995).

Stehende Bilder – Fotoethnografie

Vor allem im ausgehenden 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden Fotografien in den verschiedensten Fachgebieten mit dem Ziel eingesetzt, Gesetzmäßigkeiten zu erkennen, seien diese rassistischer, nationaler, medizinischer (Psychiatrie), sozialer (Abweichler), juristischer (Kriminelle) oder geschlechtsspezifischer (Prostituierte) Art. Der Ausgrenzung bestimmter Gruppen mithilfe eines solchen Ansatzes im Rahmen nationalistischer, nationalsozialistischer, rassistischer oder antisemitischer Ideologien folgte nur zögerlich eine Aufarbeitung, die sich in den letzten Jahrzehnten zu einer umfassenden Kritik ausweitete (vgl. Tagg 1988; Theye 1989; Edwards 1992; Hägele 1998; Regener 1999; 2010; Leimgruber 2005).

In der ethnografischen Feldforschung hingegen wurden Fotografien nur selten als eigenständiges Mittel der Darstellung verwendet. „Balinese Character“ (1942) von Gregory Bateson und Margaret Mead sowie „Gardens of War“ von Robert Gardner und Karl G. Heider (1968) gehören zu den wenigen Fotoethnografien. Sie versuchten, die Nachteile der herkömmlichen Feldforschung mithilfe visueller Medien zu begrenzen und deren Resultate überprüf- und nachvollziehbar zu machen, indem sie die Materialien und Daten, die als Grundlage der Interpretation dienten, in Form von Abbildungen auch denen zugänglich machten, die nicht im Feld waren. Mead und Bateson arbeiteten mit Bilderfolgen, sogenannten synoptischen Tafeln, die sie mit Text kombinierten. Die Fotos wurden nach Kategorien geordnet, die sich im Laufe der Forschung ergeben hatten, zum Beispiel „räumliche Orientierung“, „Lernen“, „Körperöffnungen“, „Geschwister“ oder „Elternschaft“. Bateson und Mead verstanden die Fotos als Teil des Beobachtungsprozesses und sprachen von ungestellten Bildern. Damit blieben sie einer positivistischen Sicht verpflichtet, die von allgemeinen, vom Standpunkt des Forschers unabhängigen und beweisbaren Fakten ausging, die es aufzuzeichnen galt (vgl. Sullivan 1999). Die Fotografie diente als Reflexion im Sinne von Spiegelung, nicht als Interpretation dessen, was fotografiert worden war.

Viele Anthropolog_innen und Soziolog_innen waren in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg beeindruckt von sozialdokumentarischen und reportageartigen Fotografien, welche sich mit der gesellschaftlichen Realität auseinandersetzten. Verschiedene Forschende versuchten in den 60er- und 70er-Jahren, Wissenschaft (*science*) und Kunst (*art*) miteinander zu verbinden, sie komplementär und nicht länger als Gegensätze zu sehen (vgl. Becker 1981). Und

einzelne Forschende begannen, neue Möglichkeiten der Arbeit mit Fotografien zu erkunden, etwa indem sie Bilder als Anreiz und Auslöser von Interviews einsetzten (vgl. Harper 2002).

1965 veröffentlichten Pierre Bourdieu und andere eine Untersuchung zur Amateurfotografie (Bourdieu u. a. 1983). Sie versuchten, das Wertpräferenzsystem der französischen Bevölkerung jener Jahre durch den Nachweis einer sozial strukturierten Fotopraxis abzubilden. Privates Fotografieren verfolge in erster Linie den Zweck, den Zusammenhalt der Familie zu gewährleisten und zu fördern. Mit der Kamera werde ein Bild der Integration geschaffen, „das seinerseits wiederum der Verstärkung der Integration dient“ (Bourdieu u. a. 1983, 37 f.). Trotz diverser methodischer Fragezeichen (unscharfer Begriff des Fotoamateurs“, weitreichende Schlüsse auf der Basis einer zeitlich und räumlich begrenzten Erhebung, keine Auswertung der Bilder, sondern nur Befragung) wurde die Studie zum Vorbild weiterer Forschungen zur privaten Fotografie (vgl. Starl 1995: 142–144). Ausschlaggebend für diesen Fototypus ist laut Guschker der soziale Ort der Verwendung der Bilder. Mit deren Hilfe gilt es, die Gruppensolidarität zu festigen: Das Sammeln, Selektieren, Vergleichen, Ordnen und Präsentieren der Fotos dient der Kommunikation und Sinnbildung innerhalb einer Gruppe. Es sind die Narrationen rund um den Gebrauch (nicht nur der Herstellung) der Bilder, die den Schlüssel zu ihrem Verständnis enthalten (vgl. Guschker 2002).

Bildanalytische Verfahren

Für die Kulturanthropologie sind Fotografien nicht nur Untersuchungsgegenstand, sondern auch ein Instrument, um soziale Sachverhalte zu analysieren und sie mit Theorien und Meinungen von Expert_innen und Rezipient_innen zu konfrontieren. So setzten sich in den 1990er-Jahren bildanalytische Verfahren durch, die nicht länger wenige Einzelbilder in den Mittelpunkt des Untersuchungsinteresses stellten und sie in erster Linie nach ästhetischen oder illustrativen Kriterien befragten, sondern ganze Bildserien über auch längere Untersuchungszeiträume hinweg nach ihrem kulturellen Bedeutungsgehalt und ihrer sozialen Wirkungsmacht analysierten. Beispielhaft sind die Dissertationen von Ulrich Hägele über „Fotodeutsche“ in der französischen illustrierten Presse in den 1930er-Jahren (Hägele 1998), von Michaela Haibl über virtuelle Darstellungen von Juden in populären Zeitschriften zwischen 1850 und 1900 (Haibl 1996) und von Cornelia Brink über den öffentlichen Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslagern (Brink 1996). Die Analyse von Einzelbildern tritt in diesen Studien hinter die Untersuchung der Interdependenzen von Bildern und Bildserien sowie der Rhetorik ganzer Bildstrecken zurück.

Nora Mathys entwickelt in ihrer Dissertation „Fotofreundschaften. Visualisierungen von Nähe und Gemeinschaft in privaten Fotoalben aus der Schweiz (1900–1950)“ ein Verfahren, wie anonyme Bilder, etwa Fotoalben, deren Besitzer_innen man ebenso wenig kennt wie die abgebildeten Personen, Orte und Situationen, analysiert und für kulturwissenschaftliche Fragestellungen fruchtbar gemacht werden können. Ziel ist dabei, Einblicke sowohl in die Welt der Fotograf_innen oder der Albumbesitzer_innen wie auch in die sozialen und kulturellen Kontexte zu erhalten, in denen diese Individuen Bilder herstellen und nutzen. In der Alben- wie in der Fotoanalyse werden Fotokontexte auf verschiedenen Ebenen erschlossen: Die erste Ebene umfasst das Album und den Nachlass, also primär den biografischen Kontext. Innerhalb des Albums wird die Aufnahme auf gestalterische (Technik, Größe, Anordnungsweise) und inhaltliche (Beziehung, Darstellungsweise) Besonderheiten im Vergleich zu anderen Bildern des Albums untersucht. Die zweite Ebene umfasst weitere private Fotos, die je nach Fragestellung thematisch, zeitlich oder motivisch zusammengestellt werden. Die dritte Ebene umfasst alle anderen Quellen zum Thema, wie etwa Texte aller Art oder mediale Bilder, die den Hintergrund beleuchten können. In diesen Quellen wird nach Ideen aus den Bildern gesucht (und umgekehrt in den Bildern nach hier vorgegebenen Mustern), sodass Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausgearbeitet werden können.

Die seriell-vergleichende Analyse größerer Bildermengen macht Stilkonventionen und deren Wandel sichtbar, die Album- und Einzelbildanalyse liefert vertiefte Daten zu spezifischen Konstellationen. Durch die Verbindung der beiden Ebenen werden Aussagen über zeit-, gruppen- oder schichtspezifische Praxen möglich. Mathys zeigt, dass eine solche komplexe Analyse zu Resultaten führt, wie sie mit schriftlichen Quellen nicht erreicht werden, weil bestimmte Dinge wie Körperlichkeiten nur auf dieser visuellen Ebene zum Ausdruck kommen (vgl. Mathys 2010).

Bei bildanalytischen kulturwissenschaftlichen Verfahren geht es nicht primär um die Beschreibung und Bewertung visuellen Materials im Hinblick auf ästhetische Gesichtspunkte oder Originalität. Im Mittelpunkt steht die Frage, wie sich Subjekte durch die und mit der Produktion, Vermittlung und Rezeption visuellen Materials konstruieren und wie sich mit den einhergehenden Bildbotschaften Verschiebungen in den Vorstellungen über Subjekte manifestieren. Die Bildbotschaften sind uns als konstruierte Realität gegeben, die mitbestimmt, was wir im privaten und öffentlichen Wahrnehmungsraum als Normalität, Selbstverständlichkeit, Differenz oder Abweichung erfahren. Pierre Bourdieu weist auf diese „visuelle Habitualisierung“ der Rezipierenden durch die Bilder im Allgemeinen bzw. die Fotografie im Besonderen hin (vgl. Bourdieu 1982: 278 f.). Diese sind im Sinne von Blickregimes und Blickkulturen in ein Geflecht aus Bezügen und Verweisen auf andere Bilder, aber auch aus

Texten eingebunden. Die Summe der damit einhergehenden Darstellungen und Vorstellungen bildet den Hintergrund, vor dem die alltäglichen Ausdeutungen und Interpretationen gesellschaftlicher Themen stattfinden. Die Logiken der Bildproduktion und -rezeption ergeben sich aus den komplexen kontextuellen, konnotativen Verstrickungen und Koppelungen von Medium, Material sowie Herstellungs- und Vermittlungsprozessen. Durch die Bilder werden in je spezifischer Weise kulturelle „Tatsachen“ hergestellt: „Nicht als Vehikel eines Inhalts, sondern durch die Form und Operation selbst induzieren Medien ein gesellschaftliches Verhältnis“ (Baudrillard 1978: 283).

Close Reading and Close Viewing

Bei der Erschließung und Beschreibung visuellen Materials ist es wichtig, zunächst allgemeinere Eindrücke, Fragen und Bedeutungsmuster zu notieren, die Inhalte der Fotografien zu thematisieren und Leitfragen zu erarbeiten, mit deren Hilfe dann weitere, dichtere und zugleich systematische Auswertungen möglich werden. Aus dem Material werden Kategorien entwickelt, die zu Anfang keinen definitiven Status haben, sondern im Verlauf des Analyseprozesses bestätigt, verändert oder differenziert werden können. So entsteht ein Interpretationsinstrument, mit dem durch das Codieren bzw. Decodieren und den daraus abgeleiteten Kategorien auch latente Sinnstrukturen (Strukturen, die nicht sichtbar, aber trotzdem wirksam sind) erkennbar werden.

Bei der Analyse der Bilder selbst spielt auch in der Kulturanthropologie immer noch ein methodisches Modell eine Rolle, das Erwin Panofsky für die Kunstgeschichte entwickelte. Die Methode der Ikonologie stammt ursprünglich aus dem archäologischen Kontext und geht von der Vorstellung aus, dass Bilder zu entschlüsselnde Botschaften vermitteln. Demnach sollen die Deutungsmuster jedes Bildes, die verborgen sein können, Sinnschicht um Sinnschicht freigelegt und so wieder an die Oberfläche des Verstehens befördert werden (vgl. Panofsky 1932: 103–109). Allerdings muss sich die Ikonologie den Vorwurf gefallen lassen, die sozialen Entstehungsbedingungen und Bedeutungsdimensionen von Bildproduzierenden und -rezipierenden zu vernachlässigen. Die Frage danach, für wen Bilder welche Bedeutung haben, interessierte Panofsky nur wenig. Mit seinem ikonografischen Modell geht er zu sehr davon aus, dass es ein allzeit anwendbares Schema zur Dechiffrierung von Bildern gibt. Die Methode der Ikonologie bleibt aber für die Kulturanthropologie ein wichtiger Bezugspunkt, weil sie Parallelen a) zum ethnografischen Konzept der „dichten Beschreibung“ von Clifford Geertz aufweist, bei dem es ebenfalls um das Deuten gesellschaftlicher Ausdrucksformen geht, die zunächst rätselhaft erscheinen mögen (vgl. Geertz 1987) und b) zu Roland Barthes' Idee, Kultur zu lesen (vgl. Barthes 1981; 1988). Barthes zufolge setzt sich

die Rhetorik eines Bildes aus den gesendeten und empfangenen linguistischen Nachrichten zusammen: der codierten ikonischen, also symbolischen, und der nicht codierten, also buchstäblichen Nachricht (vgl. Barthes 1982). Sowohl die Konzepte von Panofsky wie auch von Geertz und Barthes arbeiten also mit der Vorstellung symbolisch codierter Ausdrucksformen.³ Die Vorstellung, man könne „die“ Sehweise auf ein Bild herausarbeiten, also eine Perspektive der Allgemeingültigkeit, ist in neueren Forschungen durch eine solche der kulturellen, sozialen, geschlechtsspezifischen oder zeitlichen Bedingtheiten visueller Wahrnehmung ersetzt worden:

„Like linguistic structures, visual structures point to particular interpretations of experience and forms of social interaction [...]. Meanings belong to culture, rather than to specific semiotic modes. And the way meanings are mapped across different semiotic modes, the way some things can, for instance, be ‚said‘ either visually or verbally, others only visually, again others only verbally, is also culturally and historically specific.“ (Kress/Leeuwen 2006: 2)

Das führt zu einer Erweiterung der Analysemethoden. Während ikonologische oder semiotische Ansätze diese Bedingtheiten weitgehend ignorieren, lassen sich diese mit Methoden herausarbeiten, welche die Bilder in die jeweiligen Kontexte einordnen und die Bedeutung von Bild-Text-Interrelationen betonen. Häufig ist dazu eine Kombination von Methoden notwendig. Neuere Lehrbücher wie dasjenige von Rose (2007) beschreiben denn auch eine ganze Reihe von Verfahren (Ikonologie, Semiotik, Inhalts- und Diskursanalyse, psychoanalytische Verfahren, Rezeptionsforschung etc.), die je nach Fragestellung eingesetzt werden können.

Clustering: Schlüsselthemen und Schlüsselbilder identifizieren

Das Sampling bei einer Bildanalyse muss, um zu aussagekräftigen Ergebnissen zu kommen, sowohl das Repräsentativ-Typische als auch das Signifikant-Außergewöhnliche beachten. Auf der Basis eines *Clustering* kann etwa eine Liste mit Schlüsselfotografien und damit verbundenen Schlüsselthemen erstellt werden, die sich als jeweils typisch für untersuchte Zeiträume oder Publikationen erweisen. Das Verfahren des *Clustering* gewährleistet die Herstellung von diachronen und synchronen thematischen Verbindungslinien, um Fragen wie folgende beantworten zu können: „How are particular words or images

³ Auf die Parallelen zwischen den Konzepten von Panofsky und Geertz weist auch Gottfried Korff hin (vgl. Korff 2003: 172).

given specific meanings? Are there meaningful clusters of words and images? What objects do such clusters produce? What associations are established within such clusters? What connections are there between such clusters?“ (Rose 2007: 157). Dadurch können die Komplexität und die Widersprüchlichkeiten der Strukturen untersuchter Bildkorpora entdeckt werden, die nicht notwendigerweise immer auch logisch und kohärent sein müssen.

Ein Beispiel für die Komplexität solcher immanenter visueller Sinnstrukturen sind die Fotografien einer im *Magazin* erschienenen Reportage über einen Konvertiten (Beglinger/Pol 2004: 20–29). Der zum Islam konvertierte Schweizer Ahmed Huber wird beispielhaft als gefährlicher Antisemit, Rechts-extremer und Islamist porträtiert, der als „Netzwerker und Wegbereiter des Islamo-Faschismus“ agiert (Beglinger/Pol 2004: 3, siehe Abb. 1).

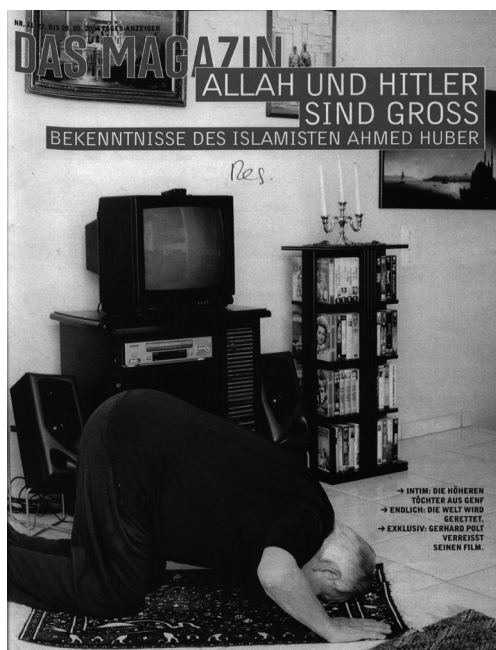


Abb. 1: Ahmed Huber, ein zum Islam konvertierter Schweizer beim Beten, auf der Titelseite des *Magazins* mit dem Titel: „Allah und Hitler sind groß. Bekenntnisse des Islamisten Ahmed Huber.“⁴

⁴ Fotoreportage in Beglinger/Pol 2004: 1.

Die Gefährlichkeit des muslimischen Konvertiten wird auf der Titelseite allerdings nur über die Überschrift „Allah und Hitler sind groß. Bekenntnisse des Islamisten Ahmed Huber“ transportiert, nicht über das Bild selbst. Dieses zeigt lediglich einen älteren Herrn in muslimischer Gebetshaltung. Im Hintergrund sieht man einen Fernseher, eine HiFi-Anlage, ein Regal mit bunten Videokassetten, herumliegende Elektronikabel und an den Wänden orientalisches anmutende bunte Bilder. Die Bedrohungsassoziation beginnt über den Text, nicht über das Bild. Ohne die Textinformation wäre auf dem Bild eine alltägliche Situation festgehalten: Ein Mann betet irgendwo auf der Welt in seinem Wohnzimmer inmitten von Stereoanlage, Videokassetten und Elektronikabeln zu Allah. Durch den Begleittext ist das Bild für die Rezipient_innen jedoch von Anfang an der Alltagsnormalität entzogen.

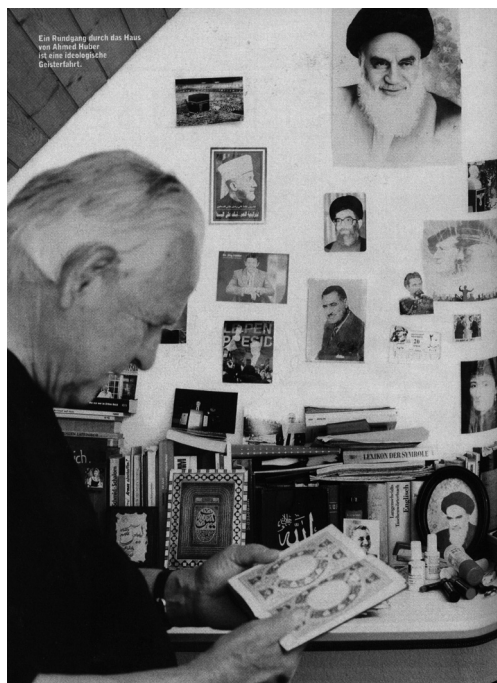


Abb. 2: Die Abbildung des porträtierten Ahmed Huber in seinem Lesezimmer ist mit dieser Bildunterschrift versehen: „Ein Rundgang durch das Haus von Ahmed Huber ist eine ideologische Geisterfahrt.“⁵

⁵ Fotoreportage in Beglinger/Pol 2004: 23.

In unserem Beispiel wird in der Folge das Gefahrenpotenzial nach und nach auch visuell aufgebaut. Nach dem Titelbild sieht man Herrn Huber zunächst sitzend neben einem Bücherstapel, das Buch mit dem Titel „Anekdoten um Hitler“ ganz am Bildrand liegend (Beglinger/Pol 2004: 21). Dann folgt eine Abbildung Herrn Hubers vor einem Bücherregal stehend mit zahlreichen Porträtbildern an der Wand (siehe Abb. 2). In diesem Figurenkabinett treffen die üblichen „rechten“ und „islamistischen“ Gesinnungsgenossen aus verschiedenen Epochen aufeinander: Richard Wagner und König Ludwig II. auf Hitler und Jean-Marie Le Pen. Ayatollah Khomeini und Gamal Abdel Nasser auf den türkischen Ministerpräsidenten Necmettin Erbakan und Cosima Wagner. So wird Ahmed Huber als „Tingeltangel-Islamist“ porträtiert, von dem die Rezipient_innen nicht wissen, ob dieser nur lächerlich oder auch gefährlich ist.

Mehrfachcodierungen

Es gibt stets eine Variation an möglichen Seharten bzw. Mehrfachcodierungen, die sich durch eine interpretative Flexibilität auszeichnen.

„Since there is no law which can guarantee that things will have ‚one, true meaning‘, or that meanings won’t change over time, work in this area is bound to be interpretative – a debate between, not who is ‚right‘ and who is ‚wrong‘, but between equally plausible, though sometimes competing and contested meanings and interpretations. The best way to ‚settle‘ such contested readings is to look again at the concrete example [...]. One soon discovers that meaning is not straightforward or transparent, and does not survive intact the passage through representation. It is a slippery customer, changing and shifting with context, usage and historical circumstances. It is therefore never finally fixed.“ (Hall 1997: 9)

Bilder sind keine Puzzles, die sich immer nach denselben Regeln lösen lassen, sondern sie sind mehrdeutig und instabil. Die Fähigkeit, bestimmte Codes zu lesen, kann sich bei den Bildproduzent_innen und Bildrezipient_innen verändern, ganz verschwinden oder sich erweitern. Die Fotoreportage über den Schweizer Konvertiten Ahmed Huber arbeitet mit Bildbotschaften, die durchaus voraussetzungsreiches (Bild-)Wissen verlangen, das nicht bei allen Rezipierenden zu allen Zeiten in gleich hohem Maße vermutet werden kann.



Abb. 3: Nahaufnahme eines Bücherregals im Haus Ahmed Hubers.⁶

Abbildung 3 zeigt in Nahaufnahme den Ausschnitt eines Bücherregals im Haus von Ahmed Huber. Die Rezipient_innen werden dazu aufgefordert, die entsprechenden Symbole und Allegorien zu finden, um die von radikalen Konvertiten ausgehende islamistische und antisemitische Gefahr, die im Text beschrieben wird, auch auf den Bildern wiederzufinden. Dabei stehen leicht zu decodierende Schlüsselsymbole wie das Hakenkreuz neben voraussetzungsreicheren Verweisen wie einer Abbildung von Knut Hamsun. Dieser hatte als norwegischer Schriftsteller während des Zweiten Weltkriegs in Norwegen Propaganda für die nationalsozialistische Politik und Ideologie betrieben. Die Bildproduzierenden und -vermittelnden müssen also davon ausgehen, dass nicht alle Rezipient_innen alle Bildbotschaften gleichermaßen entschlüsseln können. Peter Burke weist darauf hin, dass die Betrachter_innen möglicherweise nicht mehr imstande sind, ein ganzes „Bildprogramm“ zu dechiffrieren, sondern nur noch Versatzstücke davon (vgl. Burke 2003: 41 f.). Für ihn legen Bilder damit Zeugnis ab „von den stereotypisierten, aber graduell sich wan-

⁶ Fotoreportage in Beglinger/Pol 2004: 27.

delnden Sichtweisen, die Individuen oder Gruppen auf die soziale Welt haben, inklusive die Welt ihrer eigenen Imaginationen“ (Burke 2003: 211).

Damit verschiebt sich auch die Bedeutung von Repräsentation: Repräsentationen definiert die Kulturwissenschaftlerin Irit Rogoff nicht mehr als Form der Sichtbarkeit, sondern als Form der Partizipation, die sich vielfältig zeigen und manifestieren kann (vgl. Rogoff 1999). Es geht also nicht mehr darum, zum Beispiel die Repräsentation von ethnischen Minderheiten einzufordern, sondern die Beziehungen zwischen Bildproduzierenden, visuellem Material und Publikum, das sich nicht mehr auf eine einfache Aktiv-Passiv-Einteilung reduzieren lässt, zu analysieren. Es gibt keine lediglich außenstehenden Betrachter_innen von Repräsentationen (vgl. Rogoff 1999: 98 f.). Auch das schauende Publikum muss als aktiv, sich ständig neu zusammensetzend, sich verändernd und damit auch Veränderungen auslösend gedacht werden.

Bewegte Bilder: der ethnografische Film

Genau wie bei der Fotografie waren zu Beginn der Filmära Anthropolog_innen fasziniert von der neuen visuellen Technik und deren Versprechen der unwiderlegbaren Dokumentation von Dingen und Ereignissen. Amateur_innen begannen zu filmen, oft mit sehr begrenztem technischem Wissen und Können. Kommerziell wurde die dokumentarisch angereicherte Fiktion bzw. der fiktionalisierte Dokumentarfilm zu einem wesentlichen Element der Filmproduktion. Der „streng wissenschaftliche“ ethnografische Film führte hingegen ein Schattendasein. Er entwickelte sich primär in den Kategorien des Lehrfilms, der eine singuläre Tätigkeit – eine Zeremonie oder ein Handwerk – als mehr oder weniger vollständige filmische Bestandsaufnahme einer kulturellen Handlung abbildet (vgl. Petermann 1984; Ruby 1996: 1346–50).

In den 1930er-Jahren begannen Kulturanthropolog_innen, den Film ernsthaft als Teil ihrer Forschungen zu verwenden. In ihrem Projekt auf Bali entwickelten Gregory Bateson und Margaret Mead erste Überlegungen zu dessen Nutzung. Sie montierten ihr Material zu sechs Filmen, von denen jeder eine wissenschaftliche Hypothese darstellte. Die Bilder wurden nach theoretischen Belangen, nicht nach ästhetischen oder dramatischen Konventionen oder der beschreibenden linearen Logik des gezeigten Ereignisflusses geordnet (vgl. Bateson/Mead 1951).

Nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden Festivals, Organisationen und Zeitschriften zum ethnografischen Film, unterschiedliche Richtungen prägten sich aus.

Der enzyklopädische Zugang

In den 1950er-Jahren startete das *Institut für den Wissenschaftlichen Film* in Göttingen die *Encyclopaedia Cinematographica*, welche menschliches Verhalten dokumentieren und archivieren sollte. Ähnliche Ziele verfolgten auch die *Human Studies Film Archives* an der *Smithsonian Institution* in Washington, D. C. Die *Encyclopaedia Cinematographica* wurde nach lexikalischen Überlegungen und nach dem Prinzip einer möglichst großen Vollständigkeit innerhalb der „kleinsten thematischen Einheit“ konzipiert. Die Forderung, der objektiven Wiedergabe der Realität nahezukommen, schloss ein, dass Emotionen bei Aufnahme und Wiedergabe zu vermeiden seien. Der Film galt als ein „Dauerpräparat von Bewegungsvorgängen“, und noch 1973 sah man ihn als reines „Anschauungs- bzw. Beweismaterial“; gestaltete Filme kamen daher nicht in Frage: „Der Kunstfilm will eine eigene Deutung der Wirklichkeit, er schafft einen besonderen Symbolismus. Der wissenschaftliche Film kann dagegen nur ‚Reproduktion‘ sein; er ist Abbild der Wirklichkeit, er ist Beweismaterial, aber er stellt keine Interpretation und Deutung dar“ (Koloss 1973: 39; vgl. Ballhaus 1987: 108–110).

Film und Gestaltung

Hans-Ulrich Schlumpfs Film „Guber – Arbeit im Stein“ (1979) wurde nicht in die *Encyclopaedia-Cinematographica*-Reihe aufgenommen. Mit ihm „stellte sich“, so Edmund Ballhaus, „ein neuer Filmtypus vor, der vehement seinen Anspruch auf Aufnahme in die bis dahin so ‚geschlossene Gesellschaft‘ der wissenschaftlichen Filme mit ihren festen Regeln und Standards anmeldete: Die Verbindung von wissenschaftlichem Dokumentarfilm und sozialwissenschaftlicher Reportage“. Obwohl „mit den Schweizer Filmen eine neue Dimension volkskundlichen Filmschaffens“ erreicht schien, sah man doch Diskussionsbedarf, „wo bei einem wissenschaftlichen Film die Grenzen des gestaltenden Eingriffs, der ästhetischen Inszenierung liegen könnten“ (Ballhaus 1989: 613). Die Vertreter einer positivistischen Wissenschaftsauffassung, unter ihnen der selbst Filme produzierende Verhaltensforscher Irenäus Eibl-Eibesfeld, attackierten Schlumpf hart. In seiner Antwort auf den Vorwurf, sein Film sei unwissenschaftlich, widerlegte dieser in dem fulminanten Text „Warum mich das Graspfeilspiel der Eipo langweilt“ (Schlumpf 1987) Punkt für Punkt den Mythos vom objektiven Film, zerpflückte Eibl-Eibesfelds angeblich wertfreie Produktionen und legte dar, wieso in einem Film immer eine Haltung vertreten, eine subjektive Position eingenommen werde. „Montage ist da immer noch Manipulation, Standpunkt noch immer etwas Böses, wohl deshalb, weil man den eigenen so wenig reflektiert. Wie wenn ein Text nicht ebenso sehr

Montage, Standpunkt voraussetzen würde“, hatte Schlumpf bereits Jahre vor dieser Debatte notiert (Schlumpf 1978: 37).

Cinéma vérité

Schlumpf, wie die ethnografischen Filmschaffenden in der Schweiz insgesamt (vgl. Filmkatalog 1993), waren – anders als das IWF in Göttingen und viele deutschsprachigen Kolleg_innen – geprägt von französischen Vorbildern der *Nouvelle Vague*. Der französische Filmemacher Jean Rouch und seine Schüler verstanden die Kamera als Interventionsinstrument und entwickelten eine „teilhabende“ Filmarbeit: Es sollten keine Bilder mit versteckter Kamera gedreht, keine Bilder „gestohlen“ werden, das Gegenüber war immer in Kenntnis des Vorgangs zu setzen. Den gefilmten Menschen wurde das Material gezeigt und mit ihnen daran gearbeitet. Während viele Filmer versuchten, möglichst unauffällige Beobachter zu sein, nahm Rouch die gegenteilige Haltung ein: Er hoffte, die Anwesenheit einer Kamera löse eine Art „ciné-trance“ aus und bringe die Beteiligten dazu, sehr viel von ihrer Kultur preiszugeben (vgl. Hohenberger 1988; Henley 2009; Rouch 2009).

Direct Cinema

Das *Direct Cinema* entwickelte sich seit den 1950er-Jahren aus der journalistischen Reportage und übte einen bedeutenden Einfluss auf den ethnografischen Film aus. Es „demokratisierte“ den Dokumentarfilm, weil die Technik einfacher und billiger wurde und eine unmittelbarere Form der Aneignung des Alltags ermöglichte. Durch die Beweglichkeit der kleiner und leichter werden den Kameras und den Direktton entstand ein neuer „Effekt der Wirklichkeit“, Menschen und Ereignisse sollten für sich stehen und sprechen. Wie eine Fliege an der Wand, die das Treiben in einem Raum beobachtet, möglichst ohne von jemandem bemerkt zu werden und ohne die Beobachteten zu beeinflussen („*Fly on the Wall*“-*Approach*), wollten die Filmenden ihre Arbeit verrichten (vgl. Beyerle 1997; Beyerle/Brinckmann 1991; Engelbrecht 2007).

Die Filme zeichnen sich üblicherweise durch lange Plansequenzen, die Abwesenheit von Kommentar, Musik, Toneffekten oder Zwischentiteln aus und entstehen ohne Drehbuch und Inszenierung, meist auch ohne Interviews.

Texte und Arbeiten der 1960er- und 1970er-Jahre gelten vielfach als Gründungsdokumente der Visuellen Anthropologie, Nichols (1991; 2001) spricht vom reflexiven Filmmodus dieser Jahre: Diskutiert wurden die Position des Beobachters, die Authentizität, die Beziehung zur Realität, die Konstruktion

der Repräsentation sowie die Erwartungen der Zuschauenden. Die Fragen, was einen ethnografischen Film ausmache und was ihn von einem gewöhnlichen Dokumentarfilm unterscheide, beschäftigten viele Autoren, zahlreiche Typologien wurden entwickelt. Reflexion und Selbstkritik in Bezug auf das eigene Werk und auf die Verbindung der Sichtweise der Forschenden mit derjenigen der Informanten erschien immer stärker als eine ethische, politische, ästhetische und wissenschaftliche Notwendigkeit (vgl. Ruby 1988; Crawford 1995; Loizos 1993).

digital turn

Seit den 1990er-Jahren wirkt sich die Digitalisierung und Computerisierung auf die Filmforschung und -produktion aus. Erstens entstehen immer mehr private Videos, die auf unterschiedlichste Art und Weise zugänglich gemacht werden, zweitens bieten sich im öffentlichen und medialen Raum neue Formen des Videoeinsatzes an. Und drittens realisieren immer mehr Student_innen und Wissenschaftler_innen im Rahmen von Seminaren oder Abschlussarbeiten selbst Filme (vgl. Leimgruber 2000; 2010).

Die Technik hat sich innerhalb weniger Jahre fundamental gewandelt und ermöglicht auch Amateuren Produktionen, die vorher undenkbar gewesen wären. Das handliche Format der Kameras erlaubt eine hohe Beweglichkeit; die störende Einwirkung von großen Teams, unhandlichen Kameras, Tonbändern und Beleuchtungsmaterial entfällt weitgehend. Die Produktion mit sogenannten VAs (Video-Anthropologen in Analogie zu den VJs, den Video-Journalisten), die gleichzeitig für Inhalt, Bild, Ton, Licht und Schnitt zuständig sind, hat allerdings ihre Grenzen, was die Belastbarkeit der forschenden Filmenden wie auch den Einsatz technischer Möglichkeiten betrifft (vgl. Rösli/Risi 2010). Auch stilistisch kommt es unter dem Einfluss neuer Formate wie der Video-clips und veränderter Sehbedingungen zu wesentlichen Veränderungen in Erzählstil und Montage und zum Verzicht auf lange Zeit gepflegte Stilmittel wie etwa die Langsamkeit, die epische Erzählform (vgl. Schlumpf 1995a) oder das Prinzip der „nichtprivilegierten Kamera“⁷ (MacDougall 1984).

⁷ Der „nichtprivilegierte Kamerastil“ versucht die Position der Kamera und damit die Position der Filmenden dem Publikum zu verdeutlichen und eine Perspektive einzunehmen, wie sie dem menschlichen Beobachter entspricht. Sie erreicht dies vor allem durch lange oder langsame Einstellungen, bei denen die Führung der Kamera von den Zuschauenden mitverfolgt werden kann. Im Gegensatz dazu springt die „privilegierte Kamera“, wie wir sie aus Spielfilmen kennen, dorthin, wo sie die größtmögliche Identifikation des Publikums mit der Geschichte ermöglicht, und verstärkt dadurch das dramatische Element.

Mit der Kamera im Feld

Eine Kamera mit ins Feld zu nehmen, stellt heute meist kein Problem mehr dar, und auch die Fragen nach der Wissenschaftlichkeit des ethnografischen Films werden entspannter verhandelt als früher. Trotzdem muss zu Beginn einer Forschung überlegt werden, ob ein Kameraeinsatz sinnvoll ist: Welche methodischen, inhaltlichen Gründe und feldspezifischen Gegebenheiten sprechen für deren Einsatz? Und welcher Art soll das Endprodukt sein?

Das Spektrum der Filme, die als ethnografisch bezeichnet werden, ist breit. Dennoch lassen sich zwei idealtypische Formate unterscheiden: Am einen Ende befinden sich die wissenschaftlichen Filme, mit denen das Ziel der Dokumentation von Rohmaterial verfolgt wird und die hauptsächlich der Illustration schriftlicher Analysen dienen. Der Film wird in diesem Fall als ein Medium gesehen, welches einen vernachlässigbaren Einfluss auf das Feld ausübt, und die Kamera als „extension of the eye“ betrachtet (vgl. MacDougall 1997: 292). Damals wie heute sind solche filmischen Dokumente für ein vornehmlich wissenschaftliches Publikum gedacht, welches die Möglichkeit haben soll, das Rohmaterial zu (re-)analysieren und vergleichend zu betrachten.

Am anderen Ende des Spektrums sind jene Art Filme zu verorten, die in sich abgeschlossene Werke darstellen, einem narrativen Strang folgen und die Handschrift eines Autors oder einer Autorin tragen. Zu weiteren Analyse- und Kontextualisierungszwecken können auch diese Filme durch eine Begleitschrift ergänzt werden, allerdings ist diese nicht zwingend, da die filmische Erzählung bereits eine in sich abgeschlossene argumentative bzw. analytische Leistung darstellt. Der Einsatz von Kameras mit dem Ziel, thematische und formale Konzepte zu verwirklichen, wurde als *camera as extension of the mind* umschrieben (vgl. MacDougall 1997: 292). Die von einem Stativ weitgehend unabhängige Kamera begleitet die Protagonist_innen durch ihren Alltag und lässt sie selbst erzählen und kommentieren. Die Forscher_innen verschwinden meist nicht hinter der Kamera, sondern interagieren im Sinne einer teilnehmenden Beobachtung und durch Gespräche mit den Gefilmten. Diese Filme richten sich sowohl an ein Fach- als auch an ein Laienpublikum. Ihre wachsende Popularität wird unterstützt durch die Entstehung und Etablierung von (studentischen) ethnografischen Filmfestivals und das Zeigen und Diskutieren der Filme auf Internetplattformen. Filme verschwinden also nicht in Archiven, sondern sind gut zugänglich. Auch die Studierenden betreiben aktiv den Verleih und Verkauf von DVD-Kopien ihrer Filme oder stellen sie kostenlos zum Download zur Verfügung.

Diese gestalteten Filme stehen im Mittelpunkt der nachfolgenden Betrachtungen über die Vorbereitungen zu den Dreharbeiten, die verschiedenen Möglichkeiten und Schwierigkeiten der ethnografischen Film- bzw. Feldarbeit und die Nachbearbeitung und Montage des Materials am Computer. Obwohl häufig

idealtypisch die Aufgabenbereiche Produktion und Postproduktion getrennt dargestellt werden, sollten die beiden als gemeinsam zu denkende Prozesse verstanden werden. Überlegungen zu Schnitt und Montage sind bereits während der Vorbereitungen und der Dreharbeiten notwendig.

Vorbereitungen zu ethnografischen Dreharbeiten

Studierende, die einen ethnografischen Film verwirklichen wollen, müssen sich im Multitasking üben, da sie sowohl für die Kameraführung, den Sound und die Montage als auch für die empirische Forschung verantwortlich sind. Während früher bei Filmen meist in kleineren Teams gearbeitet wurde, sind ethnografische Filmende heute im Feld und im Schnittraum in der Regel auf sich allein gestellt, weil eine intensive individuelle Betreuung kaum finanzierbar ist.

Die Aneignung genauer Kenntnisse in der Handhabung des technischen Equipments ist die Grundvoraussetzung, um im Feld angemessen auf Situationen reagieren zu können, ohne die Gefilmten erheblich in ihrem Alltag und ihren Handlungen zu stören und damit die Qualität der Aufnahmen zu gefährden. Werden an den universitären Instituten im Grundstudium Kenntnisse unterschiedlicher ethnografischer Forschungs- und Analysemethoden sowie wissenschaftliche Schreibkompetenzen vermittelt und eingeübt, so ist die Ausbildung in den Bereichen Kameraführung und Montage meist nicht in demselben Maße gewährleistet. Oft müssen sich die Studierenden ihr Wissen über Technik und Filmsprache im Eigenstudium oder in externen Zusatzausbildungen aneignen. Erst spezialisierte Master- und Doktorierendenprogramme im Bereich der Visuellen Anthropologie bieten eine umfassendere Ausbildung an.⁸

Neben technischem Wissen sind auch ästhetische und filmische Kenntnisse unabdingbar. Filmsprachliche Kategorien wie zum Beispiel Einstellungsgröße, Perspektive und Kamerabewegung sind nicht nur (Produktions-)Verfahren, die in technischer Hinsicht beherrscht werden müssen, sondern bestimmen auch, wie die Wahrnehmung der Rezipient_innen gelenkt wird. Als Stilmittel zur Verknüpfung denotativer und konnotativer Elemente generieren sie filmische Aussagen. Von besonderer Bedeutung sind hier Überlegungen zur *Mise en scène*, zu Schnitt und Montage.

Die *Mise en scène* strukturiert die räumlichen Verhältnisse innerhalb eines Filmbildes. Alle auf die Bildkomposition Einfluss nehmenden Entscheidungen haben immer auch unmittelbare Auswirkungen auf das gefilmte Geschehen

⁸ Es lassen sich jedoch auch hier qualitative und quantitative Unterschiede bei der filmtechnischen Ausbildung und bei der Betreuung feststellen.

und dessen Abbildung, weshalb sie bereits während der Dreharbeiten berücksichtigt werden müssen. Im Vergleich zum fiktionalen Film kann die *Mise en scène* in einem Dokumentarfilm nicht im selben Maß geplant werden.

Der Schnitt ist zunächst getrennt von der Montage zu betrachten. Er beginnt bereits bei der Aufnahme im Feld. Jedes Ein- und Ausschalten der Kamera stellt einen Schnitt dar. Auch Einstellungsgrößen, -längen und die Kamerabewegungen (Gang, Schwenk, Zoom) sind filmsprachliche Mittel, die beim Schneiden wirksam werden und deren Relevanz für die Darstellung des Themas bedacht werden muss. „Der Einfluss des Kamera-Schnitts auf das Endprodukt kann bedeutender sein als der Schnitt am Schneidetisch“, sodass man durch die Wahl von Einstellungsgrößen und Kamerabewegung jene Aspekte und Details betonen kann, die man „im schriftlichen Text mit Wörtern wie ‚wichtig‘ und ‚bedeutend‘“ kennzeichnen würde (Engelbrecht 1995: 153, 162).

Die Montage strukturiert letztlich den narrativen Fluss von Bild und Ton. Sie bringt einzelne Einstellungen in eine Reihenfolge, die dem Thema angemessen ist. Ziel ist es, die Zuschauenden zu involvieren, etwa indem man versucht, deren Seherfahrungen entgegenzukommen (vgl. Gürges 2007), oder aber umgekehrt mit diesen Erfahrungen zu spielen, indem man gezielt Irritationspunkte setzt. Der fertige Film erreicht sein Publikum somit erst nach vielfältigen, aufeinander aufbauenden Analyse-, Selektions- und Strukturierungsvorgängen (vgl. Beller 2005; Monaco 1995). In der filmischen Methodenausbildung im Grundstudium müssen die Studierenden für flexible Strategien sensibilisiert werden. Es ist möglich, dass Filmende vor der Feldforschung einen bestimmten Kamerastil oder eine kinematische Vorgehensweise favorisieren, dennoch müssen sie der Feldsituation und den Filmideen der Gefilmten selbst gegenüber offen und sensibel bleiben und ihr Vorgehen und die Wahl der stilistischen Mittel gegebenenfalls *in situ* anpassen. In den meisten ethnografischen Filmen finden sich daher neben narrativen Teilen auch beobachtende und inszenierte Momente. Die in Grundlagenseminaren oft idealtypisch eingeführten dokumentarischen Modi – zum Beispiel expositorisch, beobachtend, interaktiv, reflexiv, performativ etc. – fassen den Dokumentarfilm in eine scheinbar lineare, fortschreitende Struktur (vgl. Rotha 1952; Barnouw 1993; Nichols 1991; 1994), die der Heterogenität dieser Gattung mit ihren ganz unterschiedlichen Ausprägungen nicht wirklich gerecht wird (vgl. Caroll 1996; Bruzzi 2000).

Ethnografische Dreharbeiten – das Beispiel „Erin: Make Me or Break Me“⁹

Zu Beginn von Feldforschungen mit der Kamera muss die Zustimmung der Beteiligten eingeholt, die Filmidee erläutert und das Vorhaben mit den Akteur_innen diskutiert werden. Zudem ist sicherzustellen, dass die forschende Person sich so verhält, dass weder während der noch nach den Dreharbeiten persönliche oder finanzielle Nachteile für die Gefilmten entstehen. Auch – nicht immer einfache – Anonymisierungsstrategien müssen erarbeitet, die eventuellen rechtlichen Folgen für alle Beteiligten bedacht werden. Beispiele sind Filme über Personen in bestimmten Jugendszenen, die am Rande der Illegalität agieren wie etwa „Rash“ (2005) oder „Aerosoul Writing“ (2000) – Filme, in denen Masken, Kameraeinstellungen und digitale Computeranimationen bewusst so eingesetzt wurden, dass keine Gesichter erkennbar sind. Auch *reenactments* oder experimentell-performative Ansätze der *ethnofiction* im Sinne von Jean Rouch bieten hier Lösungsansätze (vgl. Rouch 2009; Henley 2009; Sjöberg 2008; siehe auch die Filme „Roma Boys: The Love Story“ (2009) von Kohutova und „Transfiction“ (2007) von Sjöberg). Diese „projective improvisations“ (Loisoz 1993: 50) basieren auf einer einfachen Formel: „After agreeing a story outline, the camera simply follows the subjects’ improvisations of their own, and others’, lived experiences“ (Sjöberg 2008: 229). Neben dem von Rouch immer wieder betonten „ciné-pleasure“ of improvising a film with his friends and informants“ (Sjöberg 2008: 234) gibt es forschungspragmatische Gründe für einen experimentell-performativen Ansatz, wie Sjöberg weiter erklärt: „The improvised acting was also a very pragmatic choice motivated by the very same reason that makes other filmmakers dramatise their documentaries and use re-enactments: there was simply no other way to film the story“ (Sjöberg 2008: 234).

Besonders in „heiklen“ und schwer filmbaren Situationen hat sich diese Methode bewährt. So setzte sie Sjöberg in seinem Film über Transsexuelle und Transvestiten in Brasilien ein, um Situationen des Alltages zu thematisieren, die er mit der Kamera nicht direkt beobachten konnte, zum Beispiel das Aufeinandertreffen von Freien und Prostituierten hinter verschlossenen Türen oder alltägliche Erfahrungen der Diskriminierung (vgl. Sjöberg 2008: 236).¹⁰

Neben solchen „schwer zugänglichen“ oder „schwer visualisierbaren“ Szenen des Alltags beeinflussen und behindern rechtliche Beschränkungen und Verbote das Filmen in öffentlichen wie auch in privaten Räumen zunehmend. Es muss teilweise ein erheblicher zeitlicher und finanzieller Aufwand betrieben werden,

⁹ „Erin: Make me or break me“ (2006); Dissertations-Abschlussfilm von Silke Andris.

¹⁰ Sjöberg (2008) reflektiert auch die Schwierigkeiten und Grenzen der Methode, etwa die Tatsache, dass die Aufforderung zur Improvisation eine Überforderung darstellen kann.

um die entsprechenden Genehmigungen zu erhalten. Vergleichsweise einfach gestalten sich oft der eigentliche Zugang zum Feld und die Zusammenarbeit mit den Gefilmten. Bei „Erin: Make Me or Break Me“ (2006), einem Film über australische Boxerinnen und ihren Trainer, zeigten alle Beteiligten ein großes Interesse daran, Protagonist_innen des Films zu werden. Die Herstellung eines Films stellte ein konkretes Ziel dar, mit dem sich die Beteiligten leichter identifizieren konnten als mit einem Buch, da ihnen das Medium vertrauter war als wissenschaftliche Publikationen. Die meisten Boxerinnen kannten sich auch selbst im Umgang mit Digitalkameras aus, da deren Einsatz im Bereich des Sports eine anerkannte Lehr- und Trainingsmethode ist. Zudem teilten Filmende und Gefilmte eine kritische Sicht auf das in gängigen Dokumentar- und Spielfilmen vermittelte Bild des Sportes. Dies schuf eine gemeinsame visuelle Basis, an die man in den Diskussionen anknüpfen konnte (vgl. Andris/Frederick 2007). Die generelle Akzeptanz von Kameras im Training und bei Kämpfen, die Vertrautheit mit dem Medium Film und seinen unterschiedlichen Repräsentationsmodi ermöglichte es den Boxerinnen, aktiv eigene Wünsche und Vorstellungen einzubringen. Nachdem sie dem Filmprojekt und der Filmidee (nach einer Bewährungsphase der Filmerein) einmal zugestimmt hatten, lag es auch in ihrem Interesse, das Projekt erfolgreich durchzuführen.



Abb. 4: South City Boxing Gym, Perth, Western Autralia.¹¹

Im Sinne einer *shared anthropology* wurden filmische Ideen immer wieder diskutiert und ausgetauscht. Die Boxerinnen hatten insbesondere zwei Anliegen: Im Film sollten kämpfende Frauen gezeigt werden, da es wenige Filme oder Fernsehberichte gibt, in denen Frauenboxerinnen zu sehen sind. Neben dem eher Spektakulären sollten jedoch auch weniger bekannte Elemente, be-

¹¹ Standbild aus „Erin Make Me or Break Me“ (2006).

sonders das mentale und körperliche Training und die Diät, vermittelt werden. Das Training beansprucht den Großteil der Zeit im Leben einer Boxerin, so dass die Trainingshalle zu einer Art zweiten Heimat mit Gleichgesinnten und Freunden wird. Es zeigte sich in diesem Aushandlungsprozess, dass die Beteiligten ein intensives, durchaus auch politisches Interesse daran hatten, den Zuschauern ein „anderes“ Bild des Sports als das von den Medien, Boxverbänden und Medizinerinnen verbreitete zu vermitteln.

Während manche Kritiker_innen bemängeln, dass das Eingreifen der Kamera unweigerlich das Verhalten der Gefilmten beeinflusst und somit das Unterfangen des ethnografischen und nichtfiktionalen Films zum Scheitern verurteilt sei (vgl. Barnouw 1993; Winston 1995), sehen heute viele ethnografische Filmemacher_innen in Anlehnung an Rouch gerade im Aufeinandertreffen von Gefilmten, Filmenden und technischer Apparatur das wichtigste Qualitätsmerkmal des ethnografischen Films. Der aktive Einsatz der Kamera als Katalysator im Feld, und nicht die Vision dessen, was ohne Kameraeinsatz an Authentizität und Objektivität erreicht werden könnte, ist Merkmal eines wesentlichen Teils des ethnografischen Autorenfilms (vgl. Rouch 1979; 2009). Die Thematisierung des Entstehungsprozesses und der Interaktion zwischen Gefilmten und Filmenden wird zum reflexiven Element und ermöglicht unmittelbare Einblicke in die Forschungs- und Aushandlungsprozesse, die ohne audiovisuelle Hilfsmittel nur sehr schwer dokumentier- und darstellbar sind, wie David MacDougall erklärt:

„A work that invites us to enter into a visual narrative as a participant may also require us to place that experience within the context of how the experience has been created for us, and what indications there are of the visual anthropologist's own engagement with the situation at the time. The anthropologist may never be able to articulate this fully outside the matrix of the work itself.“ (MacDougall 1997: 289)

Der Prozess des Filmens wird als Teil der Forschung gesehen und deshalb wiederum im Film dokumentiert, so wie die Reflexion über die Feldforschungssituation heute Bestandteil jeder schriftlichen Arbeit in der Kulturanthropologie ist. Allerdings stellt sich die Frage nach der Person des Autors bzw. der Autorin, dessen/deren Standpunkt und seinem/ihrem Verhältnis zu den Gefilmten bei den Dreharbeiten unmittelbarer und direkter als beim späteren Prozess der Verschriftlichung von Beobachtungen (vgl. MacDougall 1982; 1998; Ballhaus 1995; Leimgruber 2000). Dies bedeutet keinesfalls, dass Forschende ohne Kamera diese Fragen nicht auch im Feld reflektieren, allerdings können im späteren Schreibprozess ohne Weiteres unterschiedliche Perspektiven auf eine Situation eingenommen oder Sachverhalte bzw. Fragestellungen in neuen Zusammenhängen reflektiert werden. Im Vergleich hierzu sind die Möglich-

keiten des bzw. der Filmenden begrenzt, da man sich in der jeweiligen Filmsituation positionieren und die Bildeinstellung festlegen muss: „The camera, through its positioning and framing, continues to see selectively, and the burden of interpretation falls with a new immediacy upon the filmmaker at the time of filming“ (MacDougall 1998: 187).

Dies schließt mit ein, dass in der Montage keine weiteren Perspektiven, Einstellungen oder gar neues Filmmaterial „produziert“ werden können.



Abb. 5: Erin spricht die Filmemacherin direkt an und fordert am Ende der Sequenz, dass die Kamera ausgeschaltet wird.¹²

Menschen können sich im Film sowohl in verbaler wie auch nonverbaler Weise umfassend ausdrücken. Kameras werden deshalb oft in Forschungsfeldern eingesetzt, in denen ästhetische und körperliche Ausdrucksweisen und rituelle und materielle Formen und Abläufe eine zentrale Rolle spielen: „Anthropology of art, dance, material culture, ethology, and non-verbal communication have characteristically used film and photography as tools in their research“ (Banks/Morphy 1997: 6). Bei der Interaktion mit den Gefilmten kommt aber auch der Sprache eine wichtige Vermittlungsrolle zu. Die Fähigkeiten der Forschenden, ein Gespräch zu führen und dieses in der Montage stimmig in den Fluss der Erzählung einzubetten, entscheidet maßgeblich über das Gelingen eines Films (vgl. Schlumpf 1978 und 1995b).¹³ Das Interview ist ein grund-

¹² Standbild aus „Erin: Make Me or Break Me“ (2006).

¹³ Siehe Schlumpf 1995b für eine Diskussion der Unterscheidung zwischen ethnografischem Gespräch und journalistischem Interview. Für eine generelle Einführung und einen historischen Abriss in den Umgang mit Interviews im ethnografischen Film siehe auch Wosidlo/Rotgers 2003.

legendes methodisches Instrumentarium kulturanthropologischen Arbeitens, was Filmende jedoch nicht dazu verführen sollte, die visuellen Elemente zu vernachlässigen und Aussagen primär verbal einzufangen. Im schlimmsten Fall reihen sich ansonsten endlose Interviewsequenzen aneinander, während andere Beobachtungen und Ereignisse, aber auch Geräusche und Musik vernachlässigt werden.¹⁴

Der Filmemacher Hans-Ulrich Schlumpf bemängelt zu Recht, dass Interviews in Filmen meist unnatürlich wirken, da sie inszenierte Situationen darstellen, die durch ihren eher statischen Charakter den narrativen Fluss der Bilder unterbrechen (Schlumpf 1995b). Die direkte Rede der Gefilmten lässt sich im Gegensatz zum schriftlichen Text nicht einfach verkürzen oder präzisieren, doch die Aufmerksamkeit in einem Film ist knapp und kostbar: „Die Zeit, die den Sprechenden gegeben wird, um sich selbst darzustellen, geht auf Kosten der Zeit, die dem Filmemacher für seine Bilder bleibt“ (Wossidlo/Rotgers 2003: 8). Die Suche nach einem angemessenen Umgang mit dem gesprochenen Wort hat die Diskussion und Praxis des ethnografischen Filmschaffens seit der technischen Entwicklung des Synchrontons wesentlich geprägt.

Andris verfolgt hier eine Strategie, die sie als „Malen mit der Kamera“ bezeichnet und die sich besonders für Anfänger eignet, da in dieser Phase die Gefahr, einen reinen „Interviewfilm“ zu produzieren, sehr groß ist. Die Regeln sind einfach, benötigen jedoch oft einen etwas längeren Feldaufenthalt: Kann man Bedeutungen aus einer Situation heraus mit Bildern und Originalton „zeigen“, so werden diese Sequenzen den Interviewpassagen immer vorgezogen. Ergibt sich aus einer gefilmten Situation spontan ein Dialog zwischen den Gefilmten oder ein Gespräch zwischen Gefilmten und Filmemacherin, so wird dieses Gespräch verwendet. Inszenierte Interviews dürfen vor dem Einstieg ins Feld und am Ende der Feldforschung oder zu Elizitierungszwecken (mithilfe von Filmen, Fotos, Objekten oder Erfahrungsspaziergängen) geführt werden. Eine solche Strategie vermittelt wesentlich mehr Sinneseindrücke als *talking heads*, wie die vielen redenden Köpfe genannt werden. Das Argument, dass Filmeschauen den ganzen Körper mit all seinen Sinnen involviert und man Filme immer mit dem ganzen Körper „sieht“, wurde insbesondere von Barbara Creed (1993), David MacDougall (1998, 2006) und Vivian Sobchack (1992) beschrieben. So argumentiert Sobchack in enger Anlehnung an Merleau-Ponty: „The senses are different openings to the world that cooperate as *unified systems* of access. The lived-body does not have senses. It is, rather, sensible. It is, from the first, a perceptive body“ (Sobchack 1992: 77).

Wie erwähnt bieten Elizitierungsmethoden eine Möglichkeit, einen angemessenen Umgang mit dem gesprochenen Wort zu finden. Bei den Dreh- und

¹⁴ Weiterführende Gedanken zum Ton im Film finden sich bei Chion 1994.

Montagearbeiten zu „Erin: Make Me or Break Me“ zeigte sich einerseits, dass die Gefilmten häufig abschweifen, und andererseits, dass sie gerade bei emotionalen Inhalten und Themen Mühe hatten, Formulierungen zu finden, die sprachlich an ihre körperlichen Erfahrungen heranreichen.¹⁵ Zu Beginn des Filmes sieht man, wie der Protagonistin Filmmaterial von einem ihrer Boxkämpfe gezeigt wird und sie spontan beginnt, die Bilder zu kommentieren. Das gemeinsame Betrachten löst bei der Boxerin eine Reihe von interessanten Reflexionen aus und hilft ihr, ins Gespräch zu finden. Marcus Banks' Aussagen über die Anwendungsgebiete und Effekte der *photo-elicitation* lassen sich daher auf den Einsatz von Filmmaterial übertragen:

„It involves using photographs to invoke comments, memory and discussion [...]. Specific examples of social relations or cultural form depicted in the photographs can become the basis for a discussion of broader abstractions and generalities; conversely, vague memories can be given sharpness and focus, unleashing a flood of detail.“ (Banks 2007: 65)

Die Szenen in der Trainingshalle oder in der Kampfarena waren weniger inszeniert, verlangten weniger Vorbereitung, dafür jedoch mehr Flexibilität. Während des Trainings musste aus einer beobachtenden Position gefilmt werden, um die alltäglichen Abläufe nicht zu stören. Teilweise waren erhebliche Kamerabewegungen von Nöten, um den Bewegungen der Boxerinnen zu folgen; die Forscherin war gezwungen, Protagonisten und Ereignissen „nachzueilen“, was zur Folge hatte, dass die Kameraaufnahmen aus filmästhetischer Sicht nicht immer perfekt sind. Diese Gratwanderung mit der forschenden Kamera findet meist zwischen Totale und Close-up statt. Das Geschehen sollte sowohl in seiner Totalität als auch in seinen Details erfasst werden.

Neben Kameraeinstellungen wechseln auch die filmischen Stile bzw. dokumentarischen Modi innerhalb eines ethnografischen Films. Dies ist nicht verwunderlich, da Feldforschung immer ein Prozess ist, in dem sich die Beziehungen zu den Gefilmten ändern. Gerade die Prozesshaftigkeit und Dynamik der Feldforschung insgesamt lassen sich mit filmischen Mitteln besser aufzeigen als mit Text. Da digitales Filmmaterial erschwinglich ist, ergibt sich die Möglichkeit, viel Material zu produzieren, um ja „alles“ festzuhalten. Die Strukturierung und Bewältigung der oftmals immensen Masse an Material wird im Schnittraum häufig zum Problem. Generell scheinen sich hier die jüngeren Filmenden, die mit dem „digitalen Kino“ groß geworden sind, wieder eher am Vorgehen der frühen Filmemacher_innen, die noch mit teuren

¹⁵ Auch Forschenden sind die Schwierigkeiten bekannt, ein aussagekräftiges Vokabular zur Beschreibung von Emotionen oder „Körperfragen“ zu finden (vgl. Banks/Morphy 1997, MacDougall 1998).

Filmrollen hantierten, zu orientieren, sodass auch dem Einsatz der digitalen Kamera wieder eine längere Forschung und Planung vorausgeht.¹⁶ Der nach Jahren der Begeisterung über die fast unbegrenzten Möglichkeiten und geringen Kosten der neuen Technik wieder greifenden planenden Voraussicht steht die Weiterentwicklung einer stilistischen Öffnung gegenüber, deren Grenzen noch nicht abzusehen und deren Potenzial gerade auch in Verbindung mit neuen Medien noch kaum genutzt wird.

Visuell, audiovisuell, multimedial, sensorisch

Tendenziell zeigen sich in der Visuellen Anthropologie zwei große Richtungen, die hier in idealtypischer Form kurz zusammengefasst und exemplarisch den Feldern Film und Fotografie zugewiesen worden sind: Im Feld des ethnografischen Films dominiert das Element des Produzierens, der Herstellens von visuellem Material. Die Perspektive ist damit auf das eigene Werk gerichtet, die Autor_innen sehen sich als Macher_innen und konzentrieren sich auf die Fertigstellung eines Produktes, das neben wissenschaftlichen immer auch ästhetischen, künstlerischen und technischen Ansprüchen zu genügen hat. Die in diesem Feld Tätigen benötigen viel Zeit für das Erlernen zusätzlicher Fertigkeiten (Kamera, Schnitt) und setzen sich intensiv mit Filmspezialist_innen aller Art auseinander.

In der Arbeit mit Fotografie ist der Fokus stärker auf die Analyse fremden Materials gerichtet. Man untersucht dieses häufig in dia- oder synchronen Reihen, die entweder vorhandenen Sammlungen entnommen oder der eigenen thematischen Fragestellung folgend neu zusammengestellt werden. Fotomaterial kann in vielen Forschungen auch nur Hilfsmittel sein, z. B. als *can-opener* für Befragungen eingesetzt oder als ein methodisches Element unter anderen verwendet werden. Diese Unterscheidung ist idealtypisch. In Wirklichkeit lassen sich viele Überschneidungen und Verbindungen finden. Und es ist diese verbindende Ebene, welche die zukünftige methodische Ausbildung in Visueller Anthropologie bestimmen sollte. Es gehört zu den Alleinstellungsmerkmalen des Faches, dass sich die Wissenschaftler_innen nicht nur mit Bildern beschäftigen, sondern diese zum Zwecke der Forschung wie der Vermittlung auch selbst herstellen. Zudem ist die Einzelbildforschung – in anderen Fächern stärker im Vordergrund – eher von untergeordneter Bedeutung. Fast immer ist ethnografisch-kulturwissenschaftliche Bildforschung zudem mit der Befragung von Menschen und dem Verwenden weiterer Materialien verbunden. Dieses Interesse an der sozialen und kulturellen Kontextualisierung von Bil-

¹⁶ „Digitales Kino“ beschreibt hier die Digitalisierung der gesamten Produktionskette von Filmaufnahmen über Postproduktion bis hin zur Archivierung, Distribution und Vorführung.

dern ist in anderen Disziplinen weniger ausgeprägt, weil dort der Bildinhalt, die Künstler_innen oder das Medium im Zentrum stehen. Die im Fach vorhandenen Kompetenzen sollten in Zukunft vermehrt auch in Feldern eingesetzt werden, die bisher weniger Aufmerksamkeit erhalten, etwa bei den digitalen Medien, bei der Erforschung von Bildern im *Web 2.0*, in sozialen Netzwerken, virtuellen Welten oder bei Anwendungen von Geräten wie *iPhone* und *iPad*.

Was in diesen Bereichen ebenfalls deutlich wird, ist die Notwendigkeit, die Forschung über das Bild hinaus auszuweiten. Im Film spielt der Ton schon lange eine wichtige Rolle, ohne dass er oder das Zusammenwirken der verschiedenen Wahrnehmungsebenen immer genügend Aufmerksamkeit erhalten würden. Das Gleiche gilt auch für das Verhältnis von Bild und geschriebenem Text bei stehenden Bildern. Dieses Zusammenspielen von geschriebenem oder gesprochenem Wort und stehendem oder laufendem Bild wird in Zukunft an Bedeutung gewinnen und weitere Elemente, z. B. Musik oder die Verbindung realer und virtueller Ebenen, mit einschließen müssen.

Damit rückt die Rolle der Sinne für Forschung, Erfahrung und Erkenntnis generell in das Zentrum des Interesses, wie eine ganze Reihe von Publikationen aus den letzten Jahren zeigt (vgl. MacDougall 2006; Pink/Kürti/Alfonso 2004; Pink 2006; 2007; Edwards/Bhaumik 2008). Wir betreiben Wissenschaft in der Regel in der entkörperlichten Linearität linguistischer Modelle und sollten die im Körper eingeschriebenen sensorischen und materiellen Dimensionen besser integrieren, was mit visuellen Mitteln besser zu erreichen ist als mit Text (vgl. Grimshaw/Ravetz 2005: 5 f.). Dabei gilt es, Körper und Sinne sowohl der Dargestellten wie der Produzierenden und der Rezipierenden – auch in ihrem Verhältnis zueinander – in die Reflexion miteinzubeziehen. Während die einen, wie Grimshaw/Ravetz (2005) und MacDougall (1997), darauf hinweisen, dass sich bestimmte Bereiche des Wissens am ehesten visuell kommunizieren lassen und gerade der Film sinnliche Erfahrungen auslösen kann, machen andere allerdings darauf aufmerksam, dass weitere Felder am besten durch Geruch, Berührung oder Ton zu vermitteln sind (vgl. Pink 2004). Diese Betonung der Bedeutung unterschiedlicher Sinne für das Wissen verstärkt die Tendenz hin zu einer möglichst vielfältigen multimedialen und multisensorischen Forschung. Elizabeth Edwards und Kaushik Bhaumik sprechen von einer „embodied vision“, „vision and sight as something sensorially integrated, embodied and experienced“ (Edwards/Bhaumik 2008: 3). Auf die Frage von Mieke Bal, „Was geschieht, wenn Leute schauen? Und was entwickelt sich aus dieser Handlung?“ (Bal 2003: 9) antworten sie: „They ‚feel‘ sensations, qualities, affects and emotions which emerge from looking and seeing but cannot be reduced to it“ (Edwards/Bhaumik 2008: 12). Die Interdependenz von Körper und Sinnen einerseits und Wahrnehmen und Erkennen andererseits verlangt nach einem Zugang, in dem das Verhältnis von Individuum und Welt möglichst vielfältig erfasst und dargestellt werden kann. Mit dieser Ebene der sinnlichen

Erfahrung verbunden ist auch eine intensivierte Auseinandersetzung mit der Materialität der Bilder, welche die Sinne ebenfalls anspricht (Edwards 1999).

Allen Ansätzen der Visuellen Anthropologie der letzten Jahre gemeinsam ist die Einbettung in ein konstruktivistisches Wissenschaftsmodell, die Betonung der Reflexivität, das Herausarbeiten der subjektiven Sichtweise der Forschenden, das Ziel einer Zusammenarbeit mit den Erforschten, das Streben nach Vielstimmigkeit und der vertiefte Einbezug allgemeiner ethischer Fragen.

Deutlich wird die Herausforderung der Zukunft, sich methodisch auf eine Weise zu öffnen, die es ermöglicht, nicht nur mit Bild oder Ton zu arbeiten, sondern vielfältige Ebenen miteinander zu verbinden. Das bedarf einer komplexen und anspruchsvollen methodischen Ausbildung, bei der zu fragen sein wird, wie weit Einzelpersonen in der Lage sind, sich diese umfassend anzueignen, und wie weit neue Formen der Kooperation von Spezialist_innen notwendig werden.

Sichtbar wird auch, dass die Visuelle Anthropologie sich in einem zunehmend unübersichtlicheren Feld bewegt, was die fachlichen Zugehörigkeiten betrifft. Neben klassischen Fächern wie der Kunstgeschichte sehen sich immer weitere Studiengänge, Institute und Kompetenzzentren als Bildwissenschaftten. Allerdings erscheinen manche Angebote als Aufspringen auf einen modischen Trend. Stellt sich der erwartete schnelle Erfolg nicht ein, gibt man auf und wendet sich dem nächsten Trend zu. So trug die *Summer School 2011* der *School of the Art Institute of Chicago an der University of Chicago*, eines der weltweit führenden Institute, die sich mit *Visual Studies* beschäftigen, den bezeichnenden Titel: „Farewell to Visual Studies“. Die Veranstalter_innen stellen im Programm fest: „The field of Visual Studies, inaugurated in the 1990s, has not fulfilled its promise – which was, roughly, to provide an optimal methodological model for the study of images of all sorts, and to create a new academic space partly inside, and partly outside, existing structures.“¹⁷

Wer glaubt, in diesem komplexen Feld seien in relativ kurzer Zeit Durchbrüche zu erzielen, zeigt damit, dass er mit der Geschichte der Bildforschung wenig vertraut ist. Die lange Tradition in unserem Fach hat zu einer gewissen Bescheidenheit geführt, die gerne kritisiert wird als empirische Bastelarbeit (mit bisweilen wunderbaren Resultaten), welche allgemeinen methodischen wie theoretischen Reflexionen zu wenig Aufmerksamkeit schenkt, die aber auch als hartnäckiges Bohren dicker Bretter gesehen werden kann. Es gilt, diese Hartnäckigkeit weiter zu pflegen, indem man sich auf der methodischen Ebene mit den unterschiedlichsten Zugangsweisen auseinandersetzt und die Kernkompetenzen ausbaut. Das Feld der Interdisziplinarität stellt besondere Anforderungen und darf nicht auf das oberflächliche Herauspicken von Kon-

¹⁷ <http://www.allconferences.com/2011/20110116045814> [Zugriff am 23.6.2011].

zepten und Methoden eines anderen Faches reduziert werden. Offenheit gegenüber neuen Zugangsweisen ist dann erfolgreich, wenn diese auf der Folie der eigenen Ziele und Erfahrungen getestet werden. Solche Erprobungen von Zusammenarbeit, v. a. in Verbindung mit der Kunst, finden sich etwa im Buch von Anna Grimshaw und Amanda Ravet (2005), in dem sich Mitarbeiter_innen des renommierten *Granada Centre for Visual Anthropology* aus dem zum engen Korsett verfestigten Paradigma des *observational cinema* zu befreien suchen.

Häufig wird der Wandel von der analogen zur digitalen Technik als Auslöser eines grundlegenden Wandels der Methodik der Bildforschung gesehen. Doch viele grundsätzliche Elemente der Arbeit mit stehenden wie mit laufenden Bildern haben sich durch die Digitalisierung nicht wesentlich verändert. Diese erhöht zwar die technischen Möglichkeiten, erleichtert Abläufe, verbilligt Vorhaben und erweitert Speicher- und Bearbeitungskapazitäten. Die grundsätzlichen methodischen Fragen stellen sich jedoch vielmehr auf einer inhaltlichen Ebene und auf derjenigen der neuen medialen Formen. Wie kann ein Umgang mit ethnografisch produzierten Filmen im Zeitalter von global normierten Dokumentarfilmen, von *Edu-* und *Docutainment* im Fernsehen und von beliebig vielen Filmschnipseln auf jedem Handy und auf *YouTube* aussehen? Welche Formen kann eine Arbeit mit „privaten“ Fotos im Umfeld von *Facebook* und Co. annehmen? Und ist dieser Terminus in diesen Kontexten überhaupt noch sinnvoll? Mit welchen methodischen Settings lässt sich der Herausforderung komplexer Werbekampagnen, die sich sämtlicher medialer Ebenen bedienen, begegnen? Es gilt, hier einerseits Strategien zu entwickeln, die intensiver als bisher unterschiedliche Methoden kombinieren, andererseits aber auch an zentralen Elementen der bisherigen, „traditionellen“ Visuellen Anthropologie festzuhalten: der Fähigkeit, selber Bilder zu produzieren, und dem Anspruch, die Bilder immer in ihren spezifischen gesellschaftlichen Kontext einzubetten.

Die Forschungen der letzten Jahre machen deutlich, dass es nicht die eine Methode zur Erforschung visueller Zusammenhänge gibt, sondern dass es darum geht, je nach Fragestellung verschiedene Methoden zu verbinden. Gillian Rose schlägt einen Zugang vor, in dem je nach Fragestellung drei Ebenen berücksichtigt werden können: die Produktion, das Bild selbst und das, was sie *audiencing* nennt, die Rezeption durch ein Publikum oder verschiedene Publikumsgruppen, welche das Gesehene auf spezifische Art und Weise verstehen und interpretieren. Innerhalb dieser drei Ebenen unterscheidet sie drei Modalitäten: die technologische, die kompositorische und die soziale. Die technologische Modalität umfasst jede Form von Apparat oder Medium, von der Leinwand bis zum Internet. Die kompositorische Modalität beschäftigt sich mit der formellen und materiellen Ebene von Bild oder visuellem Objekt,

also mit Fragen des Inhalts, der Farbe oder der räumlicher Struktur. Die soziale Modalität bezieht sich auf ökonomische, politische und gesellschaftliche Beziehungen, Institutionen und Praxen, die ein Bild umgeben und in deren Rahmen es produziert und genutzt wird. Theoretische Debatten sind für Rose primär Auseinandersetzungen über die Frage, welche dieser Ebenen und Modalitäten die wichtigste sei, um Bilder zu verstehen (vgl. Rose 2007:13–27). Modellartig zusammengefügt werden diese Ebenen und Modalitäten zu einer Reihe konzentrischer Kreise, auf denen je nach Fokus der Forschungsfrage mit unterschiedlichen methodischen Zugängen zwischen Ikonologie, Semiotik, Inhalts- und Diskursanalyse und ethnografischen Zugängen gearbeitet wird (vgl. ebd.: 30).

Visuelle Methoden sollten in Zukunft nicht primär eingesetzt werden, um bestehendes anthropologisches Wissen zu bestätigen oder zu illustrieren, sondern als Mittel, neues Wissen zu generieren, wie das David MacDougall schon 1998 gefordert hat (vgl. 1998). Die Herausforderung besteht darin, Formen zu finden, die einerseits auch jenseits eines Fachdiskurses verstanden werden, die aber andererseits in Inhalt und Form mit dem Herkömmlichen in einem kommerziellen wie in einem wissenschaftlichen Sinn brechen.

Literatur

- Andris, Silke/Frederick, Ursule (Hg.) (2007): *Women Willing to Fight: The Fighting Women in Film*. Cambridge.
- Bachmann-Medick, Doris (Hg.) (1996): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. M.
- Bachmann-Medick, Doris (2006): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek.
- Bal, Mieke (2003): *Visual Essentialism and the Object of Visual Culture*. In: *Journal of Visual Culture* 2 (1), S. 5–32.
- Ballhaus, Edmund (1987): *Der volkskundliche Film. Ein Beitrag zur Theorie- und Methodendiskussion*. In: *Hessische Blätter für volkskundliche Forschung* 21, S. 108–130.
- Ballhaus, Edmund (1989): *Zwischen Forschung und Fernsehen. Zur Bandbreite volkskundlicher Filmarbeit*. In: Bönisch-Brednich, Brigitte/Brednich, Rolf W./Gerndt, Helge (Hg.): *Erinnern und Vergessen. Vorträge des 27. Deutschen Volkskundekongresses*. Göttingen, S. 595–618.
- Ballhaus, Edmund (1995): *Das Dilemma als Chance. Der kulturwissenschaftliche Film im Prozess der Feldforschung*. In: Lipp, Carola (Hg.): *Medien populärer Kultur. Erzählung, Bild und Objekt in der volkskundlichen Forschung*. Frankfurt a. M./New York, S. 417–432.
- Banks, Marcus (2007): *Using Visual Data in Qualitative Research*. London.
- Banks, Marcus/Morphy, Howard (Hg.) (1997): *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven.
- Barnouw, Eric (1993): *Documentary: A History of the Non-fiction Film* (2nd revised edition). Oxford.
- Barthes, Roland (1981): *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt a. M.

- Barthes, Roland (1982): Die Rhetorik des Bildes. In: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt a. M., S. 28–66.
- Barthes, Roland (1988): Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a. M.
- Bateson, Gregory/Mead, Margaret (1942): Balinese Character. A Photographic Analysis. New York.
- Bateson, Gregory/Mead, Margaret (1976): For God's Sake, Margaret. In: *CoEvolutionary Quarterly* 10, S. 32–44.
- Baudrillard, Jean (1978): Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen. Berlin.
- Baudrillard, Jean (1991): La guerre du Golfe n'a pas eu lieu. Paris.
- Becker, Howard S. (1981): Exploring Society Photographically. Chicago.
- Beller, Hans (2005): Handbuch der Filmmontage: Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. 5. Auflage. München.
- Berg, Eberhard/Fuchs, Martin (Hg.) (1993): Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation. Frankfurt a. M.
- Beyerle, Monika (1997): Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre. Trier.
- Beyerle, Monika/Brinckmann, Christine N. (Hg.) (1991): Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema. Frankfurt a. M.
- Boehm, Gottfried (2006): Was ist ein Bild? Paderborn.
- Bourdieu, Pierre (1982): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a. M.
- Bourdieu, Pierre u. a. (1983): Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Frankfurt a. M.
- Brednich, Rolf Wilhelm (2001): Bildforschung. In: Ders. (Hg.): Grundriss der Volkskunde. Berlin, S. 189–209.
- Brink, Cornelia (1996): Ikonen der Vernichtung. Zum öffentlichen Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslagern. Freiburg.
- Brosius, Hans-Bernd (2005): Agenda-Setting und Framing als Konzepte der Wirkungsforschung. In: Wilke, Jürgen (Hg.): Die Aktualität der Anfänge. 40 Jahre Publizistikwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Köln, S. 125–143.
- Bruhn, Matthias (2003): Bildwirtschaft. Verwaltung und Verwertung von Sichtbarkeit. Weimar.
- Bruzzi, Stella (2000): New Documentary. New York.
- Burke, Peter (2003): Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quelle. Berlin.
- Cardu, Tiberio (Hg.) (2006): Migration im Bild. Ein Inventar. Baden.
- Carroll, Noël (1996): Theorising the Moving Image. Cambridge.
- Chion, Michel (1994): Audio-Vision. Sound on Screen. New York.
- Clifford, James (1994): The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art. Harvard.
- Clifford, James/Marcus, George E. (Hg.) (1986): Writing Culture: The Politics and the Poetics of Ethnography. Berkeley/Los Angeles.
- Collier, John, Jr./Collier, Malcom (1986 [1967]): Visual Anthropology: Photography as Research Method. Albuquerque.
- Crawford, Peter Jan (1995): Film as Discourse: The Invention of Anthropological Realities. In: Devereaux, Leslie/Hillman, Roger (Hg.): Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography. Berkeley/Los Angeles/London.
- Crawford, Peter Jan/Turton, David (Hg.) (1992): Film as Ethnography. Manchester.
- Creed, Barbara (1993): The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis. London.

- Devereaux, Leslie/Hillman, Roger (Hg.) (1995): *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*. Berkeley/Los Angeles/London.
- Edwards, Elizabeth (Hg.) (1992): *Anthropology and Photography: 1860–1920*. New Haven.
- Edwards, Elizabeth (1999): *Photographs as Objects of Memory*. In: Kwint, Marius/Breward, Christopher/Aynsley, Jeremy (Hg.): *Material Memories. Design and Evocation*. Oxford.
- Edwards, Elizabeth/Bhaumik, Kaushik (Hg.) (2008): *Visual Sense. A Cultural Reader*. Oxford/New York.
- El Guindi, Fadwa (2004): *Visual Anthropology. Essential Method and Theory*. Walnut Creek.
- Engelbrecht, Beate (1995): *Film als Methode in der Ethnologie*. In: Ballhaus, Edmund/Dies. (Hg.): *Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis*. Berlin, S. 143–186.
- Engelbrecht, Beate (Hg.) (2007): *Memories of the Origins of Ethnographic Film*. Frankfurt a. M.
- Evans, Jessica/Hall, Stuart (1999): *Visual Culture. The Reader*. London.
- Filmkatalog der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde (1993). Hg. von Hans-Ulrich Schlumpf. Basel.
- Frank, Robert (1958): *The Americans*. Paris.
- Gardner, Robert/Heider, Karl G. (1968): *Gardens of War. Life and Death in the New Guinea Stone Age*. New York.
- Geertz, Clifford (1987): *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt a. M.
- Gerndt, Helge/Haibl, Michaela (Hg.) (2005): *Der Bilderalltag: Perspektiven einer volkswissenschaftlichen Bildwissenschaft*. Münster.
- Goffman, Erving (1974): *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. London.
- Grimshaw, Anna/Ravetz, Amanda (2005): *Visualizing Anthropology*. Bristol.
- Grimshaw, Anna/Ravetz, Amanda (2009): *Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*. Indiana.
- Gürge, Peter (2007): *Kulturwissenschaftliches Filmen im Umbruch. Die Filmarbeit von Edmund Ballhaus*. Münster.
- Guschker, Stefan (2002): *Bilderwelt und Lebenswirklichkeit. Eine soziologische Studie über die Rolle privater Fotos für die Sinnhaftigkeit des eigenen Lebens*. Frankfurt a. M.
- Hägele, Ulrich (1998): *Fotodeutsche. Zur Ikonographie einer Nation in französischen Illustrierten 1930–1940*. Tübingen.
- Hägele, Ulrich (2007a): *Foto-Ethnographie. Die visuelle Methode in der volkswissenschaftlichen Kulturwissenschaft*. Tübingen.
- Hägele, Ulrich (2007b): *Visual Folklore. Zu Rezeption und Methodik der Fotografie in der Volkskunde*. In: *Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der europäischen Ethnologie*. Berlin, S. 317–342.
- Haibl, Michaela (1996): *Bilder im Kopf. Virtuelle Darstellung von Juden in populären Zeitschriften und Bilderbogen zwischen 1850 und 1900*. Berlin.
- Hall, Stuart (Hg.) (1997): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London/New Delhi.
- Harper, Douglas (2002): *Talking About Pictures: A Case For Photo Elicitation*. In: *Visual Studies*, 17 (1), S. 13–26.
- Henley, Paul (2009): *The Adventure of the Real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. Chicago/London.

- Hohenberger, Eva (1988): Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch. Hildesheim.
- Jenks, Chris (1995): The Centrality of the Eye in Western Culture. In: Ders. (Hg.): *Visual Culture*. London/New York, 1–25.
- Knecht, Michi/Welz, Gisela (1994): Ethnographisches Schreiben nach Clifford. In: Hauthschild, Thomas (Hg.): *Ethnologie und Literatur*, S. 71–94.
- Koloss, Hans-Joachim (1973): Der Ethnologische Film als Forschungsmittel und Dokumentationsmethode. In: *Tribus* 22, S. 23–48.
- Korff, Gottfried (2003): Kulturforschung im Souterrain. Aby Warburg und die Volkskunde. In: Maase, Kaspar/Warneken, Bernd Jürgen (Hg.): *Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkskundlichen Kulturwissenschaft*. Köln/Weimar/Wien, S. 143–177.
- Kracauer, Siegfried (1963 [1927]): Die Photographie. In: Ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt a. M., S. 21–39.
- Kravagna, Christian (1997): Vorwort. In: Ders. (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin, S. 7–13.
- Kress, Gunther/Leeuwen, Theo van (2006): *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London/New York.
- Leimgruber, Walter (2000): Digital Video. Ein ethnographisches Projekt zum HB Zürich. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 96, S. 167–185.
- Leimgruber, Walter (2005): Bilder vom Körper – Bilder vom Menschen. Kultur und Ausgrenzung um 1900 und heute. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 101, S. 69–91.
- Leimgruber, Walter (2010): Ethnographischer Film: (Un)geliebtes Stiefkind der Kulturwissenschaft. In: Rössli, Lisa/Risi, Marius: *Lebensbilder – Bilderwandel. Zwei ethnografische Filmprojekte im Alpenraum*. Münster/Basel, S. 9–24.
- Loizos, Peter (1993): *Innovation in Ethnographic Film. From Innocence to Self-Consciousness, 1955–1985*. Manchester.
- MacDougall, David (1982) Jenseits des beobachtenden Films. In: *Kinemathek* 60, S. 14–28.
- MacDougall, David (1984): Ein nicht privilegierter Kamerastil. In: Friedrich, Margarete u. a. (Hg.): *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film*. München, S. 73–83.
- MacDougall, David (1997): The Visual in Anthropology. In: Banks, Marcus/Morphy, Howard (Hg.): *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven, S. 276–295.
- MacDougall, David (1998): Visual Anthropology and the Ways of Knowing. In: Ders.: *Transcultural Cinema*. Princeton, S. 61–92.
- MacDougall, David (2006): *The Corporeal Image. Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton/Oxford.
- Marcus, George E. (1995): The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage. In: Devereaux, Leslie/Hillman, Roger (Hg.): *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*. Berkeley/Los Angeles/London, S. 35–55.
- Mathys, Nora: *Fotofreundschaften. Visualisierungen von Nähe und Gemeinschaft in privaten Fotoalben aus der Schweiz (1900–1950)*. Diss. Basel (noch nicht publiziert).
- Mirzoeff, Nicholas (1999): *An Introduction to Visual Culture*. London/New York.
- Mitchell, William J. Tom (1997): Der Pictorial Turn. In: Kravagna, Christian (Hg.): *Privileg Blick: Kritik der visuellen Kultur*. Berlin/Dresden, S. 15–40.
- Monaco, James (1995): *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*. Hamburg.
- Nichols, Bill (1991): *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington.
- Nichols, Bill (1994): *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington.

- Nichols, Bill (2001): Introduction to Documentary. Bloomington.
- Panofsky, Erwin (1932): Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der Bildenden Kunst. In: *Logos* XXI, S. 103–109.
- Petermann, Werner (1984): Geschichte des ethnographischen Films. Ein Überblick. In: Friedrich, Margarete u. a. (Hg.): *Das Fremde sehen. Ethnologie und Film*. München, S. 17–53.
- Pink, Sarah/Kürti, Lazlo/Alfonso, Ana Isabel (Hg.) (2004): *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*. London/New York.
- Pink, Sarah (2004): *Home Truths: Changing Gender in the Sensory Home*. Oxford.
- Pink, Sarah (2006): *The Future of Visual Anthropology. Engaging the Senses*. London.
- Pink, Sarah (Hg.) (2007): *Visual Interventions. Applied Visual Anthropology*. New York/Oxford.
- Rees, Tobias (1997): Referat Writing Culture – Filming Culture. It was real: Unendlichkeit versus Repräsentation. Jahresversammlung der Deutschen Gesellschaft für Völkerkunde, Frankfurt a. M., 5.–10.10. AG Visuelle Anthropologie. Zugriff unter <http://www.iwf.de/easa/brd/rees.html> (am 5.3.2001).
- Regener, Susanne (1999): *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*. München.
- Regener, Susanne (2010): *Visuelle Gewalt: Menschenbilder aus der Psychiatrie des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld.
- Röösli, Lisa/Risi, Marius (2010): *Lebensbilder – Bilderwandel. Zwei ethnografische Filmprojekte im Alpenraum*. Münster/Basel.
- Rogoff, Irit (1999): Wegschauen: Partizipation in der Visuellen Kultur. In: *Texte zur Kunst* 9, S. 98–112.
- Rose, Gillian (2007): *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London.
- Rotha, Paul (1952): *The Documentary Film*. Second Edition. London.
- Rouch, Jean (1979): La caméra et les hommes. In: France, Claudine de (Hg.): *Pour une anthropologie visuelle*. Paris, S. 175–185.
- Rouch, Jean (2009): *Cinéma et anthropologie. Textes réunis par Jean Paul Colleyn*. Paris.
- Ruby, Jay (1996): Visual Anthropology. In: Levinson, David/Ember, Melvin (Hg.): *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, Volume 4. New York, S. 1345–1351.
- Ruby, Jay (1988): *The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film*. In: Rosenthal, Alan: *New Challenges for Documentary*. Berkeley/Los Angeles, S. 64–77.
- Scharfe, Martin (2005): *Vignetten. Zur verborgenen Bedeutung von Bildbagatellen*. In: Gerndt, Helge/Haibl, Michaela (Hg.): *Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkswissenschaftlichen Bildwissenschaft*. Münster, S. 135–154.
- Schlumpf, Hans-Ulrich (1978): *Kleine Freiheit*. Zürich.
- Schlumpf, Hans-Ulrich (1987): Warum mich das Graspfeilschpiel der Eipo langweilt. Gedanken zur Wissenschaftlichkeit ethnologischer Filme. In: Husmann, Rolf (Hg.): *Mit der Kamera in fremden Kulturen. Aspekte des Films in Ethnologie und Volkskunde*. Emsdetten 1987 S. 49–66; überarbeitete Fassung in: *Ethnologica Helvetica* 15, 1991, S. 205–220.
- Schlumpf, Hans-Ulrich (1995a): Die Entdeckung der Langsamkeit. In: Lipp Carola (Hg.): *Medien populärer Kultur. Rolf Wilhelm Brednich zum 60. Geburtstag*. Frankfurt a. M./New York, S. 433–441.
- Schlumpf, Hans-Ulrich (1995b): Von sprechenden Menschen und Talking Heads. Der Text im Filmtext. In: Ballhaus, Edmund/Engelbrecht, Beate (Hg.): *Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis*. Berlin, S. 105–119.

- Sjöberg, Johannes (2008): Ethnofiction: Drama as a Creative Research Practice in Ethnographic Film. In: *Journal of Media Practice* 9 (3), S. 229–242.
- Sobchack, Vivian (1992): *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley.
- Starl, Timm (1995): *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*. München.
- Sullivan, Gerald (1999): Margaret Mead, Gregory Bateson, and Highland Bali. *Fieldwork Photographs of Bayung Gedé, 1936–1939*. Chicago/London.
- Tagg, John (1988): *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. London 1988.
- Taureg, Martin (1990): Ist Wirklichkeit konservierbar? Zum Verhältnis von Realität und Repräsentation im ethnographischen Film. In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel – Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien, S. 211–226.
- Theye, Thomas (1989): *Der geraubte Schatten. Die Photographie als ethnographisches Dokument*. München 1989.
- Vogel, Matthias/Binder, Ulrich/Caviezel, Flavia (Hg.) (2006): *Das Menschenbild im Bildarchiv. Untersuchung zum visuellen Gedächtnis der Schweiz. Ein Forschungsprojekt der Hochschule für Gestaltung und Kunst. Zürich*.
- Winston, Brian (1995): *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. London.
- Wossidlo, Joachim/Rotgers, Ulrich (2003): Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Interview und Film. Volkskundliche und ethnologische Ansätze zur Methodik und Analyse*. Münster, S. 7 ff.
- Zeitungsartikel:
- Beglinger, Martin (Text), Pol, Andri (Bilder): Allah und Hitler sind gross. Bekenntnisse des Islamisten Ahmed Huber. In: *Das Magazin* 2004 (21), S. 20–29.
- Filme:
- Andris, Silke: *Erin: Make Me or Break Me*. Australien 2006.
- Andris, Silke: *Aerosoul Writing*. Deutschland/England 2000.
- Bateson, Gregory/Mead, Margaret: *A Balinese Family, Bathing Babies in Three Cultures, Childhood Rivalry in Bali and New Guinea, First Days in the Life of a New Guinea Baby, Karba's First Years, Trance and Dance in Bali*. USA 1951.
- Hansen, Nicholas: *Rash*. Australien 2005.
- Kohutová, Rozálie: *Roma Boys: The Love Story*. Tschechische Republik 2009.
- Schlumpf, Hans-Ulrich: *Guber – Arbeit im Stein*. Schweiz 1979.
- Sjöberg, Johannes: *Transfiction. Brasilien* 2007.