

Miriam Remter

Die Erfahrung des Unsichtbaren

Evokation im Dokumentarfilm

Miriam Remter

Die Erfahrung des Unsichtbaren. Evokation im Dokumentarfilm

Dissertationen der LMU München

Band 17



Universitätsbibliothek
Ludwig-Maximilians-Universität München

Die Erfahrung des Unsichtbaren

Evokation im Dokumentarfilm

von
Miriam Remter

Herausgegeben von der
Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität
Geschwister-Scholl-Platz 1
80539 München

Text © Miriam Remter 2017
Erstveröffentlichung 2017
Zugleich Dissertation der Universität zu München 2016

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Herstellung über:
readbox unipress
in der readbox publishing GmbH
Am Hawerkamp 31
48155 Münster
<http://unipress.readbox.net>
Münsterscher Verlag für Wissenschaft

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-213071>

978-3-95925-057-3 (Druckausgabe)
978-3-95925-058-0 (elektronische Version)

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
1.1	Erkenntnisinteresse und Fachverständnis	6
1.2	Aufbau der Arbeit.....	13
2	Sehen und Wissen: Die Archäologie des Unsichtbaren und Abwesenden in der Ethnologie.....	21
2.1	Das Sichtbarmachen „der Anderen“.....	23
2.2	Das Sichtbarmachen von Funktionen und Sozialstrukturen	26
2.3	Das Sichtbarmachen von Tiefenstrukturen und der Logik des menschlichen Geistes	29
2.4	Das Sichtbarmachen von Wissen durch Sprache – und der <i>linguistic turn</i>	31
2.5	Das Sichtbarmachen von Tiefenbedeutungen – und der <i>interpretive</i> und <i>performative turn</i>	34
2.6	Das Sichtbarmachen von Diskurs und Macht – und der <i>reflexive turn</i>	36
	Fazit I: Sehen – Wissen – Wenden: Okularzentrik als positivistischer Klotz von Aufklärung und Moderne.....	44
2.7	Das Erfahrbarmachen des InnenAußen: Sinne, Emotionen, Netzwerke – und der <i>ontological turn</i>	50
	Fazit II: Dimensionen von Unsichtbarkeit: phänomenologisch, epistemologisch, ästhetisch.....	60
3	Wahrnehmungsästhetik.....	67
3.1	Eine kurze Geschichte der Audiovisuellen Anthropologie	68
3.1.1	Fakt und Fiktion	70
3.1.2	Erklärung, Repräsentation und Evokation	77
3.1.3	Audiovisuelle Anthropologie heute.....	84
3.2	Rezeption.....	88
3.2.1	AkteurInnen der Filmrezeption	90
3.2.2	Kriterien der Filmrezeption.....	101

3.2.3	Rezeptionsmodelle: Vom <i>decoding</i> zur <i>Resonanz</i>	105
3.2.3.1	Senden und Empfangen	106
3.2.3.2	Film als Text	110
3.2.3.3	Resonanz.....	112
3.3	Emotion und Empathie	115
3.3.1	Emotionen, Empathie und Teilnahme in der Ethnologie	120
3.3.2	Emotionen, Empathie und Teilnahme in Filmrezeption und Audiovisueller Anthropologie.....	125
3.3.2.1	Interesse und Handlungsfähigkeit.....	131
3.3.2.2	Involvement.....	135
3.4	Aisthesis.....	139
3.4.1	Sinne und Körper	141
3.4.2	Sinne und Medien.....	156
	Fazit III: Rückblick zur Theorie, Ausblick zur Empirie.....	168
4	Filmrezeptionsforschung	171
4.0.1	Ausgangspunkt und filmischer Gegenstand.....	173
4.0.2	Felder – Sites – Kontexte	175
4.1	Feldanalyse – (ethnologische) Dokumentarfilmfestivals.....	176
4.1.1	Spielorte: Untersuchte Festivals und besuchte Sites ...	182
4.1.2	Publika	192
4.1.3	Die Bühnen der Arena	201
4.2	Methodenreflexion: Herausforderungen und Möglichkeiten teilnehmender Erfahrung.....	206
4.2.1	Sprache und Texte.....	213
4.2.2	Dichte Teilnahme, Atmosphäre und Autoethnografie..	225
	Fazit IV: Sichtbares und Sagbares im Habitus des dokumentarischen Feldes	237
5	Evokation und Rezeption von Unsichtbarem und Abwesendem – aktuelle Tendenzen in zeitgenössischen Dokumentarfilmen	239
5.1	Formen der (An)Teilnahme: Multiple Autorenschaft und Autoethnografie	241
5.2	Formen des Erinnerns: Archivmaterial und Animation	255

5.3 Formen des Erfahrens: Symmetrie und multisensorische Immersion	283
5.3.1 Strukturell Unsichtbares: Netzwerke I.....	287
5.3.2 Symmetrie und Multiperspektivität: Netzwerke II	292
5.3.3 Haptic Visuality und Embodied Camera: Sense-Making I	299
5.3.4 Auf der Suche nach der verlorenen Geschichte: Sense-Making II.....	307
5.3.5 Zeit und Dauer: Präsenz und Präsens.....	317
5.3.6 Immersion, Erfahrung und Distanz: Im Bauch des Wals oder im filmischen Außen?	321
6 Synthese.....	329
7 Literaturverzeichnis	343
8 Filme/Audiovisuelle Produktionen	383
9 Liste der Forschungsquellen, Sites und Interaktionen.....	387

Danke

Wie jede Forschungsarbeit verdankt auch diese ihre Entstehung dem Zusammenspiel vieler Kräfte. Mein erster Dank gilt meinen Betreuern Frank Heidemann und Thomas Reinhardt, die mich ermutigten, diese Arbeit anzugehen und mir zu jeder Zeit den Freiraum zur Gestaltung und Entfaltung boten. Meinem Nebenfachgutachter Sven Hanuschek danke ich für seine Offenheit und für sein Interesse an der Ethnologie und meinem Thema. Der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die die Durchführung des Projekts in finanzieller Hinsicht ermöglichte, danke ich für die Förderung dieses transdisziplinär angelegten Unterfangens.

Vor allem möchte ich hier meinen FreundInnen und meiner Familie danken. Julie Weißmann, Annika Mayer und Hanjo Pohlmann danke ich für ihre Unterstützung, ihr Verständnis und ihre beständige Freundschaft in stürmischen Zeiten. Für akutes Korrekturlesen und chronische Versorgung mit Nervennahrung danke ich Gine Remter, Maria Remter und Samia Hornung. Mein größter Dank gilt meinem Partner Felix Remter, für kreative Verbundenheit im Leben und Arbeiten, für Mut, Energie und Resonanz.

An dieser Stelle letztlich, und zugleich der Abhandlung vorweg, möchte ich allen Menschen danken, die sich mit mir über Dokumentarfilme und ihre Rezeptionen unterhalten haben und mich an ihrem filmischen Erleben teilhaben ließen.

1 Einleitung

[...] we are always called upon to go beyond our homes, especially those which are made into prisons by disciplined and disciplinary enthusiasts, and embrace the worlds of many flows, strivings and struggles. (Ananta Giri 2012: xvi)

Die Audiovisuelle Anthropologie ist jüngst geprägt von soziotechnischen und diskursiven Veränderungen. Immer öfter finden sich auf (ethnografischen) Dokumentarfilmfestivals auch Spielfilme und Multi-Media-Installationen, zunehmend und facettenreich wird die Frage verhandelt: „Was kann Dokumentarfilm?“ Damit zusammenhängend wird stets von Neuem die Kategorie der „Authentizität“ ins Spiel gebracht: „Ist das noch Ethnografie?“, „Ist das nicht zu artifiziell?“, „Waren die Farben dort wirklich so wie im Film?“, „Wurde hier eine akustische Realität mittels Sounddesign verstärkt, verändert, manipuliert, verfälscht?“ Dirk Eitzens (1998) Merkmalsbestimmung, dass sich der dokumentarische Rezeptionsmodus durch die Frage „Könnte das gelogen sein?“ auszeichnet, ist also nach wie vor präsent. Und dennoch werden all diese Fragen heute vor einem veränderten disziplinären und gesellschaftlichen Hintergrund gestellt. Die Zeit der großen Erzählungen und „-ismen“ wurde abgelöst durch die Suche nach fragmentarischen Mikrogeschichten, Randnotizen und „mere details“ (Herzfeld 2014), für die sich EthnologInnen heute interessieren möchten. Sie wurde auch abgelöst von dem Wunsch nach Polyphonie und Heterogenität und von dem Bedürfnis zu verstehen, statt zu erklären. Anders als von großen Paradigmen ist das Fach Ethnologie gegenwärtig von zahlreichen *shifts* und *turns* geprägt.

Heute Ethnologie zu betreiben bedeutet, sich in Interaktionen mit neuen „Gegenständen“ wiederzufinden und dabei vor neuen Fragen und Herausforderungen zu stehen. Die transdisziplinäre Rede von *Cultural Turns* (Bachmann-Medick 2009[2006]), bei denen nach dem berühmten *Linguistik Turn* (Rorty 1967) Hinwendungen zu Bildern,

Akustiken, Sinnen, Emotionen, Performanzen und anderen Aspekten von Wahrnehmung und Weltbezug erfolgten, wird auch in den Kontexten der (Audiovisuellen) Anthropologie verhandelt. Dabei stellt sich die Frage, was diese Verschiebungen und Fokusverlagerungen für den theoretischen und empirischen Dokumentarfilmdiskurs bedeuten. Wie können heute Filme gemacht und wie kann über Filme gesprochen werden?

Für den schriftlichen Diskurs gilt die Zeit der großen Narrative gemeinhin als überwunden, im filmischen stellt sich jedoch nach wie vor des Öfteren die Frage nach dem „plot“, der „story“, der „Handlung“, dem Ziel der „Heldenreise“ – all dies unter der Annahme, dass Filme ohne diese Parameter nicht „funktionieren“ würden. Doch für wen? Was bedeutet es zu sagen, dass ein Film „funktioniert“, wer entscheidet darüber und nach welchen Kriterien?

Dies sind einige der Beobachtungen und Fragen, die im Zuge meiner Auseinandersetzung mit (ethnologischem) Dokumentarfilm und dessen Rezeptionen aufkamen. Dabei beschäftigte mich die zunächst verblüffend erscheinende harmonische Koexistenz zweier Aussagen, die zu problematisieren der Ausgangspunkt für die vorliegende Untersuchung werden sollte. Denn bei aller Diskussion über Fragen der Repräsentation und Authentizität, über ethische Herausforderungen und die Verantwortung von Filmschaffenden gegenüber ihren ProtagonistInnen zeigt sich doch eine bemerkenswerte Abwesenheit konkreter rezeptionsästhetischer Untersuchungen. Zugleich tradieren sich starke Gewissheiten zum einen darüber, welche Filme und filmischen Mittel für „den Zuschauer“ nun „funktionieren“ und welche nicht. Zum anderen besteht in der Regel eine Einigkeit darüber, dass Film die Fähigkeit hat, multisensorisch zu wirken und dabei starke Emotionen zu evozieren. Zugleich verändert sich vor den gegenwärtigen *shifts* und *turns* auch das Vokabular, mit dem über Filme und Rezeptionen gesprochen wird, wenn etwa immer häufiger von den immersiven Qualitäten eines Films zu lesen und zu hören ist.

Es fällt also auf, dass, vor allem im Hinblick auf die interdisziplinär proklamierten *iconic, acoustic, sensorial* und *emotional turns* der letzten Jahre, bisher kaum systematische Analysen von (ethnologischen) Dokumentarfilmen hinsichtlich der Rezeptionspraktiken ihrer RezipientInnen stattgefunden haben. Bei genauerer Betrachtung erscheint die Abwesenheit einer konkreten Theoretisierung und empirischen Auseinandersetzung mit den AkteurInnen der Filmrezeption gar als eine diskursive Konstante innerhalb der Debatten der Audiovisuellen Anthropologie. Hughes (2011: 290) merkt an, dass deren Fokus meist auf den Gebrauch des Mediums und auf die Produktionsseite audiovisueller Repräsentationen gerichtet ist. Und Frode Storaas bezeichnet das Publikum ethnologischer Dokumentarfilme als „imagined spectators“. Er meint:

While our anthropological knowledge about the ‘sender’ of information, the subjects of study, is based on research, our knowledge of the ‘receiver’ of information is based on general ideas on their ‘horizons’. (Storaas 2009: 12)

Zwar hat die Ethnologie und insbesondere die Audiovisuelle und Medienanthropologie die sinnstiftende Rolle von RezipientInnen längst erkannt und oft betont. Auch finden sich im Bereich der transkulturellen Medienaneignungen bereits empirische Forschungen zu indigenen und subversiven „Lesarten“ audiovisueller Produktionen. Diese sind jedoch meist mit Spielfilmformaten oder fiktionalen TV-Serien befasst (vgl. Abu-Lughod 2002, Kulick und Willson 2002). Auch Maurers (2010) ethnologisch fundierte und multiperspektivische Analyse von Rezeptionskontexten bezieht sich – mit *DIE WEISSE MASSAI* (Hermine Huntgeburth 2005) – auf die Diskursfelder eines Spielfilms. Sowohl im ethnologischen Kontext als auch in den Nachbarwissenschaften liegen aber kaum systematische Untersuchungen vor, die sich explizit mit der Rolle von RezipientInnen dokumentarischer Medienangebote befassen.

Eine seltene Ausnahme bildet eine bis heute zwar viel zitierte aber keineswegs unproblematische Arbeit von Wilton Martinez (1992). In seiner ab 1987 unter Studierenden der University of Southern California

durchgeführten Studie erforschte Martinez deren Rezeptionen von „Klassikern“ des ethnografischen Films, wie *THE AX FIGHT* (Timothy Asch und Napoleon Chagnon 1975), *TRANCE AND DANCE IN BALI* (Gregory Bateson und Margaret Mead 1952), *CANNIBAL TOURS* (Dennis O'Rourke 1987) und *LES MAÎTRES FOUS* (Jean Rouch 1955). Dabei stellte er fest, dass Studierende der Ethnologie, die ihm zufolge die HauptrezipientInnen ethnografischer Filme sind, diese zum Teil als „trocken“ und „langweilig“ empfinden, bestehende Stereotype in ihnen bestätigt sehen und die Filme abweichend von den Intentionen der Filmschaffenden dekodieren¹ (Martinez 1992: 132).

Die stärkste Kritik erntet Martinez' Studie bis heute dafür, dass seine ProbandInnen nur aus Studierenden der Ethnologie bestanden und er keine vergleichende Analyse unternahm. Auf diesen Punkt gezielt lässt sich auch die Kritik von Tobias Wendl lesen, wenn er das Fehlen konkreter empirischer Studien zur Filmwahrnehmung und Rezeption bemängelt,

[...] d.h. [das Fehlen von] Studien, die die genaue Wirkung der verschiedenen filmischen Konstruktions- und Herangehensweisen auf verschiedene Zielgruppen untersuchen (etwa auf Fernsehzuschauer ohne ethnologisches Vorwissen, Museumsbesucher mit ethnologischem Interesse oder Ethnologiestudenten mit einschlägigem Vorverständnis). Nur so ließe sich das derzeitige Theoriegezänk um den ethnographischen Film entzerren. (Wendl 1994: 413)

Hans J. Wulff weist ganz allgemein auf ein Forschungsdesiderat innerhalb der Audiovisuellen Anthropologie hin, wenn er meint:

Über den Adressaten ethnographischer Filme ist [...] kaum nachgedacht worden, es gibt ein nur implizites Zuschauermodell. [...] So selbstverständlich es in der heutigen Filmtheorie ist, nach der Position zu forschen, die ein Film dem Zuschauer zuweist, nach der Rolle, die er in der Bedeutungskonstitution des Films spielt, so ungewöhnlich ist diese Frage in der Ethnologie. (Wulff 1995: 273)

1 Zur Problematisierung der en/decoding-Konzepte siehe [Kapitel 3.2.3](#).

Dass sich an diesen Umständen seit der Mitte der 90er Jahre kaum etwas verändert hat, resümiert Hughes mit den folgenden Worten:

[...] the question of ‘audience’, either as a theoretical issue or methodological problem, had not featured prominently as part of the history of visual anthropology, especially when compared to film, media and cultural studies. (Hughes 2011: 289)

Und am deutlichsten bringt es wohl Ruby auf den Punkt:

Most reception theories hypothetically construct the viewer and his or her role in the construction of meaning with no reference to the real world. [...] Readers are invented rather than discovered. (Ruby 2000: 184)

Es sind Sätze wie diese, die seit geraumer Zeit durch die ethnologischen Publikationen wandern und die es sich in den Diskursen der Audiovisuellen Anthropologie gemütlich gemacht haben. Sowohl in der Literatur als auch in der Forschung begegneten mir immer wieder Aussagen von FachkollegInnen, die teils beklagten, teils einfach nur feststellten, dass es zur Rezeption dokumentarischer Formate bisher kaum etwas gäbe, bzw. noch nicht viele EthnologInnen dazu geforscht hätten. Durch die fortlaufende schriftliche und mündliche Tradierung solcher Aussagen verhärteten sich die damit zusammenhängenden Annahmen jedoch und kreieren eine vermeintliche „Natürlichkeit“ dieser Forschungs- und Wissenslücke.

Alvesson und Sandberg (2013) sprechen in solchen Fällen von *gap spotting* und meinen damit eine wissenschaftliche Praxis, die Forschungs- und Wissenslücken stets aufs Neue thematisiert, ohne grundlegend deren Ursachen zu problematisieren und bestehende Annahmen zu hinterfragen.² Diese Praxis lässt sich in Bezug auf die Filmrezeption auch im Feld der Audiovisuellen Anthropologie beobachten. Letztlich führt sie dahin, dass die AkteurInnen der Filmrezeption in den Diskursen der Audiovisuellen Anthropologie epistemologisch unsicht-

2 Vgl. auch Kinchy (2014: 26), die das Verweisen auf Wissenslücken (*knowledge gaps*) als eine wissenschaftliche Legitimationsstrategie zur Nicht-Beachtung beschreibt.

bar werden. Zwar sind sie implizit anwesend, da ihre „Wahrnehmung“, „Interpretation“ und „Aneignung“ der audiovisuellen Produktionen vorausgesetzt und auch auf der Produktionsebene mitgedacht wird.³ Eine gleichzeitige empirische Vernachlässigung führt jedoch dazu, dass RezipientInnen audiovisueller Produktionen epistemologisch anwesend und abwesend zugleich sind.

Für diese Unsichtbarkeit von RezipientInnen – und mit einem Vorgriff auf die analoge Verwendung von Sehen und Wissen (siehe [Kapitel 2](#)) meine ich damit den Umstand, dass über Rezeptionspraxen im dokumentarischen Bereich wenig Wissen besteht – werden gerne methodische Schwierigkeiten als Grund angegeben. Diese zu erkunden und auszuloten, war ein zentraler Teil der vorgelegten Arbeit.

1.1 Erkenntnisinteresse und Fachverständnis

Die hier gestellten Forschungsfragen orientierten sich an den aktuellen Veränderungen im Fach Ethnologie und fragten in der Folge – ohne die „Krise“ der Repräsentation ein weiteres Mal in ein neues Gewand kleiden zu wollen – doch nach den gegenwärtigen *Herausforderungen* dokumentarischer Repräsentationen und Evokationen. Entsprechend der viel beschworenen Forschungslücke der Audiovisuellen Anthropologie fokussierte das Projekt die RezipientInnen des dokumentarischen Feldes und fragte nach der filmischen Gestaltung und nach der Rezeptionsästhetik gegenwärtiger filmischer Produktionen. Um sich der Frage anzunähern, was für ZuschauerInnen „funktioniert“, wurde zunächst identifiziert, welche AkteurInnen sich in den (Diskurs)Feldern des dokumentarischen Feldes im Allgemeinen und der Audiovisuellen Anthropologie im Speziellen bewegen. Dabei zeigte sich eine heterogene Vielfalt an Filmschaffenden, diverser Fach- und Laienpublika, an Stimmen von FilmkritikerInnen und Festivalorganisierenden, RedakteurInnen und FilmwissenschaftlerInnen. Erweitert man diesen Personenkreis noch um die mit ihnen in Zusammenhang

3 Vgl. hierzu die erzähltheoretischen Entwürfe impliziter RezipientInnen von Eco (*model reader*), Chatman (*implied reader*) und Iser (*impliziter Leser*), siehe Hippel 2000: 66ff., Metz 1997.

stehenden nicht-menschlichen AkteurInnen – wie etwa die Filme selbst, die visuelle und akustische Qualität von Vorführsituationen, die während einer Vorführung stumm geschalteten oder klingelnden Mobiltelefone – so wird deutlich, dass die Faktoren, die darüber entscheiden können, ob ein Film „funktioniert“, weder allein filminhärent noch rein auf sozio-historischer Ebene gesucht werden sollten. Stattdessen erfordert die Beschäftigung mit dieser Frage zunächst die Anerkennung der Komplexität von Rezeptionssituationen und in der Folge eine Betrachtung, die bestrebt ist, bei größtmöglicher ontologischer Offenheit multiperspektivisch und fragmentarisch zugleich vorzugehen.

Im Zentrum der Forschung stand zunächst die Frage, welche Strategien zeitgenössische Dokumentarfilme zur sensorischen Evokation von Unsichtbarem finden und wie multisensorische Erfahrungen (dokumentar)filmisch evoziert und (diskursiv) rezipiert werden. Entsprechend der Abkehr von der Übermacht sprachlicher Weltbezüge und in Anlehnung an die proklamierten *turns* wurde dabei vor allem nach verkörperten, akustischen und performativen Strategien Ausschau gehalten. Forschungsbegleitend war dabei die, vom Fachdiskurs als allgemeine Gewissheit formulierte, These, dass Filme durch solche Gestaltungsweisen in der Lage sind, multisensorisch zu wirken und in eine intellektuell und zugleich emotional stimulierende Interaktion mit ihren RezipientInnen zu treten. Eine damit zusammenhängende Annahme lautete, dass solch eine stimulierende Interaktion zwischen Film und RezipientIn dann zustande kommt, wenn ZuschauerInnen Raum für sinnstiftende intellektuelle und emotionale Eigenleistungen und Imaginationen haben. Aus diesem Grund analysierte das Projekt u.a. Dokumentarfilme, die sich durch narrative Lücken und (visuelle) Leerstellen auszeichnen, und befragte aktuelle Dokumentarfilmproduktionen auf ihre Strategien der sensorischen Evokation von bspw. emotionalen Innenwelten. Ein grundlegendes Ziel der Untersuchung bestand darin, nach den Wirkungs- und Affektpoe-

tiken zu fragen und herauszufinden, welche filmischen Mittel und Rezeptionssituationen RezipientInnen dokumentarischer Medienangebote ein Gefühl der Teilnahme und Erfahrung ermöglichen.⁴

Zunehmend gesellte sich zu diesem Erkenntnisinteresse ein weiteres hinzu, nämlich die Frage danach, wie sich eine ethnologische Dokumentarfilmrezeptionsforschung gestalten kann. Dieses Interesse entstammt einer kritischen Auseinandersetzung mit den tradierten Wissenslücken, jedoch nicht mit dem Ziel, diese abschließend zu versiegeln, sondern mit der Aufgabe, durch das Öffnen einer *Black Box* (Callon und Latour 2006: 83, siehe [Kapitel 2](#)) ihre Entstehung und Aufrechterhaltung zu problematisieren und nach methodischen Möglichkeiten der Feldforschung zu suchen. Dieses Anliegen mündete in eine ausgiebige Methodenreflexion über die Produktion von Wissen im Bereich von Rezeptionsforschung und Audiovisueller Anthropologie.

Das diesen Fragen zugrundeliegende und auch die Filmauswahl rahmende Fachverständnis ist eines, das Ethnologie zunächst als eine Erfahrungswissenschaft versteht, die nicht bei „den Anderen“ angesiedelt ist, sondern, im besten Fall, Erfahrungsräume schafft, in denen intersubjektive Begegnungen und die Auflösung geschlossener Entitäten möglich werden.⁵ Dies schließt auch proklamierte disziplinäre Grenzen mit ein, weshalb hier ferner ein inter- bzw. transdisziplinäres Ethnologieverständnis am Wirken ist, das mit Ananta Giri (s.o.) auf die fruchtbaren Neuverknüpfungen baut, die damit einhergehen, die Tür des eigenen disziplinären Zuhauses zu öffnen. Auch und gerade für das hier diskutierte Forschungsprojekt erwies sich eine transdisziplinäre Arbeitsweise, die z.B. mit einer integrativen Betrachtung von Audiovisueller Anthropologie, Sensorischer- und Emotionsethno-

4 Zu den Modifikationen dieser und weiterer Forschungsfragen im Forschungsverlauf siehe [Kapitel 4](#).

5 Entsprechend dieses Verständnisses, das mehr an *space* als an *place* orientiert ist, ließe sich bereits die Fachbezeichnung Ethnologie als solche problematisieren, wie es bspw. auch Petermann tut, der lieber von Anthropologie spricht (2010: 7f.). Aus noch zu zeigenden Gründen erscheint mir diese Alternative jedoch für die vorliegende Untersuchung ungenügend, weshalb ich hier weitgehend bei dem im deutschen Sprachraum geläufigen Begriff Ethnologie bleiben werde.

gie, sowie der Nachbarwissenschaften Film- und Literaturwissenschaft, Soziologie und Philosophie, einherging, als fruchtbar für die Untersuchung der Produktion und (diskursiven) Rezeption verschiedener Affektpoetiken.

Die Ethnologie will uns Fremdes verstehen lassen, fremde Lebensrealitäten näher bringen und aus fremden Perspektiven auf vertraute blicken. Diese Lebenswelten müssen nicht *woanders* sein, aber sie sind in der Regel *anders*. Hochseefischer haben eine andere Lebensrealität als ich, ebenso Autisten oder Menschen, die zu einer anderen Zeit mit anderen gesellschaftlichen Problemen konfrontiert waren.⁶ In der Vermittlung dieser fremden Lebensrealitäten begreife ich das Grundanliegen der Ethnologie als ein wesentlich Politisches, das durch Perspektivenverschiebungen und Empathie ein offenes Interesse am Anderen wecken möchte. Dieses Andere dabei jedoch in seiner Andersartigkeit ernst zu nehmen, statt abschließende Erklärungen zu liefern, ist die Herausforderung ethnologischer Repräsentationen.

Entsprechend dieses Verständnisses und mit der zugrundeliegenden Frage, wie komplexe emotionale und multisensorische Erfahrung in filmische Mittel übersetzt wird, gestaltete sich die Auswahl der untersuchten Filme.

Oft wird vorausgeschickt – und es gilt weitgehend als Allgemeinplatz –, dass Film ein Medium ist, das Emotionen zeigt, kanalisiert und produziert – ein Medium, dessen Rezeption als somatisches Erlebnis bezeichnet werden kann (vgl. Brinckmann 2005, Wulff 2005) und das seine Wirkungsästhetik multisensorisch und synästhetisch entfaltet. Nun sind für den Spielfilm die Affektpoetiken und filmischen Mittel zur Vermittlung des Unsichtbaren, narrativ Lückenhaften und Abwesenden relativ gut erforscht und hinreichend besprochen. So finden sich u.a. bei Kappelhoff (2005: 40ff.) Überlegungen zum unsichtbaren Innenleben von Filmfiguren und dessen „Sichtbarmachung“ durch Töne, Licht und Geräusche (vgl. auch Bruun Vaage 2008). Auch fin-

6 Diese (männlichen) Protagonisten werden uns in [Kapitel 5](#) wiederbegegnen.

den sich Ausführungen zu den Strategien des Spielfilms, und v.a. des klassischen Erzählkinos Hollywoods, durch synästhetische Verbindungen von Bild und Ton starke Emotionen bei ZuschauerInnen zu produzieren (Fahlenbrach 2007). In der Praxis kommen all diese filmischen Mittel auch in Dokumentarfilmen zum Einsatz. So ließen sich, ob der weitgehend dekonstruierten Gattungs- und Genre Grenzen (siehe [Kapitel 3.1.1.](#)), diese Überlegungen auch für (ethnologische) Dokumentarfilme anstellen. Bei der Lektüre der filmtheoretischen Ausführungen wurde jedoch deutlich, dass einige AutorInnen davon ausgehen, dass dem Dokumentarfilm weniger stilistische Möglichkeiten zur Evokation emotionaler Innenwelten zur Verfügung stehen als dem Spielfilm (vgl. Naber 2008, Brinckmann 2005), was auf eine fortlaufende Verhaftung des dokumentarischen Diskurses in einem positivistischen Paradigma schließen lässt. Unter den Überlegungen, die explizit im und für den ethnologischen Kontext angestellt werden, finden sich die Ausführungen von Kiener (2008) und Suhr und Willerslev (2012), die die Rolle der filmischen Montage und des Schnitts betonen. Letztere sehen bzw. raten davon ab, im Dokumentarfilm Unsichtbares zu visualisieren und plädieren dafür, die unsichtbaren Dimensionen ethnografischer Realität durch Montagetechniken zu evozieren. Der Tenor besteht bei diesen Gedanken darin, die Kamera nicht als Erweiterung des menschlichen Körpers zu begreifen, sondern die künstlerischen Möglichkeiten des Mediums zu nutzen und mit mimetischen Dogmen zu brechen (vgl. auch MacDougall 2006). Für die Vermittlung von Unsichtbarem werden demnach alternative Repräsentationsformen gefordert.

Dieses Unsichtbare wird dabei als mehrdimensional verstanden und bezieht sich auf intra- und extradiegetische Aspekte der untersuchten Filme, die entsprechend sowohl thematisch als auch ästhetisch mit Unsichtbarkeit befasst sind. Zunächst lässt sich auf einer recht allgemeinen Ebene feststellen, dass unter Verwendung eines erweiterten Bildbegriffs Unsichtbares und Abwesendes immer schon Teil von filmischen Welten ist und auch in den Diskursen der Audiovisuellen Anthropologie enthalten ist. Damit wird auf all jene Phänomene verwiesen, die nicht objektiv „sichtbar“ sind, d.h., für die es keine (kol-

lektiven) Bilder gibt. Dazu gehören z.B. abstrakte Konzepte und Phänomene (wie etwa Zeit, Verdrängung, Globale Erwärmung etc.), aber auch emotionale Innenwelten (wie etwa Gefühle und Gedanken) oder Imaginationen, Bilder im Kopf, seien es nun Erinnerungs-, Vorstellungs- oder Projektionsbilder. Für ihre Vermittlung und Erfahrbarmachung ist das komplexe Zusammenspiel aus Film als sichtbar machendem Medium (Engelbert 2011: 9), kollektiven Imaginationen (Appadurai 1996, Augé 1999[1997]) und dem Erwartungshorizont der RezipientInnen (Jauß 1970) gefragt. Denn, wie Engelbert treffend bemerkt, werten ZuschauerInnen Gesehenes nicht einfach faktisch aus, sondern generieren durch ihre sinnliche Wahrnehmung der produzierten Bilder und Töne erst die Welt in der sie leben (Engelbert 2011: 14).

Wenn im Zuge der Arbeit die Begriffe des „Unsichtbaren“ und „Abwesenden“ z.T. synonym verwendet bzw. auf eine Ebene gestellt werden, dann zum einen im Hinblick darauf, dass beide der filmischen Vermittlung – z.B. durch Strategien wie Musik, narrative Lücken, Visualisierung – bedürfen, um der Wahrnehmung von RezipientInnen zugänglich sein zu können.⁷ Zum anderen gibt es im unsichtbaren Außen des Films (vgl. Fahle 2010: 197) Instanzen der Sinnstiftung wie bspw. rahmende Paratexte, Sendepplatzentscheidungen und auch die RezipientInnen selbst, die im Hinblick auf die jeweiligen Filme an sich zunächst als unsichtbar erscheinen und deren Spuren es von Seiten der Forschenden aufzunehmen gilt. Wenn hier also von Unsichtbarem und Abwesendem gesprochen wird, dann werden diese Begriffe ganz weltlich, mit Merleau-Ponty gesprochen, nicht als etwas absolut Unsichtbares verstanden, sondern als das Unsichtbare dieser Welt:

7 Experimentelle Versuche zur Visualisierung unsichtbarer Phänomene finden sich bislang im ethnologischen Kontext nur vereinzelt, so etwa in Barbara Keifenheims *NAUA HUNI* (1984), der den Versuch unternimmt, die Visionen indianischer Drogenenerfahrung audiovisuell zu vermitteln.

[...] not an absolute invisible, which would have nothing to do with the visible. Rather it is the invisible *of* this world, that which inhabits this world, sustains it, and renders it visible, its own and interior possibility, the Being of this being. (Merleau-Ponty 1968[1964]: 151, Hervorh. i.O.)

Entsprechend war auch die Filmauswahl orientiert und vernachlässigte Produktionen, die mit der Thematisierung von bspw. Geistern, Spirits, Besessenheit oder anderen (überweltlichen) Phänomenen befasst sind (vgl. Hastrup 2004, Suhr und Willerslev 2012).⁸ Fokussiert wurden hingegen Filme, die auf der Suche nach alternativen Epistemologien versuchen, multisensorische Erfahrungen vielschichtig und komplex zu evozieren, statt primär auf die erklärende Funktion von Worten, Texten und Sprache zu bauen. Als ethnologisch relevant bespreche ich diese Filme hier insofern, als sie, auch wenn viele von ihnen nicht explizit als ethnologisch⁹ gekennzeichnet sind, doch dem Anspruch einer ethnologischen Haltung (siehe [Kapitel 3.1.](#) und [4.0.1.](#)) und damit dem Anspruch einer Begegnung auf Augenhöhe nahe kommen oder sich an ihm reiben.

Der Analysekorpus bestand also aus Filmen, die in thematischer (d.h. phänomenologischer und epistemologischer) und stilistischer (d.h. ästhetischer) Hinsicht eine (westliche) Hierarchie der Sinne und die Präferenzierung von Sehen und Sprache in Frage stellen. Auf diese Weise wird der Fokus verlagert: Von einer vermeintlich abbildenden Repräsentation hin zur multisensorischen Evokation sozialer Wirklichkeiten und emotionaler Innenwelten. Analysiert wurden demnach Filme, die sowohl inhaltlich als auch stilistisch das „Abwesende“ und „Unsichtbare“ sinnlich und emotional erfahrbar machen wollen. Dieser Fokus, filmsprachlich durch narrative Lücken, Montagetechniken und weitere noch zu zeigende audiovisuelle Strategien manifestiert, war der leitenden These geschuldet, dass filmische „Leerstellen“ im

8 Gerade im ethnologischen Bereich finden sich öfter filmische Versuche, derartige Phänomene z.B. nicht-westlicher Glaubenssysteme, zu thematisieren oder visualisieren.

9 Wenn in der Arbeit sowohl die Bezeichnung ethnologischer als auch ethnografischer Film gebraucht wird, dann weil damit im Anschluss an MacDougall (1998b: 202) die Überzeugung verbunden ist, dass jeder Filmstil eine Erkenntnistheorie enthält und somit die -logie von der -grafie nicht zu trennen ist.

Imaginationsraum von ZuschauerInnen „gefüllt“ werden und diese dadurch zu einer emotionalen und multisensorischen Teilnahme angeregt werden.

Dokumentarfilme werden in dieser Perspektive nicht nur als referentielle Vermittler einer vorfilmischen Realität, sondern vor allem selbst als gestaltete und gestaltende Realität betrachtet, deren *poetics* und *politics* (Clifford und Marcus 1986) es zu untersuchen gilt. Da der (ethnologische) Dokumentarfilm und die Diskurse der Audiovisuellen Anthropologie als explizit politisch verstanden werden, problematisiert die Arbeit den Komplex der Unsichtbarkeit nicht als neutralen Fakt, sondern als sozio-technische Praxis. In diesem Sinne geht es auch um eine grundlegende Neubeleuchtung des ethnologischen Wissens um die AkteurInnen der Filmrezeption des dokumentarischen Feldes.

1.2 Aufbau der Arbeit

Die Arbeit basiert im Grunde auf zwei Säulen, von denen eine die Dialektik von Sehen und Wissen ist und die andere das Nachzeichnen emergenter Theorien, Konzepte und Onto-Epistemologien¹⁰ im und für den Bereich der Audiovisuellen Anthropologie. Auf diesen Säulen steht das zweigeteilte Erkenntnisinteresse und baute die Forschung auf, die sich zum einen damit beschäftigte, wie sich eine ethnologische Dokumentarfilmrezeptionsforschung gestalten kann und zum anderen danach fragte, welche Rezeptionen bei der Erfahrung von Unsichtbarem erlebt und artikuliert werden. Der konkrete Aufbau der Arbeit gestaltet sich dabei wie folgt:

Da es sich bei der Beschäftigung mit dem Unsichtbaren und Abwesenden um einen zunächst recht vage und ätherisch anmutenden Gegenstand handelt und ich im Laufe der Forschung immer wieder zunächst danach gefragt und darum gebeten wurde, eine gegenstandsbezogene

¹⁰ Der Begriff der Onto-Epistemologie ist von Hird (2012) entlehnt und wird an anderer Stelle wieder aufgegriffen.

Konkretisierung vorzunehmen, folgt auch der Einstieg in den schriftlichen Teil der Arbeit dieser Logik. Durch eine kontextuelle Verortung und das Nachzeichnen fachgeschichtlicher Prämissen bietet das einleitende [Kapitel 2](#) den größeren theoretischen Rahmen für die Beschäftigung mit dem Unsichtbaren. Hierfür zeichnet es nach, worauf im ethnologischen Kontext zu verschiedenen Paradigmen und nach spezifischen Wendungen referiert wird, wenn die Rede vom Unsichtbaren ist. In einer Archäologie des Unsichtbaren und Abwesenden wird dabei sowohl die fachgeschichtlich gewachsene Dialektik von Sehen und Wissen, als auch die Beschäftigung mit dem Unsichtbaren als anthropologisches Kernthema herausgestellt. Dabei kommen die jeweiligen VertreterInnen und Primärquellen ausführlich selbst zu Wort, um so ein ausgewogenes Verhältnis aus fokussierender Reflexion meinerseits und eigener Meinungsbildung anhand von Primärzitate zu ermöglichen. Die in dieser Archäologie freigelegten epistemologischen Fundamente bilden die Grundlage, auf der die später besprochenen Diskurse der Audiovisuellen Anthropologie oder allgemeiner der Beschäftigung mit Bildlichkeit, Sichtbarkeit und sinnlicher Wahrnehmung aufbauen. Daher lohnt es sich, hier genauer hin zu schauen, um im Laufe der Arbeit darauf zurückkommen und Bezüge bzw. Diskursentwicklungen verorten und nachvollziehen zu können.

Das [dritte Kapitel](#) der Arbeit ist wiederum das theoretische, inter- und transdisziplinäre Gerüst, das die Beschäftigung mit den untersuchten Filmen und den in ihnen verhandelten Themen und stilistischen Arbeitsweisen stützen soll. Es ist zugleich dafür gedacht, LeserInnen die sich nicht im Feld der Audiovisuellen Anthropologie zu Hause fühlen einen Einblick in diese zu geben. In Anlehnung an die Rezeptionsästhetik von Hans Robert Jauss (1970) wurden die in diesem Kapitel verhandelten Aspekte mit dem Begriff der „Wahrnehmungsästhetik“ überschrieben. Diese Überschrift wurde trotz der später zu problematisierenden Konnotation des Wahrnehmungsbegriffs gewählt, um die sinnstiftenden Prozesse und die Komplexität der Erfahrung von Filmen zum Ausdruck zu bringen. Die nachfolgenden Unterkapitel zur Wahrnehmungsästhetik sind verwoben und dennoch auch einzeln lesbar. Sie geben einen Einblick in die Entwicklungen und zentralen

Debatten der teils als Subdisziplinen, teils als eigene Forschungsfelder verstandenen Beschäftigungen mit Rezeption, Sinnen und Emotionen. Hier ging es darum, (aktuelle) Debatten und Konzepte auch der Nachbarwissenschaften zusammenzubringen und für die Ethnologie nutzbar zu machen. Mit dem Begriff der Aisthesis wird die Schnittstelle aus sinnlicher und körperlicher Erfahrung benannt, die in der Filmrezeption und Filmrezeptionsforschung zentral ist und in methodologischer Hinsicht zur Anwendung gebracht wurde.

Das [vierte Kapitel](#) der Arbeit liegt mir besonders am Herzen, es hat mir viel Kopfzerbrechen bereitet und mich stets aufs Neue herausgefordert. Hier analysiere ich zunächst die (Spiel)Orte, Publika und Bühnen des beforschten dokumentarischen Feldes und diskutiere anschließend die von mir angewandte methodische Assemblage mit ihren Möglichkeiten und Herausforderungen. Als Hauptgrund für die mangelnde bis nicht stattfindende empirische Beschäftigung mit RezipientInnen in der Ethnologie werden meist methodische Schwierigkeiten angegeben. Die Nicht-Durchführbarkeit ethnologischer Rezeptionsforschung wurde dabei über die Zeit als Gewissheit in einer *Black Box* (s.o. und [Kapitel 2](#)) abgelegt. In der Folge wurde das Hinterfragen und Problematisieren dieser Gewissheit empirisch vernachlässigt. Ausgehend von der Unzufriedenheit mit diesem Status quo stellte ich mir vor und während der Forschung immer wieder die Frage, wie sich eine ethnologische Rezeptionsforschung gestalten ließe. In einem *multi-sited* (Marcus 1995) angelegten Zugang, bei dem Interaktionen mit RezipientInnen und allgemein mit AkteurInnen des dokumentarischen Feldes auf (ethnologischen) Filmfestivals zentral waren, konnten verschiedene Methoden zur Anwendung gebracht werden. Dabei stellte sich während des Forschungsprozesses zwischendurch immer wieder ein Gefühl der Verunsicherung und Unzufriedenheit ein, das mit der Frage einherging, ob das gebrauchte methodische Handwerkszeug denn greifen würde. Ich fragte ZuschauerInnen nach ihrer Rezeption von Stilmitteln und fand mich kurz darauf in Gesprächen darüber wieder, die meines Erachtens „nur“ das Gerüst der Rezeption, nicht jedoch seine Inhalte vermittelten. Erst mit der Zeit erwuchs aus diesen Begegnungen die Erkenntnis, dass diese Inter-

aktionen zum einen aufschluss- und hilfreich für die Problematisierung der langen und häufigen Nichtbeachtung von RezipientInnen waren. Zum anderen verdeutlichten sie die Grenzen von Sprache und führten dazu, die Prämissen einer postmodernen und sich in einer ontologischen Wende befindlichen Ethnologie auch methodisch zu nutzen und als fruchtbare Chance zu begreifen.

Im [fünften Kapitel](#) laufen letztlich die fachgeschichtlichen Kontextualisierungen zum Unsichtbaren und Abwesenden, sowie die theoretischen Debatten und Positionen zu Audiovisueller Anthropologie, Rezeption, zu Sinnen und Empathie mit den thematischen und stilistischen Trends des gegenwärtigen dokumentarischen Feldes zusammen. In diesem zweiten empirisch angelegten Hauptteil widme ich mich anhand von ausgewählten Beispielen der Diskussion filmischer Mittel, Diskurse und Rezeptionssituationen und beschreibe gegenwärtige filmische Strategien der Evokation von Unsichtbarem und Abwesendem sowie deren Rezeptionen. Die Auswahl der hier besprochenen Filme ist eine aus der Feldforschung auf Dokumentarfilmfestivals gewachsene und orientierte sich an dort gefundenen und konstruierten filmischen Trends und thematischen Schwerpunkten. Hierzu zählen etwa Filme wie *WANDERING EYES*, *MATTHEW'S LAWS* oder *I AM BREATHING*, die mit der emotionalen Teilnahme an den physischen und psychischen Innenwelten Anderer befasst sind und dafür mit partizipativen Strategien arbeiten. Des Weiteren waren in den letzten Jahren zahlreiche Produktionen zu sehen, die durch die Arbeit mit Archivmaterial und Animation zeitlich Abwesendes präsent machen wollten. In dieser Kategorie werden u.a. Filme wie *CONCERNING VIOLENCE*, *MAJUB'S REISE* oder *KLÄNGE DES VERSCHWEIGENS* besprochen. Als zentral erwies sich für die vorliegende Arbeit letztlich die Auseinandersetzung mit den Produktionen des Harvard Sensory Ethnography Lab, die mit der multisensorischen Evokation von menschlichen und nicht-menschlichen Lebenswelten befasst sind. Insbesondere der Film *LEVIATHAN* konnte über einen längeren Zeitraum in einer *multi-sited* angelegten Forschung begleitet werden. Ob seiner breiten und auch über die Fachgrenzen hinaus kontroversen Rezeption und weil in ihm eine Vielfalt an Strategien

zur filmischen Evokation von Unsichtbarem wirkt, erwies sich die Auseinandersetzung mit LEVIATHAN und seinen RezipientInnen als besonders ergiebig und spannend.

Die Synthese der Arbeit, [Kapitel 6](#), bettet die herausgearbeiteten theoretischen und empirischen Diskurs- und Analysestränge in größere kulturwissenschaftliche Zusammenhänge ein und fragt nach Möglichkeiten der Neu-Konzeption und Vermittlung ethnologischen Wissens in Zeiten einer ontologischen Wende.

Die meisten Kapitel schlagen einen dramaturgischen Bogen vom Allgemeinen zum Spezifischen und teils wieder zurück. Das heißt, dass zu Beginn jeweils allgemeine Verortungen und fachgeschichtliche Einbettungen vorgenommen werden, um sich auf deren Basis dann konkreter mit film- und rezeptionsspezifischen Fragen auseinanderzusetzen. Im [fünften Kapitel](#) wird diese Struktur aufgebrochen, wenn anhand der konkreten filmischen Strategien und rezeptionsästhetischen Erfahrungen der Bogen hin zu allgemeineren Fragestellungen und ethnologischen Kontextualisierungen gespannt wird.

Einige Erläuterungen seien hier noch zum Schreibstil vorausgeschickt:

Die Arbeit ist in gendergerechter Sprache verfasst. In manchen Fällen mag dies zu sperrig anmutenden Behelfskonstruktionen führen und (be)stehende Begriffe und Konzepte herausfordern, wenn etwa die Rede von nicht-menschlichen AkteurInnen oder von SenderInnen- und EmpfängerInnen-Konzepten ist. Wenn diese Begriffe dennoch zur Anwendung kommen, dann um damit auch zum Ausdruck zu bringen, dass Sprache häufig gebraucht wird, um Unsichtbarkeiten herzustellen. Stehende Begriffe wie „Autorenschaft“, „Tod des Autors“ oder „Akteur-Netzwerk-Theorie“ wurden jedoch nicht verändert.

Lebensdaten von AutorInnen werden nur bei bereits verstorbenen Personen und auch nur im zweiten Kapitel, der archäologischen Arbeit, zur zeitlichen Kontextualisierungshilfe angegeben. Bei Verweisen auf empirische „Daten“ und bei Nennung von empirisch erfahrenen Per-

sonen wurde insofern anonymisiert, als hier, außer bei klar zuordenbaren Personen des öffentlichen bzw. wissenschaftlichen Lebens, keine Namen genannt werden.

Zur Unterstützung des Leseflusses werden bei Zitaten aus persönlichen Interaktionen und bei Bezügen zur Empirie in den Kapiteln nur Kurzangaben angeführt. Dabei werden die z.T. recht ausführlich wiedergegebenen Rezeptionen und Rezensionen im Fließtext bei Erstnennung kontextualisiert und im weiteren Verlauf mit Datum zitiert. Die Quellen- und Kontextangaben zur Nachvollziehbarkeit der erhobenen und konstruierten Daten finden sich tabellarisch im Anhang. Sprachliche Betonungen wurden in diesen Zitaten durch Großbuchstaben kenntlich gemacht, die Orthografie orientierte sich hier weitgehend an den Alltagssprachlichen und dialektalen O-Tönen bzw. mündlichen Äußerungen.

Stellenweise, und vor allem in den Kapiteln 4 und 5, finden sich längere ethnografische Vignetten mit zum Teil dialogisch und polyphon wiedergegebenen Begegnungen und Begebenheiten aus der Forschung. Solche sprachlichen Begegnungen werden im Text stilistisch abgesetzt in Form von „Resonanz“-Kästen wiedergegeben, die – und hier greife ich mit dem Begriff der Resonanz einem Konzept vor (siehe [Kapitel 3.2.3.](#)) – die Situiertheit der Forschung und der Forschenden (vgl. Haraway 1988) verdeutlichen und zugleich den Lesenden ermöglichen sollen, ein Gefühl für die jeweiligen Gesprächsdynamiken zu bekommen und somit Teil der Begegnung und Auseinandersetzung mit Dokumentarfilmrezeptionen zu werden.

Bevor ich nun in diese Auseinandersetzung gehe, möchte ich eine Sache – die in der Diskussion und Reflexion des Forschungsdesigns zentral war – vorwegschicken: Das Sampling der Forschungsteilnehmenden zur Rezeption (ethnologischer) Dokumentarfilme orientierte sich nicht an einem Versuch, für heterogene Gesellschaften repräsentativ zu sein, sondern basierte zunächst auf theoretischen Vorüberlegungen. Ein solches „theoretisches Sampling“, das ein integraler Bestandteil jeder Grounded Theory ist (vgl. Breuer 2010: 55), gestaltete sich

für die jeweiligen beforschten Spielorte entsprechend unterschiedlich. Für die ethnologisch fokussierten Festivals ergab es sich z.B. aus der Beobachtung, dass dort neben interessierten Laien in der Hauptsache (Hobby-)EthnologInnen und Studierende anzutreffen sind. An anderen Orten waren die Interaktionen mit RezipientInnen ebenfalls orts- und gegenstandsangemessen orientiert. Elsaesser (2013[2005]: 85f.) schreibt, dass FestivalbesucherInnen vielleicht nicht repräsentativ für „general audiences“ oder die „general public“ sind. Und vielleicht ist es genau dieser Gedanke, der so viele (ethnologische) dokumentarische Rezeptionsforschungen hat scheitern bzw. gar nicht erst hat entstehen lassen – was nicht verwunderlich ist –, denn die Vorstellung, „DEN Zuschauer“ und seine Rezeption erfassen zu können, mutet natürlich aussichtslos an. Wird jedoch anerkannt, dass es DEN Zuschauer ebenso wenig gibt, wie es DEN Nuer, DEN Trobriander oder DEN Dokumentarfilm gibt, wird ethnologische Forschung möglich und können Interaktionen mit Menschen stattfinden, wie sie bei der ethnologischen Alltagspraxis auch in anderen Feldern zu finden sind.

Die folgenden Ausführungen zeigen nun zunächst, dass das Unsichtbare stets eine besondere Faszination auf EthnologInnen ausgeübt hat und dass seine Visualisierung und Erfahrbarmachung eine fortlaufende Herausforderung darstellt. Schauen wir genauer hin.

2 Sehen und Wissen: Die Archäologie des Unsichtbaren und Abwesenden in der Ethnologie

Die Ethnologie hat ein besonderes Verhältnis zum Sichtbaren und Unsichtbaren. Als vergleichende Kulturwissenschaft ist sie mit ihren zentralen Methoden an der Beobachtung von kulturellen Phänomenen interessiert und dabei zugleich stets auf der Suche nach den unsichtbaren Dimensionen von Kultur. Diese Dualität hat im Lauf der Fachgeschichte verschiedene Zugriffe mit sich gebracht. Gerade für das Feld der Audiovisuellen Anthropologie im Allgemeinen und für Fragen der Repräsentation und Rezeption im Besonderen ist es hilfreich, den verschiedenen Dimensionen von Unsichtbarkeit im ethnologischen Diskurs nachzuspüren. So lässt sich ein theoretisches und fachgeschichtliches Fundament schaffen, für einen Bereich, in dem das Verhältnis von Sichtbarkeit und Repräsentation, von Sehen und Wissen besondere erkenntnistheoretische Implikationen birgt. Auf der Suche nach einem Startpunkt für diese Spurensuche erwies sich der Blick in die von Barnard und Spencer herausgegebene *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology* (2002) als aufschlussreich. Hier werden in Zusammenhang mit dem Begriff „unsichtbar“ verschiedene Phänomene und fachgeschichtliche Strömungen aufgeführt, die zu unterschiedlichen fachgeschichtlichen Standpunkten relevante Themen ethnologischer Forschungen und Schriften waren und sind. Das Themenspektrum ist breit gefächert und reicht von der Unterscheidung zwischen (sichtbarem) Körper und (unsichtbarer) Seele, Gender-Fragen wie der „Sichtbarkeit“ der (Arbeit von) Frauen in Sphären jenseits der häuslichen, über Adam Smiths Rede von der „unsichtbaren Hand des Marktes“ (die in der Folge kritisch von Karl Polanyi diskutiert wurde), hin zu Bronislaw Malinowskis Ausführungen über die „invisible facts“, auf denen „Stammesgesellschaften“ gründen und zur symbolischen Form der Macht, die von Pierre Bourdieu als unsichtbar beschrieben wurde.

Ferner findet sich die Rede vom Unsichtbaren in Bezug auf „unsichtbare biologische Eigenschaften“ von Menschen. Im symbolistischen und phänomenologischen Bereich ist Unsichtbarkeit ein Thema im Bereich der Beziehung zwischen der sichtbaren Welt von Sterblichen und der unsichtbaren Welt spiritueller Wesen (Barnard und Spencer 2002).

Letztlich zeigt sich, dass die Geschichte der Ethnologie selbst eine Geschichte der Beschäftigungen mit dem Unsichtbaren ist. Dabei sind die Vorstellungen von Unsichtbarkeit in den verschiedenen Strömungen und Paradigmen so vielfältig wie ihre Zugänge zum jeweiligen Gegenstand, und wie die Versuche der Repräsentation und Visualisierung ihrer „Befunde“. Begreift man das Unsichtbare als ethnologisches Kernthema, gehen Versuche der Sichtbarmachung als ethnologisches Programm damit einher. Welche Dimension von Unsichtbarkeit aus dem oben genannten Spektrum im Zentrum des Erkenntnisinteresses steht, differiert je nach wissenschaftlichem Paradigma. Die Übergänge und Zwischentöne zwischen diesen Paradigmen gestalten sich weniger als harte Brüche, sondern vielmehr als sich überschneidende Wendungen, so genannte *Cultural Turns* (Bachmann-Medick 2009[2006], vgl. Allolio-Näcke 2008), dahin gehend, dass ab dem Beginn der Postmoderne der Paradigmenbegriff zugunsten differenzierter und kleinteilig ausgerichteter Verlagerungen der Forschungsaufmerksamkeit zunehmend durch die Rede von *turns* ersetzt wurde (Bachmann-Medick 2009[2006]: 16ff.). An diesen Wendepunkten bündeln sich je spezifische Vorstellungen von Wissen, Wissenschaftlichkeit und Wissensgewinnung.

Das fachgeschichtliche Nachzeichnen dieses komplexen Zusammenspiels aus sich in kulturellen Wendungen verändernden Wissensvorstellungen mit der Rolle des Unsichtbaren und Abwesenden in der Ethnologie ist ein lohnenswertes Unterfangen. So lässt sich der Frage nachspüren, wie sich die, bislang dünn bespielte, kulturwissenschaftliche Forschungsarena von Feldern der Dokumentarfilmrezeption entwickelt und auf welchen erkenntnistheoretischen und methodischen Grundlagen sie fußt.

2.1 Das Sichtbarmachen „der Anderen“

Im Evolutionismus, dem ersten Paradigma der noch jungen Wissenschaft Ethnologie, vollzog sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Entwicklung von einem theologischen zu einem naturwissenschaftlichen Weltbild. Der Entwicklungsgedanke, den Charles Darwin (1809–1882) für die Biologie ins Spiel gebracht hatte, wurde von Herbert Spencer (1820–1903) auf Gesellschaften übertragen. In der Folge kam es auch in den Geisteswissenschaften zur Ausbreitung eines allgemeinen Fortschrittsgedankens und zur Vorstellung einer steten Entwicklung vom Einfachen zum Komplexen – hin zu einer Welt, in der „die Stärksten überleben“ (Spencer 1880[1864]). Wenn jedoch nur die Stärksten überlebten und *unsere* Gesellschaften gemäß euro- und ethnozentrischer Ansichten die Krone der evolutionären Schöpfung darstellten, so galt es *deren* untergehende Kulturen zu erforschen, zu beschreiben und zu dokumentieren, so lange dies noch möglich war. Dabei verlangte diese nun moderne Welt, die mess- und zählbar geworden war, nach Mitteln, die zu exakten Ergebnissen führen konnten: „Eine Klassifikations- und Ordnungsmanie erfüllte den Elfenbeinturm mit einem neuen Geist.“ (Heidemann 2011: 51) In der Folge ordneten die VertreterInnen des Evolutionismus verschiedene „Entwicklungsstufen“ der Menschheit spezifischen Glaubensvorstellungen, Ehrengeln und Eigentumsverhältnissen zu.

So finden sich im ersten Band von E.B. Tylors Hauptwerk *Primitive Culture* (1871) Ausführungen zum Seelenglauben „primitiver“ Völker – einem Glauben an die Beseeltheit der Natur und an spirituelle Wesen, aus dem heraus sich die „höheren“ Religionen entwickelt hätten. Diesen Animismus unterteilt Tylor in zwei Sphären: Neben dem Glauben an die individuelle Seele – „capable of continued existence after the death or destruction of the body“ – benennt Tylor die Beseeltheit externer und machtvoller geistiger Wesen, die das Handeln der Menschen beeinflussen – „mostly impalpable and invisible“ (Tylor, 1889[1871]: 426, 429). Wie viele seiner ZeitgenossInnen, bezog Tylor seine Erkenntnisse aus Berichten von Reisenden, MissionarInnen und KolonialbeamtInnen. Auch die von James George Frazer

(1854–1941) vorgenommene Klassifikation einer Entwicklung von Magie, über Religion hin zu moderner Wissenschaft entbehrt jeder eigenen empirischen Forschung und wurde gewissermaßen aus dem Lehnstuhl¹¹ heraus entwickelt – wie die zahlreiche Verwendung der Phrase „we are told that...“ in seinem Monumentalwerk *The Golden Bough* (1911[1890]) deutlich macht.

Anders jedoch Lewis Henry Morgan (1818–1881), dessen Ziel es war, die ursprüngliche Einheit der Völker zu belegen und hierfür grundlegende Verwandtschaftsstrukturen herauszuarbeiten. Dabei verließ er sich nicht auf die Berichte Dritter, sondern gab persönlichen Erfahrungen und Befragungen den Vorzug. Er unternahm dafür Forschungsreisen in den Westen Amerikas und verschickte weltweit Fragebögen (vgl. Oppitz 2001a). Im selben Jahr wie Tylors *Primitive Culture* erschien Morgans *Systems of Consanguinity and Affinity of the Human Family* (1871), mit dem er die Verwendung von Verwandtschaftsterminologien und -klassifikationen in den ethnologischen Gebrauch einführte und die unsichtbaren Ordnungsprinzipien von Verwandtschaft über genealogische Modelle visualisierte und zu Papier brachte.

Neben der Faszination für unsichtbare Geister und nicht-sichtbare Strukturen sozialer Organisation, ist es im Evolutionismus der allgemeine Forschungs-„Gegenstand“ selbst – „der Fremde“ – der sich der direkten Wahrnehmung zunächst noch entzieht. Gemäß der Vorstellungen des evolutionistischen Paradigmas, manifestierte sich das fremde Denken neben Glaubensvorstellungen und Formen sozialer Organisation auch im spezifischen Gebrauch von Artefakten. Diesen kam daher eine besondere Bedeutung darin zu, den ethnologischen Forschungs-„Gegenstand“ erfahrbar zu machen. Entsprechend, so stellt Leo Frobenius (1873–1938) fest, schwollen zur Zeit der großen Entdeckungs- und Sammlungsreisen die ethnografischen Museen an „wie trüchtige Flußpferde“ (Frobenius 1923: 19). All diese Bestrebun-

11 Vgl. folgende symptomatische Ausführung im Vorwort zu *The Golden Bough*: „[...] last spring it happened that in the course of my reading I came across some facts which, combined with others I had noted before, suggested an explanation of the rule in question.“ (Frazer 1911[1890]: xi)

gen dienten dazu, sowohl die Gegenwart *fremder* Kulturen zu klassifizieren und zugleich in einer bestimmten Entwicklungsstufe zu fixieren, als auch die Vergangenheit der *eigenen* Kultur zu visualisieren. Bald schon sollte es jedoch nicht mehr genügen, Fremdbilder lediglich aus materiellen Quellen zu speisen:

As anthropology developed from an armchair discipline to a study of actual communities, it seemed somehow strange that the person, the object of the anthropologist's attention, should remain largely invisible to the anthropological audience. An early remedy, as we know, was to bring exotic people to museums, lectures and such popular venues as world fairs and colonial expositions. (MacDougall 2006: 213)

Zwischen 1870 und 1940, der Blütezeit der Völkerschauen und Kolonialausstellungen, konnten euro-amerikanische BesucherInnen ihrer Schaulust frönen, bis dato imaginierte Fremdbilder durch das voyeuristische Betrachten „echter Menschen“ ausstaffieren und Projektionsflächen für bestehende Tabus – vorwiegend erotischer Art – der eigenen Gesellschaft füllen. In den Schauen des wohl bekanntesten Schaustellers und Tierhändlers Carl Hagenbeck (1844–1913) wurde ab 1874 imaginierte Exotik inszeniert. Dabei bekam das Publikum, das in Massen zu diesen Schauen strömte, „Nubier“, „Eskimos“, „Singhalesen“ und andere kollektivierte VertreterInnen fremder Kulturen zu sehen und konnte diese in ihrem „authentischen“ „Alltagsleben“ bei der Durchführung von Ritualen und lokalem Handwerk bestaunen (vgl. Jain und Handel 2008). Diese Form der Inszenierung findet ihre Renaissance in heutigen Zirkus- und Akrobatik-Formaten wie „Afrika! Afrika!“ (André Heller, ab 2005). Dass mit dieser Wiederbelebung leider auch ein exotisierendes und weitgehend unkritisches Vokabular verbunden ist wird deutlich, wenn beispielsweise in der Wochenzeitung DIE ZEIT zu lesen ist: „Wer Afrika erspüren will, muss in Hellers Zelt. Für alle anderen gibt es das Völkerkundemuseum.“ (Müller-Wirth 2005: o.S.)

Um 1940 nahm das Angebot an Völkerschauen stark ab. Die Gründe hierfür liegen zum einen im durch das nationalsozialistische Regime

verhängte Auftrittsverbot für schwarze KünstlerInnen. Zum anderen konnte durch das Aufkommen von Fotografie und Film der Wunsch nach Visualisierung des Fremden auf andere Art gestillt werden.

But the problem remained that there was something disquieting about visual images. They appeared to show everything, and yet, like the physical body, remained annoyingly mute. (MacDougall 2006: 214)

Mit dem Aufkommen der audiovisuellen Medien wurden demnach schon bald Fragen nach deren Repräsentationsmöglichkeiten von kultureller Fremdheit gestellt. Vor allem die Repräsentation nicht-beobachtbarer Phänomene stellte die Ethnologie und insbesondere die Diskurse der Visuellen Anthropologie vor besondere Herausforderungen.

Letztlich brachten die frühen Versuche der Sichtbarmachung des „Anderen“ die ForscherInnen schon bald dazu festzustellen, dass die herausfordernde Aufgabe darin bestand, von beobachtbaren Oberflächenphänomenen zu den Funktionen, Bedeutungen und tieferliegenden Strukturen – und damit zum „Warum“ sozialen Handelns – durchzudringen. In der Folge finden sich in allen nachfolgenden Paradigmen Versuche, diese unsichtbaren Dimensionen herauszuarbeiten.

2.2 Das Sichtbarmachen von Funktionen und Sozialstrukturen

So war es das Anliegen von Bronislaw Malinowski (1884–1942), statt einer deskriptiven Beschreibung und Zuordnung von gesellschaftlichen Phänomenen in evolutionäre Entwicklungsstufen, die *Funktionen*, die soziokulturelle Institutionen für die individuelle Bedürfnisbefriedigung erfüllen, zu ergründen. Die Methode hierfür hatte Malinowski, der als Begründer der Teilnehmenden Beobachtung und des britischen Funktionalismus zugleich gilt, in seinem berühmten Hauptwerk *Argonauten des westlichen Pazifik* bereits 1922 formuliert: „the method of statistic documentation by concrete evidence“ (Malinowski 1953[1922]: 17).

In dieser Methode vereint Malinowski die Forderung nach naturwissenschaftlicher Exaktheit wissenschaftlicher Forschung mit der persönlichen Teilnahme am Alltagsleben der untersuchten Gemeinschaft. Denn:

[...] there is a series of phenomena of great importance which cannot possibly be recorded by questioning or computing documents, but have to be observed in their full actuality. Let us call them *the inponderabilia* [sic] of *actual life*. (Malinowski 1953[1922]: 18, Hervorh. i.O.)

Durch die Beobachtung tatsächlichen Verhaltens war Malinowski bestrebt, das „Skelett“ der untersuchten Gesellschaft, welches er durch das Erheben eines Zensus, das Erstellen von Genealogien, die Niederschrift von Verwandtschaftstermini und das Zeichnen von Plänen und Karten konstruiert hatte, durch das „Fleisch und Blut“ des beobachteten Alltagslebens zu ergänzen. Zugleich betonte er, dass es die besondere Aufgabe sei, die Ergebnisse direkter Beobachtung von den durch den Ethnografen abstrahierten Schlussfolgerungen klar zu trennen (Malinowski 1953[1922]: 3). Während also tatsächliches Verhalten beobachtbar ist, gibt es auch Dinge, die sich der Beobachtung entziehen und die von den Forschenden in analytischer Konstruktionsarbeit hergestellt werden müssen. Diesen „invisible facts“ schenkt Malinowski im ersten Band seiner 1935 erschienenen Monografie *Coral Gardens and their Magic* besondere Aufmerksamkeit. So lesen wir in Kapitel 11 mit dem Titel *The Method of Field-Work and the Invisible Facts of Native Law and Economics*:

To put it paradoxically one could say that ‘facts’ do not exist in sociological any more than in physical reality; that is, they do not dwell in the spacial and temporal continuum open to the untutored eye. The principles of social organisation, of legal constitution, of economics and religion have to be constructed by the observer out of a multitude of manifestations of varying significance and relevance. It is these invisible realities, only to be discovered by inductive computation, by selection and construction, which are scientifically important in the study of culture. (Malinowski 1935: 317)

Im Gegensatz zum tatsächlichen Verhalten, entziehen sich also die unsichtbaren Fakten, auf denen soziale Organisation gründet und durch die ebenjene zusammen gehalten wird, der direkten Beobachtung. Sie gilt es Malinowski zufolge durch Induktion zu abstrahieren (vgl. auch Barnard 2004: 202). In diesem Punkt wird der Einfluss des französischen Soziologen Émile Durkheim (1858–1917) deutlich, dessen Organismus-Analogie hier bereits angelegt und im Struktur-funktionalismus Radcliffe-Browns (1881–1955) noch stärker fokussiert wird.

Durkheim vergleicht Gesellschaft mit einem biologischen Organismus. Entsprechend erfüllen die einzelnen Organe/Institutionen bestimmte Funktionen zur Erhaltung des Gesamtsystems Körper/Gesellschaft. Im Struktur-funktionalismus von Radcliffe-Brown findet sich dieser Ansatz nun in einer entsprechend stärker soziologisch ausgerichteten Auffassung von Gesellschaft wieder. Radcliffe-Brown, dessen ebenfalls auf Feldforschung (1906–1908) gründende Monografie *The Andaman Islanders* im selben Jahr wie Malinowskis *Argonauten* (1922) erschien, war daran interessiert, die Herstellung und Aufrechterhaltung sozialer Ordnung zu begreifen. Entsprechend untersuchte er weniger die Bedürfnisse des Einzelnen sondern legte den Fokus seiner Untersuchung auf die Sozialstruktur von Gesellschaft und somit auf die Funktionen, die soziale Systeme wie Verwandtschaft, Religion, Wirtschaft und Politik zum Gemeinschaftserhalt erfüllen (vgl. Barnard 2004: 62). Sein Vorgehen beschreibt er wie folgt:

In trying to interpret the institutions of a primitive society the field ethnologist has a great advantage over those who know the facts only at second hand. However exact and detailed the description of a primitive people may be, there remains much that cannot be put into such description. Living, as he must, in daily contact with the people he is studying, the field ethnologist becomes gradually to 'understand' them, if we may use the term. He acquires multitudinous impressions, each slight and often vague, that guide him in his dealings with them. *The better the observer the more accurate will be his general impression of the mental peculiarities of the race.* (Radcliffe-Brown 1948[1922]: 230f., Hervorh. M.R.)

Hier deutet sich bereits der Unterschied zwischen dem britischen Strukturfunktionalismus Radcliffe-Browns und dem französischen Strukturalismus Lévi-Strauss' (1908–2009) an, der in eine als Naturalismusstreit bekannt gewordene Debatte mündete.

2.3 Das Sichtbarmachen von Tiefenstrukturen und der Logik des menschlichen Geistes

In der Auffassung Radcliffe-Browns ergibt sich die Sozialstruktur einer Gesellschaft aus dem Zusammenspiel kultureller Institutionen. Dieses Zusammenspiel ist, z.B. in der Untersuchung von Ritualen, sichtbar und damit beobachtbar. In Abgrenzung zur Sozialstruktur spricht Radcliffe-Brown von der strukturalen Form einer Gesellschaft – und damit von jenen nicht beobachtbaren und daher durch Abstraktion zu erschließenden sozialen Beziehungen (Barnard 2004: 72). Als Illustration dieses Ansatzes verglich Radcliffe-Brown die Untersuchung von Gesellschaften mit der Untersuchung von Meeresschnecken. Barnard fasst dies wie folgt zusammen:

Each sea shell has its own 'structure', but the structure of one may resemble the structure of another. In this case, the two are said, in Radcliffe-Brown's terms, to share a common 'structural form'. The analogy is that social structure is about actual observations, that is, what the anthropologist actually sees and hears about individual people, whereas structural form is about generalization, that is, what an anthropologist infers about a particular society on the basis of his or her observations of individuals. (Barnard 2004: 72)

In der Denkrichtung des französischen Strukturalismus von Claude Lévi-Strauss wird hingegen davon ausgegangen, dass Strukturen nicht beobachtbar sind. Lévi-Strauss, der stark von der strukturalen Linguistik Roman Jakobsons (1896–1982) und Ferdinand de Saussures (1857–1913) beeinflusst war, übertrug deren Prinzipien (v.a. jenes der Vorstellung von binären Oppositionen) auf das Studium von Kultur und begründete damit die Strukturele Anthropologie. Er ging davon aus, dass der menschliche Geist einer unbewussten universa-

len Logik folgt. Entsprechend war er bestrebt, die Strukturen dieser Logik mittels deduktiver Verfahren zu formulieren und – gemäß einer aus Geologie und Linguistik entlehnten Vorstellung wissenschaftlicher Exaktheit – in Modellen zu systematisieren und zu visualisieren. Lévi-Strauss war überzeugt, dass Strukturen nicht beobachtbar sind, sondern erst durch abstrahierte Modellbildung sichtbar gemacht werden können (Barnard 2004: 125ff.). Als er 1949 „das gewichtigste Werk zur ethnologischen Verwandtschaftsforschung im 20. Jh.“ (Oppitz 2001b: 238) publizierte, arbeitete er darin *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft* durch das Verfahren der Modellbildung unsichtbarer Muster heraus. Seiner Beschäftigung mit Geologie, Psychoanalyse und Marxismus verdankt sich zum einen seine Einsicht, „daß die wahre Realität niemals diejenige ist, die sich am offenkundigsten zeigt; und daß die Natur des Wahren bereits in dem Fleiß durchscheint, den sie daransetzt, sich zu entziehen“ (Lévi-Strauss 1978[1955]: 51) und zum anderen sein entsprechendes Interesse, „nach tieferliegenden Strukturen hinter dem oberflächlich Sichtbaren“ blicken zu wollen (Meleghy 2007: 116). Die Manifestation dieses Interesses findet sich beispielsweise in der Visualisierung notwendiger Beziehungen innerhalb elementarer Verwandtschaftsstrukturen durch ein modellhaftes Verwandtschaftsatom (vgl. Oppitz 1975). Roland Barthes bringt die Grundannahmen und das Ziel der *Strukturalistischen Tätigkeit* auf den Punkt, wenn er schreibt:

Die Struktur ist in Wahrheit also nur ein Simulacrum des Objekts, aber ein gezieltes, ‚interessiertes‘ Simulacrum, da das imitierte Objekt etwas zum Vorschein bringt, das im natürlichen Objekt unsichtbar oder, wenn man lieber will, unverständlich blieb. [...] Man sieht also, warum von strukturalistischer Tätigkeit gesprochen werden muß: Schöpfung oder Reflexion sind hier nicht originalgetreuer ‚Abdruck‘ der Welt, sondern wirkliche Erzeugung einer Welt, die der ersten ähnelt, sie aber nicht kopieren, sondern verständlich machen will. (Barthes 1966: 191)

Während der hie und da als „Naturalist“ bezeichnete Radcliffe-Brown also in der Form der zuvor erwähnten Muschel die beobachtbare Manifestation einer Struktur sieht, liegt für Lévi-Strauss – und diese Auf-

fassung brachte ihm auch die Bezeichnung „Supranaturalist“ ein – die Sozialstruktur jenseits der beobachtbaren empirischen Realität auf der Ebene der Konstruktion. Da jedoch letztlich auch Radcliffe-Brown seinen Fokus auf die Analyse struktureller Formen, und damit auf das, was Lévi-Strauss Sozialstruktur nennt, legte, erweist sich die Debatte zwischen den beiden Theoretikern im Nachhinein doch als weniger kontrovers als zunächst angenommen (vgl. Oppitz 1975: 33ff., Barnard 2004: 72).

2.4 Das Sichtbarmachen von Wissen durch Sprache – und der *linguistic turn*

Bereits ab der Mitte der 1950er Jahre entwickelten sich parallel zum französischen Strukturalismus weitere ethnologische Denkrichtungen. So wie Lévi-Strauss (1967: 25) über den Funktionalismus geurteilt hatte, dass es absurd sei, davon auszugehen, dass alles in einer Gesellschaft funktioniere, wurde ihm selbst später vor allem von poststrukturalistischer Seite vorgeworfen, dass es absurd sei, das Handeln von AkteurInnen und bestehende Machtverhältnisse auszublenden, in diesem Zusammenhang lediglich Transformationen von Strukturen zu sehen und damit bei den Strukturen stehen zu bleiben.¹²

Diese Kritik vollzog sich vor einem gesellschaftspolitischen Hintergrund, der die ethnologische Fachgeschichte nachhaltig verändern sollte. Der vermehrte Zusammenbruch der Kolonialmächte ab den 1950er Jahren und die Veröffentlichung der Malinowskischen Tagebücher (1967, s.u.) zeigten die politische und literarische Verwobenheit der Ethnologie und verlagerten das Selbstverständnis des Faches von einer positivistischen hin zu einer relativistischen Wissenschaft. Die großen Erzählungen der Moderne und der Aufklärung (Lyotard 1986[1979]) von der Entwicklung des Anderen, der Funktion von Institutionen oder von den sozialen Strukturen einer Gesellschaft – ob nun Sozialstruktur oder strukturelle Form – wurden allmählich

¹² Lévi-Strauss selbst entgegnet dieser Kritik jedoch an anderer Stelle, dass es niemals seine Absicht gewesen sei, Gesellschaften auf ihre Struktur(en) zu reduzieren (1967: 351).

abgelöst. Ins Zentrum des Interesses rückten stattdessen Wissenspraxen – explizite, implizite und/oder Erfahrungswissen (Borofsky 1994) – und die Macht selbst. So bildete sich zunächst neben dem vornehmlich in Frankreich ausgebildeten Strukturalismus unter dem Einfluss von Kybernetik und Computerwissenschaften in den USA mit der Kognitionsethnologie eine weitere Schule heraus, die sich auf analytische, relativ beobachterferne Art mit den ordnenden Prinzipien „hinter dem oberflächlich Sichtbaren“ (s.o.) befasste. Die Kognitionsethnologie beschäftigt sich hierfür vor allem mit der immateriellen Seite von Kultur und damit mit „mentalenen Repräsentationen“ (Wassmann 2006: 323):

Während kulturelle Phänomene öffentlich sind und sich deshalb ethnographisch leicht dokumentieren lassen, sind kulturelle Inhalte nicht direkt zugänglich, da man mentale Repräsentationen nicht beobachten kann. Die Dokumentation kultureller Inhalte innerhalb der Ethnologie beruht dementsprechend nicht auf direkten Beschreibungen, sondern auf indirekten Interpretationen über die Brücke kultureller Phänomene. (Wassmann 2006: 323)

Die methodische Herausforderung, die sich durch diese Prämissen ergibt, ist offensichtlich, „gerade wenn man davon ausgeht, dass sie (die kognitiven Prozesse) sich lediglich anhand ihrer sichtbaren Folgen (der Handlungen, die sie auslösen) erschliessen [sic] lassen [...]“ (Wassmann 2006: 326) Um dieser Herausforderung zu begegnen, setzte die Kognitionsethnologie in ihren Anfängen Kultur mit Wissen gleich und befand Sprache als den geeigneten Zugang zur mentalen Ebene. Als Richard Rorty 1967 mit seinem gleichnamigen Sammelband den *Linguistic Turn* ausrief – der Begriff selbst war bereits in den 1950er Jahren durch den Sprachphilosophen Gustav Bergmann geprägt worden – stellte er für jene Wissenschaftsauffassung, die die Analyse von Wirklichkeit als sprachlich determiniert, strukturiert und konstruiert betrachtete, ein begriffliches Handwerkszeug bereit (vgl. Bachmann-Medick 2009[2006]: 34).

Diese Prämissen wurden später überdacht und zum Teil mit der Einsicht relativiert, dass auch in gewohnheitsmäßigen, nicht-verbalen Handlungen Wissen transportiert wird (Wassmann 2006: 330). Mit der An/Erkennung dieses stillschweigend Gewussten – *tacit knowledge* – veränderten sich das Selbstverständnis und die Forschungsfragen der Kognitionsethnologie:

Kognition ist nicht mehr Ausdruck einer Kultur und abstrahiert von sprachlichem Material, sondern wird nun verstanden als mentale Aktivität von Individuen, die in unterschiedlichen Kontexten Wissen anwenden, indem sie wahrnehmen (oder: wie kommt Welt in den Kopf?), kategorisieren (oder: warum Ordnung im Kopf das Leben in der Welt erleichtert), memorieren (oder: warum die Welt im Kopf eine verzerrte Welt darstellt), Wissen anwenden (oder: wie kann ich das Wissen aus dem Kopf wieder herausbekommen?), räumliches Wissen erwerben (oder: wie finde ich mich in der Welt zurecht?), denken und Probleme lösen (oder: wie komme ich weiter, wenn ich nicht mehr weiter weiss [sic] ?). (Wassmann 2006: 330)

Um diesen Fragen zu begegnen, greift auch die Kognitionsethnologie auf die Bildung von Modellen – in Form von Taxonomien, Paradigmen, Prototypen und Skripten – zurück, die Wissen versteh-, erfahrbar und zugänglich machen sollen. Für die vorliegende Betrachtung ist vor allem die Vorstellung von Skripten, die uns implizites Wissen situationsadäquat ausführen lassen – im Büro verhalte ich mich anders als an einem Badestrand und letzterer verlangt einen spezifischen Verhaltenskodex, je nachdem ob er sich in Italien oder Marokko befindet – interessant.¹³ D’Andrade (vgl. 1989) zufolge handelt es sich bei den Ansätzen der Kognitionsethnologie um Modelle – persönliche und kulturelle – und somit um Prozesse, die nicht direkt beobachtbar sind, sondern im Handeln der Menschen repräsentiert und daher – wie Clifford Geertz es ausdrücken würde –, interpretiert werden können.

¹³ Zu den „Skripten“, die im Bereich von Filmrezeption und Filmfestivalforschung im Umlauf sind, siehe [Kapitel 4](#).

2.5 Das Sichtbarmachen von Tiefenbedeutungen – und der *interpretive* und *performative turn*

Die Interpretative Ethnologie, als deren Begründer Clifford Geertz (1926–2006) rückwirkend bezeichnet wird, will eine explizit erfahrungsnahe, verstehende Ethnologie sein, deren Repräsentationen im besten Falle dichte Beschreibungen von ethnologischen Interpretationen symbolischen Handelns sind (Geertz 1973a). Dass auch der von der Literaturwissenschaft zur Ethnologie gekommene Geertz, Schüler von Talcott Parsons (1902–1979), unter dem Einfluss der Kybernetik stand, wird in seinem semiotischen Begriff von Kultur deutlich, der diese zuallererst als ein Symbolsystem beschreibt. Noch deutlicher wird es, wenn Geertz im Anschluss an Max Weber (1864–1920) Kultur als ein selbstgesponnenes Bedeutungsgewebe begreift, in das die Menschen verstrickt sind (Geertz 1973b: 5). Zur Untersuchung dieses Bedeutungsnetzes – an deren Ziel nicht die Bildung von Gesetzen sondern das hermeneutische Verstehen fremdkultureller Bedeutungen steht – verfolgt er jedoch einen anderen Ansatz als die Kognitionsethnologie, was D’Andrade (1995: 157) dazu bringt zu bedauern: „Unfortunately, Geertz limited cultural models to perceptible embodiments – external physical structures – and excluded internal, mental constructions.“ Da für Geertz jedoch Kultur ein Bedeutungsgewebe ist, das sich im symbolischen Handeln von Menschen zeigt und daher beobachten lässt – um dieses Handeln im besten Falle aus der Sicht der AkteurInnen bzw. „über ihre Schultern“ (Geertz 1973c: 452, meine Übersetzung) zu verstehen – stellt er sich mit seinem interpretativen Programm entschieden gegen den Ansatz der Kognitionsethnologie:

To undertake the study of cultural activity – activity in which symbolism forms the positive content – is thus not to abandon social analysis for a Platonic cave of shadows, to enter into a mentalistic world of introspective psychology or, worse, speculative philosophy, and wander there forever in a haze of ‘Cognitions,’ ‘Affections,’ ‘Conations,’ and other elusive entities.

Cultural acts, the construction, apprehension, and utilization of symbolic forms, are social events like any other; they are as public as marriage and as observable as agriculture. (Geertz 1973d: 91)

Auf methodischer Ebene bringen diese Annahmen Geertz dazu, Schlussfolgerungen nicht deduktiv sondern durch induktive Interpretationen zu ziehen und diese in einem hermeneutischen Prozess fortlaufend zu hinterfragen. Mit seinem Fokus auf dem Handeln der Menschen, das sich z.B. in Ritualen erfahren lässt, gehört er zu jenen VertreterInnen der Handlungstheorie, die das vorbereiteten was bald unter dem Begriff *agency* einen zentralen Platz in der ethnologischen Theoriediskussion einnehmen sollte. Anders als die naturwissenschaftlichen Analogien der vorhergehenden Paradigmen, gehen mit der interpretativen Wende vermehrt Modell-Analogien geisteswissenschaftlicher Traditionen, „allen voran das Spiel-, das Theater- und das Textmodell“ (Bachmann-Medick 2009[2006]: 59) einher. Dadurch bewirkte der *interpretive turn* eine Abwendung vom Positivismus und lenkte die Aufmerksamkeit auf die dem beobachtenden Blick verborgenen Bedeutungen von Kultur, wie sie im Zwischenraum intersubjektiver Begegnung hergestellt werden. Neben der interpretativen Wende vollzog sich, ebenfalls angestoßen aus den Reihen der Symbolischen Ethnologie, eine performative Wende, die besonders mit dem Namen Victor Turner (1920–1983) verbunden ist. Auch diese distanzierte sich von der Strukturbetonung vorhergehender Ansätze und wandte sich stärker der prozesshaften Ausgestaltung von Kultur zu. Anders als in der Interpretativen Ethnologie verstehen performative Ansätze Kultur jedoch nicht als Text und brechen dadurch „das holistische Verständnis von Kultur als geschlossenem Bedeutungssystem auf“ (Bachmann-Medick 2009[2006]: 107). Die mit einem performativen Kulturverständnis verbundenen Fragen lauten: „Wie kann man mit Sprache Handlungen auslösen, wie wird Wirklichkeit produziert und in Szene gesetzt?“ (Bachmann-Medick 2009[2006]: 109f.) Besonders spannend ist, dass diese Fragen nicht nur für explizit thetralisierte Bereiche gestellt werden, vielmehr „handelt es sich um eine neue Wahrnehmungs- und AnalyseEinstellung, mit der die Gegenstände, Handlungen und kulturellen Prozesse überhaupt erst per-

formativ betrachtet werden“ (Bachmann-Medick 2009[2006]: 124). Damit verbunden ist ein Wissenschaftsverständnis, das den Fokus nicht mehr nur auf textlich zugängliche Bereiche von Kultur legt, sondern stattdessen die Veränderungsmomente alltagspraktischer Handlungen sichtbar macht.

Zusammenfassend lassen sich mit Barnard (2004: 117) jene frühen Denkrichtungen, einschließlich der Kognitionsethnologie, als formalistisch und modern bezeichnen. Sie sollten schließlich durch interpretative, postmoderne, poststrukturalistische und postkoloniale Ansätze weitgehend abgelöst werden.

2.6 Das Sichtbarmachen von Diskurs und Macht – und der *reflexive turn*

In der, besonders in Frankreich, politisch aufgeheizten Situation um 1968 wurde Kritik laut an den bis dato größtenteils ahistorischen und objektivierenden Wissenspraxen einer analytisch ausgerichteten Ethnologie (vgl. Stellrecht 1993). Der Zusammenbruch der Kolonialmächte, der Vietnamkrieg, die Veröffentlichung der Malinowskischen Tagebücher – all diese Faktoren verdeutlichten, dass die Räume ethnologischer Forschung nicht neutral waren und trugen in der Folge zu einem kritischen Bewusstsein und einer Reflexion über die politischen Dimensionen von Wissenspraxen bei.

Viele sogenannte Gewissheiten wie die seit Malinowski unumgängliche Feldforschung auf der Grundlage objektiver ‘teilnehmender’ Beobachtung und ihre systematische Überführung in Ethnographie wurden angesichts deutlicher Veränderungen in der Welt fragwürdig. Wahrheit, die auf der Objektivierung anderer beruht (was zugleich die Unterdrückung/Sublimierung subjektiver Erfahrungen bedeutet) und noch dazu eingebunden ist in ein hegemoniales politisches System, macht sich vor der Nachwelt verdächtig. (Petermann 2010: 12)

Die bislang unsichtbar gebliebenen Machtstrukturen und literarisch zwar allwissenden, jedoch – oder besser: gerade für diesen Zweck – textlich abwesenden, ethnologischen AutorInnen waren nun in der Selbstbeleuchtung ihrer Subjektivität und in der Bezugnahme politischer Positionen gefordert. Es stand eine „kritische Entrümpelung und Renovierung der Anthropologie“ (Petermann 2010: 13) an, in deren Zuge sich das Fach von seinen „großen Erzählungen“ (Lyotard 1986[1979]: 13) ab- und fragmentierten Mikrogeschichten zuwandte.

Entsprechend dieser Entwicklungen wird auch ein Nachzeichnen der Diskurse jener Zeit an dieser Stelle seine Geradlinigkeit aufbrechen und deren heterogene und fragmentierte Komplexität eher schlaglichtartig beleuchten. Die genannten soziopolitischen Veränderungen führten die Ethnologie in eine Krise und beförderten „unter dem starken Einfluss marxistischer Theorie eine wissenschaftliche Fokussierung auf die Themen Ökonomie, politische Institutionen, Herrschaft/Macht, Ordnung, Ideologie“ (Petermann 2010: 18). All diese Themen waren und sind in direkter Weise mit einer Beschäftigung mit Unsichtbarkeit und Abwesenheit assoziiert.

Zunächst ging mit dem Zusammenbruch der Kolonien die Erstarkung und Anerkennung der *agency* und der zeitlichen Gegenwärtigkeit „der Anderen“ einher. Die lange Zeit vorherrschende ahistorische Objektivierung wurde enttarnt und die den vorhergehenden Paradigmen dienliche Subjekt-Objekt-Trennung war mit dem Poststrukturalismus nicht mehr länger aufrecht zu erhalten (Barnard 2004: 140).¹⁴ Als Johannes Fabian im Jahr 1983 *Time and the Other* publiziert, widmet er sich darin der ethnologischen Praxis, „die Anderen“ zu Objekten zu machen. In der Rückschau auf sein Werk schreibt er in Bezug auf die komplexen Dynamiken von zeitlicher An- und Abwesenheit:

14 Eine autoritäre, kollektivierende und zeitlich fixierende Praxis, in der Evans-Pritchard (1940) noch Sätze wie „Der Nuer denkt...“, „Der Nuer ist...“ etc. schreiben konnte, sollte sich in weiten Teilen der ethnografischen Repräsentationspraxis nicht länger aufrecht erhalten lassen. Dass sich ein derart autoritäres „Sprechen über“ jedoch nicht vollständig verabschiedet hat, wird an anderer Stelle noch über die Bezugnahme auf ZuschauerInnen und Publika zu zeigen sein.

In *Time and the Other* I made an oblique remark to the effect that given the dominant rhetoric of anthropological discourse, the Other's ethnographic presence goes together with his theoretical absence. In ethnography as we know it, the Other is displayed, and therefore contained, as an object of representation; the Other's voice, demands, teachings are usually absent from our theorizing. (Fabian 1990: 771)

Die bis dato gängige ethnografische Praxis, „den Anderen“ durch rhetorische Mittel eines Sprechens *über* statt *mit* (noch) fremder und raum-zeitlich abwesend(er) zu machen, ihn oder sie in Fabians Worten zu „verändern“ (*othering*), wurde kritisch durchschaut. Die Anerkennung dieses *othering* bedeutet nach Fabian einzusehen, dass „der Andere“ weder eine gegebene noch gefundene Tatsache, sondern stets ein (ethnologisch) gemachter Gegenstand ist (Fabian 1990: 755).¹⁵

Die Art und Weise dieses „Machens“ hatte der Literaturwissenschaftler Edward Said (1935–2003) in seinem 1978 erschienenen Werk *Orientalism* eindrücklich aufgezeigt, als er „den Anderen“ als eine romantisch-imaginierte westliche Fiktion enttarnte, die erst im (ethnografischen) Schreiben literarisch erschaffen wird. Auch dieser Prozess ist durch eine paradoxe und asymmetrische Gleichzeitigkeit von An- und Abwesenheit gekennzeichnet:

I mean to say that in discussions of the Orient, the Orient is all absence, whereas one feels the Orientalist and what he says as presence; yet we must not forget that the Orientalist's presence is enabled by the Orient's effective absence. (Said 2003[1978]: 208)

Said machte damit auf einen Punkt aufmerksam, der im ethnologischen Kontext in der Folge verstärkt diskutiert wurde: Die Wirkmacht der „ethnografischen Autorität“ (Clifford 1983) kommt vor allem dadurch zustande, dass die AutorInnen in ihren Texten distanzierende

¹⁵ Zum Umgang mit dieser Konstruktion fanden EthnologInnen ab den 1980er Jahren mit der „Dekonstruktion“ Jacques Derridas (1930–2004) ein geeignetes Handwerkszeug (vgl. Petermann 2010: 19).

Rhetoriken der Beschreibung ihrer „Gegenstände“ gebrauchen, die sie bei gleichzeitiger Allmacht hinter vermeintlich objektiven Wahrheiten verschwinden lassen. Lange Zeit wollten EthnologInnen selbst in ihren Forschungen unsichtbar bleiben und sind es in ihren Schriften auch weitgehend geblieben. Mit der Forderung, die ethnografische Autorität aufzubrechen, ging jedoch eine Revision der bisherigen Forschungs- und Repräsentationspraxen einher. In deren Zuge wurde beispielsweise deutlich, dass Malinowski seine Zweifel und Emotionen, die er während seiner Forschung auf Trobriand durchlebte, lediglich seinem Tagebuch anvertraute. In seiner berühmten Monografie blieb der verunsicherte, unter Heimweh und Einsamkeit leidende Malinowski weitgehend unsichtbar. Während der positivistischen Paradigmen war diese Praxis einem Wunsch nach Objektivität und Neutralität zum Mittel einer exakten Wissenschaft geschuldet. Mit der Anerkennung einer Unmöglichkeit dieser Ziele, kam die Forderung auf, auch das erkennende Subjekt mit seinem Erkenntnisprozess sichtbar zu machen.

Diese Forderungen finden sich für den schriftlichen Diskurs im programmatischen Band *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography* (Clifford und Marcus 1986) verankert. Für den audiovisuellen Diskurs ist zu jener Zeit besonders das Filmschaffen von Jean Rouch (1917–2004) und Robert Gardner (1925–2014) zu nennen.¹⁶ Sowohl im schriftlichen als auch im audiovisuellen Diskurs wurde die Forderung nach Mehrstimmigkeit, Polyphonie und Selbstreflexivität laut: Die Forschenden sollten in Erscheinung treten, ihren Forschungsteilnehmenden eine gleichberechtigte Rolle im Forschungsprozess zugestehen und diese auch in der Repräsentation – sei sie nun textuell oder audiovisuell – erscheinen lassen. So bemerkt Vincent Crapanzano in der kritischen Rückschau auf Clifford Geertz' berühmten Aufsatz *Deep Play* (1973c):

16 Zum Beispiel in den Filmen *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* (Jean Rouch 1960) und *FOREST OF BLISS* (Robert Gardner 1986).

There is never an I-you relationship, a dialogue, two people next to each other reading the same text and discussing it face-to-face, but only an I-they relationship. And, as we have seen, even the I disappears – replaced by an invisible voice of authority who declares what the you-transformed-to-a-they experience. (Crapanzano 1986: 74)

Auch Geertzens programmatisches Anliegen, Kultur als Text „über die Schultern der Anderen“ zu lesen, erhält in Crapanzanos postmoderner Revision eine kritische Konnotation: „It represents a sort of asymmetrical we-relationship with the anthropologist behind and above the native, hidden but at the top of the hierarchy of understanding.“ (Crapanzano 1986: 74) So verlagerte sich die ethnologische Auffassung von Kultur – vom Lesen eines abgeschlossenen vorgefundenen Textes hin zum Schreiben von Kultur durch fragmentierte Mikroerzählungen. Diese Verlagerung ging mit der Anerkennung dessen einher, dass es sich bei Repräsentationen um Akte der Machtausübung handelt (vgl. Tyler 1991: 199). Die Form ethnografischer Repräsentationen konnte nun keine abgeschlossene, autoritär erklärende mehr sein. An die Stelle der Repräsentation tritt somit aus den Reihen einiger postmoderner VertreterInnen die Forderung nach Evokation, denn:

Evocation is neither presentation nor representation. It presents no objects and represents none, yet it makes available through absence what can be conceived but not presented. It is thus beyond truth and immune to the judgement of performance. It overcomes the separation of the sensible and the conceivable, of form and content, of self and other, of language and the world. (Tyler 1986: 123)

Mit der postmodernen Kritik kam demnach eine doppelte Einsicht auf. Verbunden mit der Forderung nach Evokation wurde zum einen deutlich, dass „der Andere“ nicht – und schon gar nicht in den eigenen Worten – vollständig zu erfassen ist. Auch in dieser Erkenntnis spiegeln sich Gedanken der französischen Philosophie, v.a. jene von Emmanuel Lévinas (1906–1995), gemäß dessen Vorstellung von der Unreduzierbarkeit des Anderen sich stets nur eine *Spur des Anderen* erahnen lässt (Lévinas 1992[1983]).

Des Weiteren wurde unter dem Einfluss der feministischen Theorie deutlich, dass die Ethnologie bislang nur sehr einseitig versucht hat „den Anderen“ – und der männliche Artikel spielt in dieser Feststellung die Hauptrolle – zu erfassen. Feministische Autorinnen betonen, dass oft von „Menschen“ die Rede ist, wenn eigentlich „Männer“ gemeint sind, dass meist Forschung von Männern mit Männern und für Männer gemacht und repräsentiert worden war, sprich, dass nicht alle Mitglieder einer Gesellschaft gleichsam im ethnologischen Interesse stehen und Frauen oftmals in der sozialen Unsichtbarkeit ethnologischer Forschung und Repräsentation verschwinden (vgl. Rippl 1993). Diesen lange vorherrschenden *male bias* zeigte Annette Weiner anhand der Trobriand-Forschung Malinowskis an einem besonders eindrücklichen Beispiel auf. In ihrer *restudy* bemerkt sie, dass Malinowski, dessen Aufmerksamkeit seinen eigenen Worten zufolge nichts entgehen konnte (Malinowski 1953[1922]: 8), der gesamte Bereich des von Frauen für Frauen betriebenen Tauschsystems anscheinend doch entgangen sein musste, findet es doch in den *Argonauten* keinerlei Erwähnung (Weiner 1976: 8). Die von Weiner eindrücklich aufgezeigte Unsichtbarkeit von Frauen für den Blick des männlichen Ethnologen wurde breit rezipiert und auch von anderen AutorInnen herausgestellt (vgl. Rosaldo 1974: 17, Ortner 1974, Bashkow 2011: 9).

Die EthnologInnen Shirley und Edwin Ardener unterschieden in diesem Zusammenhang in dominante und marginalisierte Kommunikationsteilnehmende, fragten nach den Verwendungsweisen von Sprache in sozialen Hierarchien und entwickelten hierfür die Theorie der *Muted Groups* (Ardener 1975, Ardener 2005):

Muted Group Theory includes the question whether everyone in society has participated equally in the generation of ideas and their encoding into discourse. Have groups developed separate realities, or systems of values that do not get adequate recognition in the dominant representations of society? (Ardener 2005: 51)

Durch die Anstöße der feministischen Kritik wurden nicht nur der *male bias* der EthnologInnen aufgedeckt, sondern auch andere Formen sozialer bzw. epistemologischer Unsichtbarkeit (s.u.) enttarnt und thematisiert. Entscheidend beeinflusst wurde dieses Interesse von den Schriften Michel Foucaults (1926–1984), der sich zum einen kritisch mit Psychiatisierung und einer damit verbundenen Praxis gesellschaftlicher Ausgrenzung auseinandersetzte und aufzeigte, wie politische Institutionen wie Kliniken und Gefängnisse Mitglieder der Gesellschaft in die soziale Unsichtbarkeit zwingen. Zum anderen beschäftigte er sich explizit mit dem Zusammenhang von Sichtbarkeit und Macht. Letztere ist Foucault zufolge immer dann besonders wirksam, wenn sie in unsichtbaren Formen wirkt. So sind z.B. die für den öffentlichen Blick invisibilisierten „Wahnsinnigen“ in panoptischen Architekturen von Strafanstalten ganz besonders sichtbar, ohne dass dabei die (potentiell) sehende und durch kontrollierende Beobachtung Macht ausübende Instanz selbst in Erscheinung treten würde. Den Panoptismus versteht Foucault „als Maschine mit einem komplexen Räderwerk“ (Ruoff 2007: 160), dessen Wirkungsweise sich wie folgt gestaltet:

Die Maschinenteile greifen im Bewusstsein der ständigen Kontrollierbarkeit ineinander und ergänzen sich zur Erfüllung der gestellten Aufgabe, indem sie eine zusätzliche Selbstkontrolle ausüben, die sich aus der Tatsache der ständig realisierbaren Beobachtungsmöglichkeit zwingend ableitet. (Ruoff 2007: 161)

Derjenige, welcher der Sichtbarkeit unterworfen ist und dies weiß, übernimmt die Zwangsmittel der Macht und spielt sie gegen sich selber aus; er internalisiert das Machtverhältnis, in welchem er gleichzeitig beide Rollen spielt; er wird zum Prinzip seiner eigenen Unterwerfung. (Foucault 1976: 260)

So ist es Foucault zufolge „die Schaffung eines bewußten und permanenten Sichtbarkeitszustandes [...], der das automatische Funktionieren der Macht sicherstellt.“ (Foucault 1976: 258) Die Folgerung, die sich aus diesen Überlegungen für die Ethnologie ableiten ließ, lautete: Beobachtung ist Machtausübung – beobachtetes Verhalten ist

nie „natürliches“ Verhalten. Durch den artikulierten Zusammenhang von Sichtbarkeit und Macht nimmt die Beschäftigung mit dem Sichtbaren und Unsichtbaren und mit dem Sichtbaren und Sagbaren eine zentrale Rolle in Foucaults Werk ein. Dabei kommt dem mehrschichtigen Komplex aus Sehen, Wissen und Macht eine besondere Bedeutung zu. In *Die Geburt der Klinik* (1988[1963]) zeichnet Foucault nach, wie im medizinischen Bereich im 19. Jahrhundert eine „Herrschaft des Sichtbaren“ (1988[1963]: 178, vgl. auch Kilian 2013: o.S.) entstand, in der das Sehen die Grundlage medizinischen Wissens bildete:

Vor der Wendung zum Sichtbaren stellt der Arzt die Frage: „Was haben Sie?“ Nach der Wende und der Eröffnung eines dem ärztlichen Blick zugänglichen Raumes, der die Krankheit in die Tiefe des Körpers als analysierbaren Ort verlegt, lautet die Frage: „Wo tut es Ihnen weh?“ (Ruoff 2007: 98, mit Bezug auf Foucault 1988[1963]: 16f.)

In Zusammenhang mit einem ärztlichen Blick der in der Lage ist in den Körper einzudringen, steht eine gewandelte „Wahrnehmungs- und Wissensstruktur“, die von der Dialektik einer „unsichtbaren Sichtbarkeit“ gekennzeichnet ist (Foucault 1988[1963]: 179). Unter jene unsichtbare Sichtbarkeit lässt sich im begrifflichen Instrumentarium Foucaults auch und vielleicht zuvorderst der Diskurs zählen, dessen Zusammenhang mit der Umgestaltung von Wissen Foucault ebenfalls in *Die Geburt der Klinik* herausstellt (vgl. Ruoff 2007: 98f.). Diskurse bilden bei Foucault zum einen Macht-Wissenskomplexe (*Dispositive*) (vgl. Bublitz 2008: 47), zum anderen sind sie „als Praktiken zu behandeln, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“ (Foucault 1981: 74). Somit sind sie auch konstituierend für das Handeln von Subjekten. In diesem Punkt reibt sich der *agency*-Begriff humanistischer Theorien an der Philosophie Foucaults, die das Subjekt keineswegs als autonom handelndes, sondern vielmehr als diskursiv erschaffenes und gesteuertes begreift (vgl. Kuhn 2005, Ruoff 2007). Um diese unsichtbaren Machtstrukturen und Diskurse analytisch greifen zu können, wählt Foucault die Methoden der Archäologie (des Wissens) und der Genealogie. Archäologie meint dabei „die Methodik, die bei einem bestimmten Wissen nach den Bedingungen seines

Auftretens und Entstehens fragt“ (Ruoff 2007: 68) und sich dabei mit den Regeln auseinandersetzt, „die in einer bestimmten Epoche und für eine bestimmte Gesellschaft die Grenzen und Formen der *Sagbarkeit* definieren: worüber können wir sprechen?“ (Foucault zit. nach Ruoff 2007: 68, Hervorh. i.O.) Während die Archäologie den dem Diskurs innewohnenden Regeln nachspürt, sucht die Genealogie „nach den äußeren Bedingungen, den sozialen Praktiken, die den Diskurs unter Beteiligung der Macht bestimmen“ (Ruoff 2007: 126). So sind „Normalität“ und „Wahnsinn“ keine natürlichen Gegebenheiten, sondern das Ergebnis spezifischer Diskurspraktiken. „Der Wahnsinn existiert demnach nur in einer Gesellschaft, weil er durch eine soziale Praktik, dem Ausschluss der Irren, sichtbar wird.“ (Ruoff 2007: 126) Somit schafft der Diskurs um Wahnsinn seinen Gegenstand. Auf der Suche nach derartigen „Machttechnologien“ rekonstruiert die genealogische Analyse „ein ganzes Geflecht von Bündnissen, Verbindungen, Stützpunkten“ (Foucault 2004: 176).

Bevor von diesen Verbindungen und Bündnissen die Rede sein wird, die die Ethnologie in der Folge terminologisch und epistemologisch interessieren sollten und die aktuell Fragen nach der Konstitution ethnologischen Wissens neu verhandeln, resümiere ich an dieser Stelle die archäologische Spurensuche, die das Bündnis von Sehen und Wissen deutlich macht.

Fazit I: Sehen – Wissen – Wenden: Okularzentrik als positivistischer Klotz von Aufklärung und Moderne

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, dass mit dem evolutionistischen Paradigma ein positivistisches Wissenschaftsverständnis in die Ethnologie Einzug gehalten hatte, dessen Assoziation von Sehen und Wissen sich nachhaltig etablieren sollte. Um diese Assoziation zu verstehen, lohnt ein ideengeschichtlicher Sprung in die Zeit um 1700 und somit mitten hinein in die „Krise des intellektuellen Bewusstseins“

(Petermann 2004: 158, mit Bezug auf Hazard 1935), als sich mit der Aufklärung die Abkehr von einem theozentrischen hin zu einem empirisch-rationalen Weltbild vollzog.

In dieser Zeit wurde im berühmten Streit zwischen Robert Boyle (1627–1691) und Thomas Hobbes (1588–1679) nicht nur die Frage nach der Überzeugungskraft eines mittels einer Luftpumpe erzeugten Vakuums verhandelt. Vielmehr wurden hier, um mit Latour zu sprechen, die Weichen für das moderne Wissenschaftskonzept gestellt: Durch das Propagieren der unabhängig bezeugten *Meinung* (Boyle) statt apodiktisch-mathematischer *Beweisführung* (Hobbes) „erfindet Boyle den empirischen Stil, in dem wir heute noch arbeiten.“ (Latour 2008[1991]: 27f.) Zur Entrüstung Hobbes’ generierten Boyle und sein Gefolge ihre Ergebnisse „nicht durch mathematische Beweisführung, die jeder zu akzeptieren gezwungen wäre, sondern durch Experimente, die mittels der trügerischen Sinne beobachtet werden“ (Latour 2008[1991]: 30). Zugleich gewannen diese Experimente jedoch aufgrund einer durch Visualisierung erzeugten Beobachtbarkeit und damit Bezeugbarkeit von Phänomenen rasch die Oberhand – zumindest im Fall der Luftpumpe ging diese als klare Siegerin aus dem Duell mit dem von Hobbes propagierten unsichtbaren Äther hervor (vgl. Latour 2008[1991]: 33f.).

Die Zeit der Aufklärung ist nun in mindestens zwei Aspekten relevant: Zum einen wurde hier der Grundstein für jenes empirische Wissenschaftsverständnis gelegt, das den Anspruch hatte, Wissen auf Erfahrung zu gründen (Barnard und Spencer 2002: 902). Zum anderen – und dieser Aspekt tritt im englischen *Enlightenment* sowie im französischen *Lumières* noch eindrücklicher in Erscheinung – ging es der Aufklärung darum, die Ungewissheiten des finsternen Mittelalters mit dem Licht der Erkenntnis auszuleuchten, Dinge in klarem Licht zu *erkennen* und somit Erkenntnis und Klarheit an die Stelle von Unsichtbarkeit und Unwissenheit zu bringen – mit dem letztlichen Ziel, den „Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“ (Kant 1784: 481) voranzubringen. Die Lichtmetapher der Aufklärung hat sich bis ins heutige Verständnis von (Alltags-

Wissen gehalten, wenn wir etwa davon sprechen, Licht auf eine Sache zu werfen oder ein Problem zu beleuchten und dadurch sichtbar zu machen. Die technischen und naturwissenschaftlichen Erfindungen des 17. und 18. Jahrhunderts trugen nun ihr übriges dazu bei, dieses sich herausbildende moderne Verständnis von Wissenschaft noch weiter voran zu treiben. Nicht nur fällt die Entstehung von Praxen wie des Mikroskopierens in diese Zeit, auch zeugen Experimente, wie das bereits erwähnte von Boyle künstlich erzeugte Vakuum, von dem Versuch, unsichtbare Kräfte der Natur zu visualisieren. Nach Heidegger (1889–1976) ist es diese „Bildwerdung der Welt“, die das neuzeitliche Wirklichkeitsverständnis ausmacht (Petermann 2004: 1015), so dass sich heute mit Rheinberger in Bezug auf (natur-)wissenschaftliche Visualisierungsstrategien festhalten lässt,

[...] daß das Sichtbarmachen von etwas, das sich nicht von sich aus zeigt, das also nicht unmittelbar evident ist und vor Augen liegt, den Grundriß und Grundgestus der modernen Wissenschaft überhaupt ausmacht. (Rheinberger 2009: 127)

Und in etwas kritischerem Ton merkt Petermann auf Foucault beziehend an:

Dieses Verständnis des neuzeitlichen Subjekts lässt letztlich nur noch das als ‚wirklich‘ (als Wissen und Wahrheit) übrig, was sein Ein-Bildungs- und Vor-Stellungsvermögen nicht übersteigt. (Petermann 2004: 1015)

Als Methode stellte die Aufklärung also die Empirie im Sinne der erfahrungsnahen Beobachtung und des Experiments in ihren Dienst. Die Kritik, die, teils aus den eigenen Reihen, teils aus den Reihen der Romantik und Empfindsamkeit, an diesem Anspruch geübt werden sollte, richtete sich auf den einseitigen Fokus jener AufklärerInnen, die nicht nur das Rationale von den Emotionen und Imaginationen trennten, sondern auch ersteres klar präferierten und propagierten und das „selbstreferentielle, transzendente Subjekt“ (Petermann 2004: 1014) zum Erkenntnisprinzip erhoben:

Die Allgemeingültigkeit und Universalität eines von der Vernunft bestimmten, kreativen Subjekts, das Urteile über Objekte fällt und in sich selbst den Maßstab aller Beurteilung erkennt, wurde, durch die großen normativen Entwürfe der Aufklärung postuliert, zum zentralen epistemologischen Paradigma modernen Denkens. (Petermann 2004: 1015)

Zugleich finden sich im 18. Jahrhundert jedoch auch Bestrebungen, die kartesianische Trennung von Geist und Materie zu überwinden und den Graben zwischen Rationalismus – der Vorstellung, dass Wissen auf Vernunft und dem strukturierten Geist gründen muss – und Empirismus – der Vorstellung, dass Wissen auf Erfahrung gründen muss – zu überbrücken (vgl. Barnard und Spencer 2002: 902, 925). Immanuel Kant (1724–1804) schreibt in diesem Zusammenhang: „Der Verstand vermag nichts anzuschauen, und die Sinne nichts zu denken. Nur daraus, daß sie sich vereinigen, kann Erkenntnis entspringen.“ (Kant 1956[1781]: 95)

Nun lässt sich in der Zeit der Aufklärung noch eine dritte Verschiebung beobachten: Die Person des Forschers und der Forscherin, und das mit ihr verbundene Image, wandelt sich zu dem eines „bescheidenen Zeugen“ (Shapin und Schaffer 1985: 65ff.), der selbst bar jeglicher Körperlichkeit in einem „Raum der Selbstunsichtbarkeit“ objektives Wissen produziert (Clarke 2012: 63, vgl. Traweek 2000). Dieser Raum charakterisiert nach Clarke jenen „essentiellen hegemonialen Ort, der von der modernen westlichen Wissenschaft beansprucht und dominiert wird.“ (Clarke 2012: ebd.)¹⁷

Kehrt man vor diesem Hintergrund zurück in die ethnologische Fachgeschichte, lässt sich die Entwicklung des Faches vom positivistischen Wunsch nach exakter Dokumentation hin zur Abkehr vom positivistischen Paradigma besser nachvollziehen.

¹⁷ Zur komplexen Dualität aus Selbstunsichtbarmachung und autoritärer Anwesenheit der schreibenden EthnologInnen, siehe die Ausführungen zur ethnografischen Autorität weiter oben.

Ab den 1970er Jahren regte sich nun abermals von Frankreich ausgehend Kritik, als aus den Reihen der PoststrukturalistInnen die bis dato gängigen Epistemologien in Frage gestellt wurden:

Die Humanwissenschaften im „klassischen Zeitalter“ (1675–1800) kreisten um die *episteme* 'Mensch'. Mit dem griechischen Terminus *episteme* bezeichnet Foucault das gesamte Wissen einer Epoche, wie es sich in Wissenschaft und Philosophie, aber auch in der Alltagskultur ansammelt, Wissen, das in verschiedenen historischen Zeiten unterschiedlichen Erkenntnisprinzipien folgt. (Petermann 2004: 1014, Hervorh. i.O.)

TheoretikerInnen wie Michel Foucault machten in ihrer Kritik mindestens zweierlei deutlich: Zum einen musste das lange Zeit unangefochtene Erkenntnisprinzip des autonomen, rationalen Subjekts in Frage gestellt werden. Zum anderen musste der Erkenntnisweg dieses Subjekts, der seit der Aufklärung ein vornehmlich okularzentrischer war, dekonstruiert und die enge Assoziation von Sehen und Wissen gelöst werden. Dieser Weg hatte sich zu lange und zu unhinterfragt im ethnologischen Forschen und Repräsentieren gehalten. Vom Wunsch nach Visualisierung „unsichtbarer Fakten“, über das Postulat, „den Handelnden über die Schulter zu schauen“ (s.o.), wird die Rolle des Sehens im ethnologischen Prozess der Wissensgewinnung deutlich. Letztlich können diese Bestrebungen jedoch nur als weiterer Nachklang eines modernen Wissenschaftsverständnisses enttarnt werden, dessen Aufrechterhaltung zunehmend fragwürdig erscheinen muss. In der Rückschau wird deutlich, dass die Entwicklungen der Aufklärung in der Entstehung des ethnologischen Wissenschaftsverständnisses gewissermaßen gespiegelt Nachklang finden: Von Descartes (1596–1650) Auffassung, dass alles, was man „klar und deutlich erkennt, wahr ist“ (2014[1641]: 11), über Boyles Visualisierung eines unsichtbaren Vakuums finden sich die Grundpfeiler moderner Episteme als Stütze der Ethnologie wieder. Als mit dem Ende der großen Erzählungen jedoch die Einsicht einherging, dass Sehen und „Wahrheit“ nicht in logisch-unmittelbarem Zusammenhang stehen, verlagerte sich der Fokus (erneut) hin zu den nicht unmittelbar sichtbaren, eher prozesshaften Dimensionen von Kultur, und das positivistische und oku-

larzentrische Wissenschaftsverständnis wurde zunehmend kritisiert. „Was als Wissen anerkannt ist, konstituiert Wirklichkeit, und aus dieser Kongruenz erwächst ‚Wahrheit‘“, stellt Petermann (2004: 1015) unter Rückgriff auf Foucault fest. Mit der Anerkennung dieser Praxis begann die Herausforderung, neue Erkenntniswege zu beschreiten. Diese Wege vollzogen sich in der Ethnologie mit zahlreichen Wenden, die jeweils mit methodisch-epistemologischen Prämissen verknüpft waren und sind. Im Wesentlichen wandelten sich die Analyse-kategorien von Beobachtung, Sprache und Text, hin zu Interpretation, Reflexivität und Performanz.

Heute vollziehen sich die Wenden im Erkenntnisinteresse – bedingt durch die zunehmende Anerkennung globaler Vernetzungen (s.u.) – in immer kleineren Schlaufen, so dass manche KritikerInnen den inflationären Gebrauch eines zum Modewort geratenen *turn*-Begriffs anprangern, wenn bspw. bei der „Blick“-Verlagerung im medialen Bereich ein einseitiger Fokus auf das Visuelle kritisiert und schon im selben Atemzug ein *Acoustic Turn* (Meyer 2008a) ausgerufen wird. Bachmann-Medick schlägt daher vor, erst dann von einem *turn* zu sprechen,

[...] wenn der neue Forschungsfokus von der Gegenstandsebene neuartiger Untersuchungsfelder auf die Ebene von Analyse-kategorien und Konzepten ‘umschlägt’, wenn er also nicht mehr nur neue Erkenntnisobjekte ausweist, sondern selbst zum Erkenntnismittel und *-medium* wird. So geht es etwa im *performative turn* nicht einfach nur darum, verstärkt Rituale zu analysieren und ‘gesteigerte Aufmerksamkeit’ auf sie zu richten. Vielmehr werden soziale Abläufe, etwa soziale Dramen, überhaupt erst mit Hilfe des Instrumentariums der Ritualanalyse erkannt und in ihrer Verlaufsstruktur durchleuchtet. (Bachmann-Medick 2009[2006]: 26, Hervorh. i.O.)

Ebendies lässt sich zum einen in Bezug auf die – und die Parallele zur Entwicklung der Aufklärung wird auch hier wieder deutlich – derzeit proklamierte Hinwendung zur Beschäftigung mit Sinnen und Emotionen feststellen. Zum anderen gilt es auch für die (erneute) Beschäftigung mit Globalisierung und Netzwerken. Und zugleich stellen sich

im von der Moderne zur Postmoderne sich vollziehenden Übergang die folgenden Fragen: Wenn Sprache nicht mehr das einzige Instrument ist, das Wissen kodiert und wir anerkennen, dass Wissen auch in „nichtverbalen Handlungsabläufen“ zum Ausdruck kommt, ist es dann nicht an der Zeit, dieses „andere Wissen“ zu untersuchen (vgl. Wassmann 2006: 326)? Und kann in einer vom positivistischen Paradigma abgekommenen Wissenschaftsauffassung Visualisierung noch ein geeignetes Mittel auf dem Weg zur Wissensgewinnung und -vermittlung sein?

„Schauen“ wir noch einmal genauer hin, um diesmal die Prämissen sensorischer und netzwerkgerechter Epistemologien zu umreißen und die Inhalte der ausgerufenen *ontologischen Wende* greifen zu können.

2.7 Das Erfahrbarmachen des InnenAußen: Sinne, Emotionen, Netzwerke – und der *ontological turn*

Zu Beginn der 1990er Jahre – es ist die Zeit der System- und Globalisierungstheorien und der postmodernen Verunsicherung – regt sich Unmut: Was können wir (die EthnologInnen) angesichts der unüberschaubar komplex gewordenen Lebensrealitäten (unser aller) noch aussagen? Und wie? Die Krise der Repräsentation erweiterte sich angesichts aktueller Neuerungen um zusätzliche Dimensionen. Im Zuge der vermehrten Auseinandersetzung mit Globalisierungsprozessen nahm daher auch die Beschäftigung mit dem Unsichtbaren und Abwesenden eine komplexe Gestalt an. War mit dem Poststrukturalismus zunächst „Prozess“ das Wort der Stunde gewesen, wurde dieses mit dem sich seit der Postmoderne vollziehenden *spatial turn* um eine räumliche Dimension ergänzt, die in dem Begriff der *cultural flows* ihren Ausdruck findet (Hannerz 1992: 4ff., Appadurai 1996, vgl. auch Bachmann-Medick 2009[2006]: 284). Und war es zu Beginn der Fachgeschichte darum gegangen, das kulturell Ganze holistisch zu erfassen und darzustellen, so war die Ethnologie doch allmählich von diesem vermeintlichen Ideal abgerückt und hatte sich den Heterogenitäten,

Unabgeschlossenheiten und (imaginierten) Räumen zwischen uns und den Anderen zugewandt – die es nun nicht mehr methodisch zu verschleiern sondern sichtbar zu machen galt (vgl. Law 2004).

Nun ist die Ethnologie zwar, wie der bisherige Streifzug durch die Fachgeschichte gezeigt hat, seit geraumer Zeit damit beschäftigt, unsichtbare Strukturen, Fäden von Bedeutungsgeweben oder, ganz allgemein, die (Konstruktion der) „Anderen“ sichtbar zu machen. Auch mögen die seit den 1990er Jahren (wieder) aufkommenden Beschäftigungen mit Globalisierung zunächst an die zu Beginn des 20. Jahrhunderts florierenden Diffusionstheorien erinnern (vgl. Heidemann 2011: 62f.). Und doch nehmen in Zeiten in denen anerkannt wird, dass Forschungs- und Lebenswelten um *cyber*-Realitäten (vgl. Knorr 2011) und Imaginationen (Anderson 1983, Appadurai 1996, Augé 1999[1997]) erweitert sind, wo Leben und Forschung *multi-sited* (Marcus 1995), im Fluss (Hannerz 1992) und in Akteurs-Netzwerken stattfindet, die eine symmetrische statt anthropozentrische Ausrichtung erfordern (Latour 2008[1991]), wissenschaftliche Fragestellungen ein neues Gewand an. Entsprechend rücken als emergente Forschungs-*netze* die dynamischen Bewegungen und Bezugnahmen von Menschen, Imaginationen, Technologien und Netzwerken, sowie Fragen nach Identitäten, Ontologien und Epistemologien ins Zentrum. Dabei stehen ethnologische Forschungen vor der Herausforderung, den seit der Moderne als autonom vorgestellten Entitäten heute als Kollektiven und somit als dekonstruierten Grenzen des Lokalen und Globalen, des Mikro und Makro, des Innen und Außen epistemologisch und methodisch zu begegnen. Gerade die vermeintliche Dualität eines Innen und Außen möchte ich an dieser Stelle hervorheben und einer kritischen Dekonstruktion unterziehen, die auch im Begriff zum Ausdruck kommen soll. Daher gebrauche ich im Verlauf der weiteren Arbeit den Begriff des „InnenAußen“, mit dem ich eine unabgeschlossene Einheit zum Ausdruck bringen möchte und zugleich darauf hinweise, dass Begriffe wie „Verwobenheit“, „Wechselwirkung“ oder „Beziehung“ in diesem Zusammenhang letztlich eine falsche Dichotomie

tomie von sich gegenüberstehenden Entitäten reproduzieren würden. Unter diesem Aspekt möchte ich die Aufmerksamkeit im Folgenden auf drei ausgewählte Neuorientierungen fokussieren.

Zu Beginn von *Wir sind nie modern gewesen* beschreibt der französische Soziologe Bruno Latour, dass sich die „Verwicklungen“ und das „Gemenge“ unserer heutigen Welt bereits an den „Hybridartikeln“ unserer Tageszeitungen ablesen lassen und dadurch (wieder einmal) sichtbar wird, dass unser Planet von „Hybriden“ belebt ist (Latour 2008[1991]: 7ff.). Ferner stellt er fest, dass der Postmodernismus und seine Kritik dieser Situation nicht nur *de-* sondern auch recht *un-*konstruktiv und hilflos gegenüber stehen (ebd.: 64). Denn wie lässt sich eine Sprache erfinden, die den stets im *Werden* begriffenen Phänomenen (vgl. Deleuze und Guattari 1992[1980]) gerecht werden kann und deren Vokabular in der Lage ist zu beschreiben ohne festzuschreiben?

Zunächst plädieren Callon und Latour für *Die Demontage des großen Leviathans* (2006) und damit für die Verabschiedung von seit der Moderne als autonom und dichotom vorgestellten Entitäten. Dabei sind hier mit dem Begriff „modern“ zwei auf Wissen(schaft) bezogene Ensembles von Praktiken gemeint:

Das erste Ensemble von Praktiken schafft durch ‘Übersetzung’ vollkommen neue Mischungen zwischen Wesen: Hybriden, Mischwesen zwischen Natur und Kultur. Das zweite Ensemble schafft, durch ‘Reinigung’, zwei vollkommen getrennte ontologische Zonen, die der Menschen einerseits, die der nicht-menschlichen Wesen andererseits. [...] Das erste Ensemble entspricht dem, was ich Netze genannt habe, das zweite dem, was ich Kritik genannt habe. (Latour 2008[1991]: 19)

Das Anliegen der von Latour und anderen so genannten TechniksoziologInnen begründeten Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) besteht nun darin, diese ontologischen Zonen wieder zusammenzuführen und damit das Soziale neu zusammenzubauen (*Reassembling the Social*) (vgl. Latour 2005). Bei diesem Unterfangen dient der Begriff des *Net-*

zes oder jener der *Übersetzung* als „Transportmittel“: „Geschmeidiger als der Begriff des Systems, historischer als die Struktur und empirischer als die Komplexität, ist das Netz¹⁸ der Ariadnefaden in diesen vermischten Geschichten.“ (Latour 2008[1991]: 10) Vermischt deshalb, weil Menschen mit ihren Mitmenschen, Umwelten, Technologien und Fiktionen verbunden sind. Entsprechend geht es den VertreterInnen der ANT darum, mit essenzialisierenden, sozialkonstruktivistischen und anthropozentrischen Ansätzen zu brechen (vgl. Mathar 2012: 173f.). Zwei Arbeitsbereiche dieses Anliegens finden sich im obigen Zitat bereits angesprochen.

Zunächst geht mit dieser Fokusverlagerung eine Aufwertung des Nicht-Menschlichen einher und es wird deutlich: Handlungsträgerschaft (*agency*) ist nicht asymmetrisch, sondern kollektiv verteilt und entsteht im Netzwerk. Nicht (aktive) Menschen handeln, bedienen oder interpretieren (passive) nicht-menschliche Gegenstände, Technologien oder Medien. Vielmehr verschmelzen all diese menschlichen und nicht-menschlichen AkteurInnen zu „Kollektiven“ oder „Aktanten“ die gemeinsam handeln. Entsprechend gilt es auch die wissenschaftliche Betrachtung symmetrisch auszurichten, da auch unsichtbare HandlungsträgerInnen „Spuren“ hinterlassen, denen wir, auch wenn wir dies oft versäumt haben, folgen können (Latour 2005: 150, vgl. auch Latour 2008[1991]). Zu lange war (Kultur-)Wissenschaft rein auf den Menschen fokussiert gewesen und hatte die zahlreichen Netzwerke und Verbindungen, in die diese verstrickt sind, nur ungenügend beachtet. Die amerikanische Anthropologin Adele Clarke spricht in diesem Zusammenhang von *Implicated Actants*:

Das heißt, menschliche Akteure konstruieren diskursiv routinemäßig (individuell und/oder kollektiv als soziale Welten) nichtmenschliche Aktanten aus ihren eigenen menschlichen Perspektiven. Die Forschungsfrage lautet hier: Wer konstruiert was diskursiv, und wie und warum tun sie dies? (Clarke 2012: 88)

18 Auch wenn Latour selbst den Begriff des Netzes in seinem *Rückruf der ANT* (2006[1999]) problematisieren sollte, plädierte er doch in *Reassembling the Social* (2005: 9) dafür, ihn aus pragmatischen Gründen weiter zu verwenden.

Wofür Clarke und auch die VertreterInnen der ANT nun eintreten, ist eine Rehabilitierung der nicht-menschlichen Dimension von Handlungsträgerschaft. Hierzu gilt es zunächst einzugestehen, dass gewisse AkteurInnen zwar implizit (physisch und/oder diskursiv) anwesend sind, sich aber unserer (wissenschaftlichen) Aufmerksamkeit – man könnte auch von Interesse sprechen – entziehen. Denn genau genommen, sind es weniger die nicht-menschlichen AkteurInnen, als vielmehr das menschliche Interesse, welches sich entzieht. Hier wird eine Parallele zur oben erwähnten *Muted Group Theory* deutlich, deren Gedanken zum diskursiven Machtungleichgewicht hier gewissermaßen auf nicht-menschliche AkteurInnen erweitert werden (vgl. Clarke 2012: 87f.).

Andere beschäftigen sich in diesem Zusammenhang mit der Aufhebung der Natur-Kultur-Dichotomie und zeigen bspw. durch indigene Ontologien, dass wir uns *Jenseits von Natur und Kultur* befinden (Descola 2011[2005]). Wieder andere bringen seit einiger Zeit die Entwicklung einer Multispecies-Ethnography voran (vgl. Helmreich und Kirksey 2010) und sprechen sich bei diesem Projekt für die Infragestellung der anthropozentrischen Perspektive aus. Alle diese Ansätze zeugen zum einen von dem Anliegen, symmetrische Anthropologie zu betreiben, bzw., Anthropologie symmetrisch zu betreiben. Zum anderen zeugen sie von einer epistemologischen Offenheit, die Raum für „anderes Wissen“ schafft.

Bei jener weiter oben skizzierten und von der ANT nun hinterfragten modernen Wissenschaftsauffassung, in der der Mensch das Wissen schaffende Maß aller Dinge ist, wurde deutlich, dass die moderne Wissenschaft von ihren Untersuchungen selbst ausgeschlossen bleiben musste, um ihren unantastbaren Gültigkeitsstatus zu bewahren. Hierfür wird bereits generiertes Wissen – im Vokabular der ANT gesprochen – in so genannte Black Boxes verschoben:

Eine Black Box enthält, was nicht länger beachtet werden muss – jene Dinge, deren Inhalte zum Gegenstand der Indifferenz geworden sind. Je mehr Elemente man in ‘Black Boxes’ platzieren kann – Denkweisen,

Angewohnheiten, Kräfte und Objekte –, desto größer sind die Konstruktionen, die man aufstellen kann. (Callon und Latour 2006: 83)¹⁹

Die Untersuchung dieser Prozesse ist der zweite oben angesprochene Arbeitsbereich der ANT, die hier als Wissenssoziologie gewissermaßen aus der Ameisenperspektive die Produktion wissenschaftlicher Fakten und damit allgemein Wissen und Wissenschaft in den Blick nimmt. Sie stellt sich dabei gegen den Sozialkonstruktivismus, der das Stimmungsbild der Sozial- und Geisteswissenschaften in den letzten Jahrzehnten geprägt hatte, und tritt auch hier wieder für eine symmetrische Betrachtungsweise ein, die nicht lediglich von verschiedenen Perspektiven auf ein und denselben Gegenstand ausgeht, wodurch vermittelt würde, dass dieser „immer gleich ist (Ontologie), aber unterschiedlich gewusst wird (Epistemologie)“ (Sørensen 2012: 338). Stattdessen wird deutlich, dass die Dinge-an-sich nicht von ihrer Wahrnehmung zu trennen sind und dass alle Versuche dieser Trennung – von Natur und Kultur, Körper und Geist etc. – folglich „Reinigungsarbeit“ sind (Latour 2008[1991]). Wenn bei dieser Reinigung der Erkenntnisweg der Konstruktion wissenschaftlicher Fakten (vgl. Rabinow 1986) gleich mit weggewischt wird, können wir mit Callon und Latour (2006) von *black boxing* sprechen und damit eine der Säulen modernen Wissens benennen. Was jedoch, wenn wir anerkennen würden, dass wir nie modern gewesen sind? Latours Antwort ist schlicht und deutlich: „Dann wäre eine vergleichende Anthropologie möglich. Die Netze hätten ein Zuhause.“ (Latour 2008[1991]: 18) Und, ließe sich ergänzen, auf der Suche nach den Spuren unsichtbarer HandlungsträgerInnen könnte man diesen durch das Öffnen von Black Boxes ein Stück näher kommen.

Und damit komme ich zur zweiten Neuorientierung, für die ich stellvertretend zwei Publikationen herausgreife, die beide mit der Verwobenheit und Zirkulation von Imaginationen befasst sind. Ihre Autoren,

19 Auch in Bezug auf die Unsichtbarkeit von RezipientInnen im Diskurs der Audiovisuellen Anthropologie lohnt ein Blick in die Black Box der Gewissheit, dass über Rezeption im dokumentarischen Bereich kaum etwas gewusst oder ausgesagt werden kann. Dazu später mehr.

Arjun Appadurai und Marc Augé, haben in je eigenen und doch ähnlichen Metaphern gezeigt, wie sich die Wechselwirkungen sichtbarer und unsichtbarer Bildwelten gestalten.

Mitte der 90er Jahre beschreibt der Ethnologe Arjun Appadurai in *Modernity at Large* die kulturellen Dimensionen von Globalisierung (1996). Dabei gilt sein Hauptaugenmerk den Themen Migration und Medien und damit zwei seit einigen Jahrzehnten stark globalisierten und transnationalen Phänomenen. Appadurai benennt die Rolle von Imaginationen als konstitutiv für moderne Subjektivität, und mehr noch:

The transformation of everyday subjectivities through electronic mediation and the work of the imagination is not only a cultural fact. It is deeply connected to politics [...].

[...]

My general argument is that there is a similar link to be found between the work of the imagination and the emergence of a postnational political world. (Appadurai 1996: 10; 22)

Wie bereits Benedict Anderson (1936–2015) vor ihm, betont auch Appadurai, dass der Bereich der Imagination nicht etwa der Kunst oder Religion vorbehalten ist, sondern als Alltagspraxis begriffen werden muss (Appadurai 1996: 5, vgl. Anderson 1983). Da die Welt durch (Massen-)Medien zugleich größer und kleiner geworden ist, mehr Lebensentwürfe als bisher potentiell für das eigene Leben denkbar geworden sind und durch (nicht immer freigeählte) Migrationsbewegungen realisiert werden, lohnt es, den Beziehungen zwischen der Zirkulation von Menschen und Medien nachzuspüren (vgl. Appadurai 1996: 6).

Appadurai stellt heraus, dass wir uns über Massen-Medien als Teil einer imaginierten Gemeinschaft (vgl. Anderson 1983) empfinden, einer „community of sentiment“: „a group that begins to imagine and feel things together.“ (Appadurai 1996: 8) Die medialen Interaktionen dieser postnationalen Gemeinschaft sind demnach entscheidend durch die Arbeit der Imagination mitgeprägt:

As Turkish guest workers in Germany watch Turkish films in their German flats, as Koreans in Philadelphia watch the 1988 Olympics in Seoul through satellite feeds from Korea, and as Pakistani cabdrivers in Chicago listen to cassettes of sermons recorded in mosques in Pakistan or Iran, we see moving images meet deterritorialized viewers. (Appadurai 1996: 3)

Und ferner resümiert er: „Neither images nor viewers fit into circuits or audiences that are easily bound within local, national, or regional spaces.“ (Appadurai 1996: 3)

Mit diesen Überlegungen sind methodische und epistemologische Konsequenzen verbunden. Zum einen muss der Modus ethnografischer Forschung sich auf diese multiplen Sites (vgl. Marcus 1995) einstellen. Zum anderen gilt es den unsichtbaren, schwer greifbaren Bereich der Imagination mitzudenken und mit zu erforschen, will man sich mit den kulturellen Strömen von Menschen und Medien auseinandersetzen. Das bedeutet, dass neben den sichtbaren auch nach jenen unsichtbaren oder inneren Bildwelten gefragt werden muss, wie sie z.B. Träume und Erinnerungen, aber auch Feindbilder, Vorurteile und Stereotype darstellen.²⁰ All diesen Bildformen ist gemein, dass sie in kulturellen Strömen zirkulieren und durch die Arbeit der Imagination wirkmächtig werden, indem sie sich in entsprechenden Handlungen – z.B. rassistischen – manifestieren. In Bezug auf Träume stellt Appadurai fest:

In dreams, finally, individuals [...] have found the space to refigure their social lives, live out proscribed emotional states and sensations, and see things that have then spilled over into their sense of ordinary life. (Appadurai 1996: 5)

20 Der amerikanische Bildwissenschaftler W.J.T. Mitchell, der Mitte der 1990er den *pictorial turn* ausrief, unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen picture und image, wobei sich picture auf das materielle, physische Bild bezieht und image gewissermaßen auf das Bild im Kopf (Mitchell 2008).

Heute finden solche Prozesse freilich nicht nur in Träumen statt, sondern werden auf Social-Media-Plattformen wie Facebook – dessen zahlreiche Möglichkeiten der Identitätskonstruktion Daniel Miller (2012) eindrücklich aufgezeigt hat – bewusst inszeniert und ausgelebt. Andere AutorInnen haben in diesem Zusammenhang auf die Wechselwirkungen medialer Formate wie Filme, Soap-Operas und Computerspiele mit der persönlichen Alltagsrealität hingewiesen. Der eigene Traum vom guten Leben (vgl. Treiber 2005) wird heute entscheidend durch globalisierte mediale Formate inspiriert.

Dass auch in diesem Bereich die Grenzen zwischen dem Innen und dem Außen verschwimmen und medial informierte Selbstbilder nicht mehr von der eigenen Lebensrealität zu trennen sind, bringt den französischen Anthropologen Marc Augé gar so weit, von einem *Krieg der Träume* zu sprechen. In seinem gleichnamigen Buch (1999[1997]) arbeitet er drei Achsen der Imagination heraus und zeigt damit auf, welche Rolle die Verwobenheit von medialen Realitäten, wie z.B. von Bildern aus Spielfilmen mit offline-Realitäten und inneren bzw. imaginierten Bildern, für derartige Prozesse spielt:

[...] between dream, myth and literary creation, those three axes of the imagination, there operates a two-way circulation of images through which each one fertilises the other. (Augé 1999[1997]: 53)

Dabei steht Augé der „Fiktionalisierung“ des Alltagslebens durch Massenmedien durchaus kritisch gegenüber. In der von ihm als Krieg bezeichneten Begegnung stehen persönliche Imaginationen kollektiven medialen Fiktionen gegenüber, was Augé zufolge die Gefahr einer Auflösung des Selbst in ein *fictional self* birgt (Augé 1999[1997]: 102ff.). Auch wenn man dieser Argumentation in ihrer kulturpessimistisch anmutenden Ausrichtung nicht vollständig folgen möchte, so machen die Ausführungen von Augé und Appadurai doch deutlich, dass auch unsichtbare innere Bilder nicht von medialen Inspirationsquellen gelöst verstanden werden können.

Als dritte Neuorientierung, die ebenfalls mit einer Anerkennung der Einheit des InnenAußen einhergeht, lässt sich seit einiger Zeit eine verstärkte Beschäftigung mit den Sinnen und sinnlicher Wahrnehmung, sowie damit zusammenhängend mit dem Bereich von Körperlichkeit und Emotionen feststellen. Auch diese Bereiche gehen mit je spezifischen Vorstellungen von ethnografischem Wissen und der Konstruktion wissenschaftlicher Tatsachen einher. Dass diese nicht „im Feld“ oder „dort draußen“ zu finden sind, sondern entscheidend durch die sensorische Wahrnehmung im Körper der EthnografInnen miterzeugt wird, hat sich seit geraumer Zeit als Konsens in der ethnologischen Theorie- und Methodendiskussion etabliert. So resümiert Kirsten Hastrup:

[...] so much evidence in anthropology is circumstantial or inferential, and relates to *sensations, silences, deceptions, and moods*. These sensations are not external to categories but inform them deeply [...]. (Hastrup 2004: 461, Hervorh. M.R.)

Autoren wie Gerd Spittler (2001) und Paul Stoller (1989) plädieren daher dafür, die Sinne nicht, wie in der modernen Wissenschaftsauffassung nach Descartes, als ungenaue Störfaktoren anzusehen, sondern sie vielmehr als Erkenntnismittel anzuerkennen und ihren Gebrauch zu reflektieren und zu schulen. Die Forderung nach affektiver Teilhabe am Leben der Anderen, nach einem sich Einlassen mit allen Sinnen, ist dabei zugleich eine Kritik an einer okularzentrischen und auf Sprache fokussierten Wissenschaftsgestaltung.

In der jüngeren Zeit findet sich interdisziplinär vermehrt die Rede vom *sensory* und *emotional turn*, in der zum Ausdruck gebracht wird, dass die verstärkte Beschäftigung mit Sinnen und Emotionen nicht nur zu einem veränderten Erkenntnisinteresse geführt hat, sondern auch selbst durch den Bedarf an veränderten Epistemologien hervorgerufen wird (vgl. Anz 2006, Pink 2009, 2010, Reddy 1997, 1999, Stoller 1989, 1997). Nicht nur die Reflektion über die Körperlichkeit von Erfahrung und Wissen, auch das Reflektieren über die Beziehung zwischen Forschenden und Beforschten rücken ins Bewusstsein. Es

kommt auch hier verstärkt zur Auseinandersetzung mit Innenwelten – mit den persönlichen Sinnwelten der Forschenden und den emotional-empathischen Beziehungen und Interaktionen mit Forschungsteilnehmenden. In diesem Zusammenhang lässt sich feststellen, dass eine Fixierung auf visuell beobachtbare und verbalisierbare Phänomene unter Umständen keine geeigneten Repräsentationsmittel dieser Beziehungen und inneren, sensorischen wie emotionalen, Vorgänge bereit stellt und andere Strategien der Erfahrbarmachung gefunden werden müssen.

Wissen ist in Erfahrung angelegt und Bedeutung, stellt David MacDougall fest, „is produced by our whole bodies, not just by conscious thought“ (2006: 3). Folglich lässt sich mit Hastrup für einen performativen Wissensmodus plädieren, der, anders als informativ-beobachtende Modi, Verstehen an Teilhabe und Erkenntnis an Erfahrungen knüpft (Hastrup 2004: 464). Dies bedeutet auch, die Dialektik von Wissen und der visuellen Erzeugung und Repräsentation von Wissen zu hinterfragen und die vielschichtigen Dimensionen von Unsichtbarkeit ins Bewusstsein zu rücken. Hierzu möchte ich im nächsten Schritt die bisherigen Ausführungen terminologisch synthetisieren und analytische Begriffsschärfen einführen.

Fazit II: Dimensionen von Unsichtbarkeit: phänomenologisch, epistemologisch, ästhetisch

S[tudent]: But what about invisible entities acting in some hidden ways?

P[rofessor]: If they act, they leave some trace. And then you will have some information, then you can talk about them. If not, just shut up.

S: But what if they are repressed, denied, silenced?

P: Nothing on earth allows you to say they are there without bringing in the proof of their presence. That proof might be indirect, far-

fetched, complicated, but you need it. Invisible things are invisible. Period. If they make other things move, and you can document those moves, then they are visible.

S: Proof? What is a proof anyway? Isn't that terribly positivistic?

P: I hope so, yes. What's so great about saying that things are acting whose existence you can't prove? I am afraid you are confusing social theory with conspiracy theory – although these days most of critical social science comes down to that.

Dieser Dialog zwischen einem Studierenden und seinem Professor stammt aus Latours *Reassembling the Social* (Latour 2005: 150f.). Er enthält die ermutigende Aufforderung, das Unsichtbare analytisch zu greifen und seine Spur (vgl. Lévinas (1992[1983])) zu verfolgen, statt es zu okkultisieren und zum Unsagbaren zu erklären. Zugleich kommt damit jedoch zum Ausdruck, dass es nicht darum gehen kann, Dinge unbedingt sichtbar zu machen, damit sie nicht mehr unsichtbar sind. Vielmehr hinterlässt das Unsichtbare Spuren, und diese Spuren sind es, die wir untersuchen und uns so mit dem Sichtbaren beschäftigen können.

Der archäologische Streifzug durch die Fachgeschichte der Ethnologie hat nun zum einen gezeigt, dass die mit Unsichtbarkeit und Abwesenheit assoziierten Phänomene vielgestaltig und heterogen sind. Zum anderen wurde deutlich, dass aufgrund der wissenschaftsgeschichtlich gewachsenen Dialektik von Sehen und Wissen, bzw. von Wissen und der visuellen Repräsentation von Wissen, Prozesse des Sichtbar- und Erfahrbarmachens in hohem Maße politische Handlungen sind. Deleuze (1992[1886]: 69ff.) stellt in diesem Zusammenhang unter Rückgriff auf Foucault die Zusammenhänge zwischen dem Sichtbaren und dem Sagbaren heraus. Das Sichtbare bezeichnet demnach keine rein visuelle Qualität sondern meint im übertragenen Sinne einen Wissensmodus – wie die Ausführungen zur Entwicklung moderner Epistemologien im Zuge der Aufklärung gezeigt haben. Um die Reden vom

Unsichtbaren und Abwesenden nun terminologisch zu synthetisieren, möchte ich im Folgenden drei Dimensionen von Unsichtbarkeit als analytisches Handwerkszeug vorschlagen.

1. Phänomenologische Dimension von Unsichtbarkeit

In ihrer phänomenologischen Dimension wird Unsichtbarkeit als am (nicht) Wahrgenommenen (Objekt) verortet verstanden. Es geht um das WAS der Wahrnehmung. Hier rekurriert der Begriff auf die raum-zeitliche und/oder visuelle Abwesenheit von Phänomenen, auf das, was nicht, bzw. nicht mehr oder noch nicht, sichtbar ist oder was nicht mit dem bloßen Auge wahrgenommen werden kann. Vergangenes und Zukünftiges, Gedanken und Gefühle, Blutkörperchen und Körperkonzepte – sie alle entziehen sich dem direkten visuellen Zugriff. Das Unsichtbare ist in dieser Dimension eine absolute, dauerhafte Qualität des Dings. Versuche der Visualisierung erfordern zugleich das Bewusstsein darüber, dass diese stets nur mediatisierte Annäherungen und Interpretationen sein können.

2. Epistemologische Dimension von Unsichtbarkeit

In ihrer epistemologischen Dimension rekurriert Unsichtbarkeit auf die (nicht) Wahrnehmenden (Subjekte), auf das, was für sie sehbar im Sinne von denk- und sagbar ist. Diese Dimension berührt die Diskursebene, das WARUM der Wahrnehmung und damit die Frage danach, welche diskursiven Bedingungen es den Wahrnehmenden ermöglichen oder erschweren, Phänomene zu beleuchten und Erkenntnisse über sie zu generieren. In einem zweiten Schritt geht es in dieser Dimension darum zu fragen, ob die Erkenntniswege, die Un/Sichtbares zu Sagbarem machen, auch für Dritte sichtbar sind, d.h., ob die Prozesse in denen wissenschaftliches Wissen generiert wird transparent und selbst problematisierbar sind. Im Vokabular der ANT gesprochen stellt sich die Frage nach den Übersetzungen, den Translationen, von Phänomenen in wissenschaftliche Tatsachen und nach der Reinigung von ontologischen Zonen. Was als Natur und was als Kultur erkannt wird, hängt von den Bedingungen ab, die bestimmte Phänomene als (getrennten) ontologischen Zonen zugehörig erachten und sie entsprechend nur als solche Phänomene erkennbar machen. Einmal als

wissenschaftliche Tatsache akzeptiert, werden diese in sogenannte *black-boxes* verschoben, die ein skeptisches Hinterfragen jener „Tatsachen“ und damit einhergehend Sichtweisen alternativer Epistemologien erschweren (vgl. Mathar 2012: 178f.).

3. Ästhetische Dimension von Unsichtbarkeit

Diese Dimension setzt an der Konstitution sinnlicher Wahrnehmung an. Hier geht es gewissermaßen um das WIE der Wahrnehmung und den geteilten Raum zwischen den Wahrnehmenden und dem Wahrgenommenen, in dem sich beide wechselseitig hervorbringen. Mit der ästhetischen Dimension von Unsichtbarkeit sind aber nicht nur Fragen nach der sinnlichen Wahrnehmung, sondern in der Folge auch der (multi)sensorischen Vermittlung von Unsichtbarkeit verbunden (vgl. Spittler 2001). Durch welche ästhetischen Strategien Unsichtbarkeit thematisiert und mediatisiert werden kann, steht im Zentrum dieser Dimension. Dabei ist hier mit Ästhetik keine Urteils-Ästhetik im Kantschen Sinne, sondern die Lehre von der sinnlichen Erkenntnis nach Baumgarten gemeint (vgl. Böhme 2013; siehe [Kapitel 3.4.](#)). Konkret geht es hier um die geteilte Atmosphäre, um das InnenAußen von filmischen Mitteln und Rezeptionsästhetik. Die Frage, welche Mittel (Dokumentar)Filme zur Erfahrung des Unsichtbaren finden, wie sich das Unsichtbare im Film und des Films gestaltet und wie diese Aspekte in der Rezeption erfahren und verhandelt werden, ist hier zentral.

Zwischen diesen drei Dimensionen spannen sich die Gegenstände, Phänomene und AkteurInnen dieser Untersuchung auf. Sie stellen jedoch keine gesonderten Bereiche dar. Einzelbetrachtungen sind daher lediglich in analytischer Hinsicht sinnvoll, um Fokussierungen auf die eine oder andere Dimension zu ermöglichen. Es stellt sich jedoch in jedem Fall die Frage, durch welche ästhetischen und methodischen Zugriffe Phänomene sicht- bzw. erfahrbar gemacht werden (können) und welche diskursiven Bedingungen dabei am Werk sind. Was in einer (wissenschaftlichen) Betrachtung sichtbar ist, kann von Phänomen oder BeobachterIn abhängig betrachtet werden und hat somit immer auch politische Implikationen.

Was die phänomenologische Dimension betrifft, versucht diese Arbeit einen Bogen zu spannen, zwischen einem Radikalen Empirismus (James 1996[1912], Jackson 1996), der „auf die Sachen selbst zurückgehen“ (Husserl 1913: 6) will und einer Vorstellung von Akteurs-Netzwerken, in denen die Dinge mit ihrer jeweiligen Wahrnehmung verbunden sind (Latour 2005).

Je stärker man das Ungesehene in die epistemologische Dimension der wahrnehmenden AkteurInnen verschiebt, desto deutlicher wird die politische Dimension des Wahrnehmungsaktes – bis hin zu einem bewussten Ausblenden oder Nichtsehen- bzw. „Wahrhaben“-Wollen. Andere AutorInnen haben in diesem Zusammenhang den Begriff der „sozialen Unsichtbarkeit“ gebraucht (vgl. Honneth 2003). Damit ist jener Zustand gemeint, bei dem physisch-materielle Sichtbarkeit auf sozial ausgrenzende Blick-Regime trifft. Ein gängiges Beispiel hierfür ist die Diskrepanz von visueller und sozialer Un/Sichtbarkeit obdachloser Menschen im öffentlichen Raum. Zwar ließe sich im Zusammenhang mit der Rede von *Muted Groups* oder *Implicated Actors* an den Terminus der „sozialen Unsichtbarkeit“ anschließen. Dennoch möchte ich unter Rückgriff auf die Gedanken Bruno Latours zur ANT, sowie Michel Foucaults zu *Episteme* und *Diskurs*, mit der Rede von der *epistemologischen Dimension von Unsichtbarkeit* eine ontologisch offenere und diskursiv dezentriertere Bestimmung ins Feld führen, als es durch eine Fokussierung auf „das Soziale“ möglich wird.

Neben der gesellschaftlichen Kategorie des Sozialen haben andere AutorInnen bei ihrer Beschäftigung mit dem Gegenstand andere begriffliche Unterscheidungen, wie jene zwischen dem Visuellen und dem Sichtbaren, eingeführt (vgl. Barbash, (Castaing-)Taylor, MacDougall und MacDougall 2001: 6). Unter Berücksichtigung der engen Assoziation von Sehen und Wissen, sowie gegenwärtiger Alternativen multisensorischer Methodologien, wird dabei deutlich, dass Sichtbarkeit, im Sinne einer Erfahr- und Erkennbarkeit, nicht notwendigerweise an visuelle Darstellung geknüpft sein muss. Mit der Rede von der *ästhetischen Dimension von Unsichtbarkeit* möchte ich an diese

Gedanken anknüpfen, sie jedoch ebenfalls bereits im Begriff für andere Sinne jenseits des Sehsinns öffnen und auf eine sensorische Wahrnehmung in einem breiteren Sinnesspektrum abzielen.

Da die *Aufteilung des Sinnlichen* (Rancière 2008[2000]) keine rein ästhetische Angelegenheit ist, sondern stets politische Implikationen birgt, erscheint mir das Bild der Dreidimensionalität von Unsichtbarkeit als geeignet, um diese Interdependenzen zum Ausdruck zu bringen und zugleich begriffliche Ungenauigkeiten zu vermeiden. Während Latour in seinen Ausführungen (s.o.) die Spur des Unsichtbaren mit dem Unsichtbaren gewissermaßen gleichsetzt und damit m.E. zwei Ebenen von Unsichtbarkeit vermischt – die phänomenologische und epistemologische –, würde ich eher, im Anschluss an Merleau-Ponty (siehe [Kapitel 1.1.](#)) dafür plädieren, das Unsichtbare nicht per se als etwas Absolutes, sondern als Teil der Welt zu verstehen. Darüber hinaus wird für mich im Bild einer Dreidimensionalität deutlich, dass „das Politische“ nicht lediglich Aspekt einer epistemologischen Betrachtung ist, sondern alle drei Dimensionen gleichsam durchzieht. „Studying absences is inherently political“ – stellt Martin (2014: 73) fest und verweist damit auf einen wichtigen Punkt: Unsichtbarkeit kommt nicht nur durch die phänomenologische Abwesenheit von AkteurInnen und Gegenständen zum Ausdruck. Sie kann auch die epistemologischen Lücken der Wissenschaft selbst adressieren. Diese Feststellung zielt nun nicht in die Richtung einer etwaigen Schließung jeglicher Wissenslücken, sondern will den Umstand problematisieren, dass auch im Wissenschaftsdiskurs Aufmerksamkeitsökonomien am Werk sind, die manche Dinge sichtbarer machen als andere. Gewisse AkteurInnen bzw. Aktanten jedoch nicht zu „beobachten“, weil sie „unsichtbar“ sind, ist nicht nur ungenau, sondern zeugt auch von einem machtdynamischen Desinteresse, das wiederum selbst politisch ist. Im folgenden Teil der Arbeit widme ich diesem letzten Punkt besondere Aufmerksamkeit und problematisiere die Unsichtbarkeit von RezipientInnen im filmtheoretischen Diskurs.

3 Wahrnehmungsästhetik

Die Entwicklung der ethnologischen Fachgeschichte geht Hand in Hand mit der Entwicklung (audio)visueller Medien. Diese bilden seit Anbeginn einen integralen Bestandteil der Ethnologie (vgl. Pinney 1992). Vom methodischen Werkzeug der Datendokumentation, über die mehr oder weniger weit gefasste Beschäftigung mit visueller Kultur, bis hin zu Filmproduktionen für ein großes Kinopublikum ist die Audiovisuelle Anthropologie Medium und Forschungsfeld zugleich. Dieses Feld geht heute weit über die Beschäftigung mit Film, Fotografie und Kunst hinaus und widmet sich auch der Produktion und Untersuchung audiovisueller Systeme und Medien in einem weiter gefassten Sinn. Somit rücken auch sensorische Prozesse und die Wahrnehmung als sozial, kulturell und technologisch beeinflusste Praxis ins Blickfeld der Audiovisuellen Anthropologie. In diesem Zusammenhang haben sich die Vorstellungen über den ontologischen Status und das epistemologische Potential audiovisueller Medien gewandelt:

Neuerdings wird auch danach gefragt, welche Fähigkeit Bilder und andere visuelle Erfahrungen haben, Wissen überhaupt erst zu formen. Statt um Erkennen *von* Bildern geht es immer mehr um Erkennen *durch* Bilder und Visualität; statt darum, Bilder zu verstehen, geht es eher darum, die Welt in Bildern sowie durch spezifische Kulturen des Sehens und des Blicks zu verstehen. (Bachmann-Medick 2009[2006]: 42, Hervorh. i.O.)

Diese als *iconic* oder *pictorial turn* bereits im vorhergehenden Kapitel angedeutete Entwicklung veränderte auch den ethnologischen Zugriff auf und den Umgang mit Bildlichkeit und Visualität. Es wurde deutlich, dass Sehen und Wahrnehmung keine universell gleichgestalteten biologischen Vorgänge sind, sondern vielmehr als komplexe multisensorische, kulturelle und sozio-technische Praxen verstanden werden müssen. Mit dem Aufbrechen ontologischer Sinnes-Zonen wurde deutlich, dass „es mitunter gar nicht möglich [ist], das Sehen aus dem synästhetischen Gesamtkomplex der körperlichen Empfindungen, kulturellen Artefakte und Praktiken herauszulösen.“ (Prinz 2014: 11, siehe

[Kapitel 2.4.](#)) Bis es jedoch zu dieser Erkenntnis kommen konnte, mussten erst einige Erfahrungen in der „Visuellen“ Anthropologie gesammelt werden.

Dieser Teil der Arbeit widmet sich dem fluiden Gemenge aus sensorischer und teilnehmender Wahrnehmung und Audiovisueller Anthropologie und gliedert sich wie folgt: Zunächst umreißt ich anhand der Entwicklungsgeschichte der Audiovisuellen Anthropologie deren zentrale Diskursfelder. Im Anschluss wende ich mich dem Bereich der Rezeption und hier insbesondere den AkteurInnen der Filmrezeption sowie zentralen Rezeptionskriterien zu. Nach einem Ausblick auf mögliche Erweiterungen gängiger Rezeptionsmodelle leite ich mit dem Konzept der Resonanz (Wikan, Rosa) zum weiter gefassten Komplex empathischer und sensorischer Wahrnehmung über. In diesem Zuge bespreche ich Aspekte emotionaler und empathischer (An)Teilnahme sowohl in der Filmrezeption als auch in der ethnologischen Forschung. Dabei bringe ich in einem knappen Vorgriff die Konzepte von Atmosphäre (Böhme, Schmitz) und Sozialer Ästhetik (MacDougall) ein, die sowohl im Hinblick auf die Erweiterung von Rezeptionsmodellen relevant sind, als auch für das Methodenspektrum einer multisensorisch verstandenen Audiovisuellen Anthropologie fruchtbar erscheinen (vgl. hierzu dann [Kapitel 4.2.](#)).

Die in diesem Kapitel zusammengeführten Debatten und Positionen bilden die erkenntnistheoretische Basis und das dynamisch stützende Theoriengerüst meiner Filmrezeptionsforschung. Sie werden im weiteren Verlauf der Arbeit, vor allem in der in [Kapitel 4](#) und [5](#) beschriebenen Empirie, mit den untersuchten Filmen und deren Rezeptionen synthetisiert.

3.1 Eine kurze Geschichte der Audiovisuellen Anthropologie

Im ethnologischen Wissenschaftskontext findet die Beschäftigung mit (audio)visuellen Medien seit den 1970er Jahren unter dem Namen der, lange als Subdisziplin verstandenen, „Visuellen Anthropologie“

statt. Als ihr Gründungsmanifest wird in der fachgeschichtlichen Rückschau gerne der von Hockings (1995[1974]) herausgegebene Sammelband „Principles of Visual Anthropology“ genannt, in dessen vielzitiertter Einleitung Margaret Mead die Ethnologie als eine „Disziplin der Wörter“ bezeichnet und für die vermehrte Berücksichtigung visueller Medien plädiert hatte (Mead 1995[1974]). Ferner datiert die ethnologische Geschichtsschreibung die erstmalige Verwendung des Begriffs „Visual Anthropology“ auf das Jahr 1967 und als von John Collier in den Fachdiskurs eingeführt.²¹ Schon lange vor diesen offiziellen Bezeichnungen hatte die ethnologische Forschung jedoch die audiovisuellen Produktionen und Repräsentationen selbst integriert.

Aus der gleichen Kinderstube stammend waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts die noch junge Wissenschaft Ethnologie und das Medium Film gemeinsam als AkteurInnen in das positivistische Unterfangen objektiver Dokumentation eingebunden. Sowohl das Filmmaterial Alfred C. Haddons von der Torres-Straits-Expedition (1898) als auch das von Rudolf Pöch und Paul Wirz gedrehte Material von der Hamburger Südsee-Expedition (1908–1910), zeigte primär bewegungsphysiologische Abläufe und entsprang dem Anspruch, „faktische“ visuelle Dokumente zu präsentieren (vgl. Petermann 1984: 21ff.). Genährt wurde diese Vorstellung u.a. durch den französischen Arzt Félix-Louis Regnault, der in der Filmarbeit – welcher er Dokumentarcharakter und Objektivität zuschrieb – eine Möglichkeit sah, Wissenschaften wie der Ethnologie und Soziologie zu mehr „Exaktheit“ zu verhelfen (Petermann 1984: 21). Folglich wurde, anstatt mit dem neuen Medium Geschichten zu erzählen, zunächst in positivistischer Manier gesammelt: Handwerk, Tänze, Physiognomien, Jagdpraxen und vieles mehr sollte in Form visueller Notizen für spätere Analysen und zu Unterrichtszwecken festgehalten und zugleich für die Nachwelt konserviert werden (vgl. MacDougall 1978: 407ff., Ballhaus 1995: 15).

21 Die Bezeichnung „Visuelle Anthropologie“ bzw. „Visual Anthropology“ hat sich weitgehend im Fach durchgesetzt. Ich verwende hier dennoch den m.E. weiter gefassten Begriff „Audiovisuelle Anthropologie“, um auf die Multisensorik filmischer Produktion und Rezeption zu rekurrieren.

Die Vorstellung exakter Dokumentation mittels visueller Medien setzte sich dann zwar bis in die 1970er Jahre in Margaret Meads Idealvorstellung einer 360-Grad-Kamera fort (Mead 1973), wird jedoch schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch die Entstehung des Genres der Dokumentarischen Romanzen (*documentaires romancés*) unterbrochen. Bereits 1912 brach Gaston Méliès mit einem Filmteam in die Südsee auf. Die entstandenen Produktionen – Petermann (1984: 23) bezeichnet sie als die ersten ethnografischen Filme – zeichneten sich dadurch aus, dass in ihnen, wie auch in den heute als ethnografischen Klassikern geltenden Filmen *IN THE LAND OF THE HEADHUNTERS* (Edward S. Curtis 1914) und *NANOOK OF THE NORTH* (Robert Flaherty 1922), ethnografische Sujets nach westlichen Erzählmustern fiktionalisiert wurden (vgl. Winston 1995). Diese Praxis führte in der Ethnologie schon bald zu Fragen nach dem ontologischen Status dokumentarischer Bilder: Begriffe wie Authentizität, Inszenierung und die – bis heute – immer wieder gestellte Frage nach der Grenze zwischen Fakt und Fiktion prägten den (ethnologischen) Dokumentarfilmkurs in besonderem Maße (vgl. Hornung (Remter) 2013).

Die Geschichte der Audiovisuellen Anthropologie wurde bereits an anderer Stelle ausführlich besprochen.²² In diesem Kontext möchte ich daher auf zentrale und für meine Fragestellung relevante Aspekte dieses Diskursfeldes fokussieren.

3.1.1 Fakt und Fiktion

Im Allgemeinen bezeichnen das Gros der Filmtheorien und der Mainstream des filmwissenschaftlichen Diskurses (ethnologische) Dokumentarfilme als nicht-fiktionale Filme. Diese – so nahm man lange Zeit an – seien Filme einer Gattung, welche sich an „reale Personen“ und an „Gefundenes statt Erfundenes“ (Roth 1982: 185) hielt, die mit der „Aufzeichnung von Außenrealität“ (Monaco 1992: 389) befasst sei und sich durch diese und weitere Charakterisierungen grundsätzlich von der Gattung des Spielfilms unterscheide (vgl. Schadt 2002: 21). Die

22 Vgl. Banks und Ruby 2011, MacDougall 1998a, Banks und Morphy 1997.

gängigen Basisdichotomien wie wahr/falsch, objektiv/subjektiv und, allen voran, authentisch/inszeniert sollten sich jedoch im Abgleich mit der Filmpraxis als unhaltbar erweisen. Die Unterschiede zwischen Spiel- und Dokumentarfilmen, so hatten bereits Filme wie *NANOOK* deutlich gemacht, sind nicht in der Gattung selbst angelegt. Sie sind nicht als starre Grenze in Stein gemeißelt oder in charakteristisch-exklusiven Stiliketten und Film-„Sprachen“ manifestiert, sondern bedingen sich durch kontextuelle wahrnehmungsästhetische Mechanismen. Bevor jedoch von diesen sozio-technisch und historisch gewachsenen Modi der Filmrezeption die Rede sein soll (siehe [Kapitel 3.2.](#)), möchte ich zunächst schlaglichthaft die Entwicklung des Dokumentarfilmdiskurses entlang der vermeintlichen Basisdichotomie Fakt/Fiktion skizzieren, um schließlich eine heuristische Annäherung an den Begriff des Dokumentarfilms vorzunehmen.²³

In ihrer vielzitierten Analyse schlug Eva Hohenberger bereits 1988 vor, den Dokumentarfilm „als einen Film zu bezeichnen, dessen Referenzobjekt die nichtfilmische Realität ist“ (Hohenberger 1988: 26). Der Begriff des Nichtfilmischen stellt dabei einen der zentralen Begriffe ihres filmtheoretischen Vokabulars dar. Durch die Unterscheidung in *nichtfilmisch*, *vorfilmisch*, *filmisch* und *nachfilmisch* verdeutlicht Hohenberger, dass Filme stets eine Gestaltung von filmbezogener Realität sind und dass die Möglichkeit einer Aufzeichnung von „natürlicher Außenrealität“ ein zu lange verfolgter Irrglaube war.²⁴ Vielmehr scheint es angebracht, die ästhetischen Strategien zu untersuchen, die Filme nutzen können um den Eindruck zu erwecken, es handle sich um „reale Personen“ in ihrem nichtfilmischen „natürlichen Alltagsleben“.

23 Die folgenden Ausführungen lehnen sich an bereits früher publizierte Gedanken an, führen dabei manche Teile weiter und konzipieren andere neu (vgl. Hornung (Remter) 2013).

24 Bereits Anfang der 1950er Jahre unterschied Etienne Souriau in der Terminologie der *Ecole de filmologie* das filmische Universum in die Begriffe des *Afilmischen*, *Profilmischen*, *Filmographischen*, *Filmophanischen*, *Kreatoriellen* und *Spektatoriellen* (Souriau 1997[1951], vgl. Kessler 1997, 1998: 71). Die Verwendung der Begriffe Hohenbergers scheint mir aber an dieser Stelle ob ihrer breiteren Rezeption im ethnologischen Kontext dennoch angemessen.

Nach dieser Auffassung ist die Authentizität eines Dokumentarfilms nicht an eine ohnehin nie zu erreichende Natürlichkeit geknüpft, sondern speist sich vielmehr aus der reflexiven Transparenz über die filmische Gestaltung einer eben *vorfilmischen* Realität. Mit anderen Worten: Filme, in denen Handlungsabläufe mit ProtagonistInnen inszeniert werden – eine Praxis, die ohnehin bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts aufgrund der schweren Filmtechnik unumgänglich war – sind nicht per se fiktional. Werden diese Praxen der Produktionsbedingungen, Hohenberger bezeichnet sie auch als die *Realität Film*, jedoch verschleiert und ausgeblendet, so lässt sich durchaus von einer dokumentarischen Fiktion sprechen:

Nanook, der von Flaherty gebeten wurde, für den Film das Gewehr gegen den längst nicht mehr benutzten Speer zu tauschen, wird jenen wieder beiseitelegen und zum Gewehr zurückgreifen; ein Film, der jedoch genau darauf nicht verweist, ist nicht dokumentarisch, sondern fiktional. (Hohenberger 1988: 37)²⁵

Im Verlauf der Filmgeschichte waren zahlreiche Filmschaffende bestrebt, mit dieser dokumentarischen Fiktion zu brechen. Die Strategien, die dabei zum Einsatz kamen und kommen, führten zu neuen und weit gefassten Spielarten des Dokumentarischen. So wurde beispielsweise das Prinzip der Nichteinmischung, wie es für das amerikanische *Direct Cinema* charakteristisch gewesen war, von den Vertretern des französischen *Cinéma Vérité* zu Gunsten einer Reflexion über den filmischen Prozess aufgebrochen. Während Filmschaffende wie D.A. Pennebaker, Richard Leacock und Robert Drew für einen beobachtenden Film standen, wurde in Jean Rouchs Konzeption die Kamera als Katalysator und Provokateur statt als Dokumentationsmittel von Wirklichkeit eingesetzt (vgl. Deleuze 1997[1985]).²⁶ Die Vertreter

25 In NANOOK ist diese fiktionale Dimension zwar nicht auf der Ebene der filmischen Realität präsent. Jedoch erläutert Flaherty in einer Texttafel zu Beginn des Films den inszenatorischen Charakter: „[...] I did see that if I were to take a single character and make him typify the Eskimos as I had known them for so long and well, the results would be well worth while.“

26 Systematisch analysiert findet sich diese Abkehr vom beobachtenden Film bei MacDougall (1982).

des *Direct Cinema* wählten realdramaturgische Sujets, wie beispielsweise Sportveranstaltungen und Wahlkämpfe, und waren bestrebt, die Kamera als möglichst unauffällige neutrale Beobachterin einzusetzen. Zwar leiten einige AutorInnen die Entwicklung des (ethnografischen) Dokumentarfilms aus der Tradition des *Direct Cinema* her. Stimmi-ger erweist sich jedoch die kritische Ansicht Hohenbergers, die von einer Fiktionalisierung des Dokumentarfilms durch das *Direct Cinema* spricht (Hohenberger 1988: 126).

Entscheidend scheint mir hier die im Falle des *Direct Cinema* spürbare Abwesenheit der filmenden Subjekte zu Gunsten eines körperlos beobachtenden Blicks, dessen Kontrast im *Cinéma Vérité* die audiovisuelle Anwesenheit der Filmschaffenden ist, die in das Geschehen eingreifen, es gleichsam erst hervorbringen. Hatte man sich im *Direct Cinema* bereits gegen die „Voice of God“ entschieden, wurde im *Cinéma Vérité* nun auch der „gaze from nowhere“ (vgl. Haraway 1988: 581) angeprangert. Jean Rouch wollte die Anwesenheit der Kamera thematisieren und dokumentieren, er sah darin ein Authentizitätsstiftendes Mittel zur Repräsentation von Wirklichkeit – der Wirklichkeit des Films²⁷ (Rouch 2009: 77, Deleuze 1997[1985]: 199, Hohenberger 1988). Wie vor ihm schon Vertov ging auch Rouch davon aus, dass das Kino seine eigene Wirklichkeit und Wahrheit hat:

I look at the human sciences as poetic sciences in which there is no objectivity, and I see film as not being objective, and cinema verite as a cinema of lies that depends on the art of telling yourself lies. If you're a good storyteller then the lie is more true than reality, and if you're a bad one, the truth is worse than a half lie. (Rouch in Levin 1971: 134f.)

Diese Ansicht zum Verhältnis von Wissenschaft und Kunst, von Fakt und Fiktion, von Beobachtung und Gestaltung, sollte sich später im schriftlichen Diskurs der Writing-Culture-Debatte wiederfinden. Von einer anderen Seite in die gleiche Richtung argumentierend stellt James

27 Rouch (2009: 77) selbst schreibt hier: „Le cinéma-vérité, ce n'est pas la vérité au cinéma, c'est la vérité du cinéma.“

Clifford hier fest, dass Ethnografien stets halbe Wahrheiten (*Partial Truths*) sind. Die Doppeldeutigkeit im Englischen, in dem *partial* sowohl halb als auch parteiisch bedeutet, rekurriert auf die politische Dimension jeder Gestaltung. Wenn Clifford Ethnografien als Fiktionen bezeichnet, kommt darin ein Ethnografieverständnis zum Ausdruck, das sich seit den 1960er Jahren zunehmend durchgesetzt hatte (Clifford 1986: 6).

Als sich vor dem Hintergrund der postkolonialen Debatten mit der interpretativen Wende im ethnologischen Kontext die Erkenntnis ausbreitete, dass Ethnografien keine neutralen Tatsachenberichte sind, ging damit auch eine Verschiebung im Konnotationenspektrum des Fiktionalen einher (vgl. Geertz 1973b, Rabinow 1986). War der Begriff des Fiktionalen bislang mit dem Unwahren, Erfundenen, ja gar dem Erlögen assoziiert gewesen, gesellte sich ab den 1960er Jahren zunehmend eine andere Dimension hinzu.

So rekurriert beispielweise der Fiktionalitätsbegriff von Clifford Geertz auf die gestaltete und literarische Dimension ethnografischer Texte. Geertz bezeichnete sie deshalb als fiktional im Sinne von „Gemacht“ und „Hergestellt“, „not that they are false, unfactual, or merely “as if” thought experiments.“ (Geertz 1973b: 15) Ein ähnlich positiv konnotierter Begriff des Fiktionalen findet sich bei Jacques Rancière. Er schreibt:

[...] die ‚Fiktion‘ im allgemeinen ist nicht die schöne Geschichte oder die üble Lüge, die sich der Wahrheit widersetzt oder dem, was man dafür ausgibt.

Sie ist vielmehr ein

[...] Rückgriff auf künstlerische Mittel, um ein ‚System‘ von repräsentierten Handlungen, zusammengesetzten Formen und Zeichen, die aufeinander verweisen, zu schaffen. (Rancière 1999: 28f.)

Übersetzt man diese Gedanken für filmtheoretische Debatten, lässt sich die Bezeichnung des Dokumentarfilms als nicht-fiktional schwerlich aufrecht erhalten. Vielmehr erscheint der Begriff des Nicht-Fiktionalen als gänzlich unangemessen, wenn man bedenkt, dass Film stets gemachte und hergestellte Realität ist. Die Grenzen zwischen Spiel- und Dokumentarfilmen gelten daher zu Recht als dekonstruiert (vgl. Nichols 1994). Will man dennoch ein Label für die Charakterisierung dokumentarischer Formate in Abgrenzung zu Spielfilmformaten finden, so lohnt auf der Suche nach einem passenderen begrifflichen Handwerkszeug ein Blick in die Literatur und Literaturwissenschaften.

Hier hatte der amerikanische Schriftsteller Truman Capote bereits 1965 mit seinem Roman *In Cold Blood* einen Stil geprägt, für dessen Charakterisierung er den Begriff der *Faction* ins Feld geführt hatte (vgl. Landwehr 2004: 493, 503). *Faction*-Werke zeichnen sich dadurch aus, dass sie die Grenzen zwischen Tatsache und Fiktion auf kreative Art ausloten: „Die beschriebenen Menschen und Ereignisse sind nicht fiktiv, wohl aber viele unterstützende Details, durch die der Leser näher an diese Menschen und Ereignisse herangeführt werden soll.“ (Hawthorn 1994: 91)

Im filmischen Kontext findet sich dieses Konzept explizit in den Werken des österreichischen Filmemachers Ulrich Seidl wieder. Sein Stil ging mit der Formel *Facts & Fiction = Faction* in die filmtheoretischen Debatten ein (Lamp 2009: 23). Seidls Filme zeichnen sich dadurch aus, dass er die gängigen Stilstiken von Spiel- und Dokumentarfilmen miteinander vermischt. Sein Personenrepertoire konstituiert sich aus Laien- und professionellen DarstellerInnen, die Bildgestaltung wechselt zwischen dynamisch dokumentarischer Handkamera und streng zentralperspektivisch kadrierten Bildern (vgl. Reiter 2006: 257). Inkorporierte Gattungsverträge (Genette 1993: 12) werden aufgebrochen, wenn beispielsweise Filmfiguren in als fiktional gekennzeichneten Formaten zugleich im Stil des *Cinéma Vérité* direkt in die Kamera blicken.

Neben Flaherty (NANOOK 1922), Rouch (MOI, UN NOIR 1958) und Seidl (PARADIES LIEBE 2012), lassen sich unter den Werken von Filmschaffenden wie Dennis O'Rourke (THE GOOD WOMAN OF BANGKOK 1991), Chris Marker (SANS SOLEIL 1983) und Robert Gardner (FOREST OF BLISS 1986) weitere Beispiele finden, die unter Begriffen wie „Ethno-Fiction“, „Ethno-Poesie“ oder „Doku-Fiktion“ deutlich gemacht haben, dass sich die terminologische Unterscheidung in fiktionale und nicht-fiktionale Filme als weitgehend unbrauchbar erwiesen hat. Diese Spielarten und Überlegungen zu Grunde legend, habe ich bereits an anderer Stelle (Hornung (Remter) 2013) dafür plädiert, den Begriff „nicht-fiktional“ für die Charakterisierung von (ethnologischen) Dokumentarfilmen zu verwerfen. Stattdessen möchte ich den Begriff des *Faktionalen* als Prädikat im Feld der Dokumentarfilmtheorie stark machen. Dabei verstehe ich in einer Minimaldefinition den faktionalen Modus der Darstellung als gestalteten, medial vermittelten Bezug und Verweis auf Faktizität und nichtfilmische Wirklichkeit (Hornung (Remter) 2013: 337, vgl. Weidacher 2007: 39). (Ethnologische) Dokumentarfilme als faktionale Filme zu bezeichnen, erscheint mir zum einen als eine fruchtbare Möglichkeit, den Dokumentarfilm von dem dünnen Eis zu heben, auf dem die ungenaue Verwendung von Begriffen wie Authentizität, Objektivität und Wahrheit ihn so lange hat tänzeln lassen. Zum anderen kann mit diesem Begriff der stets „ästh-ethisch“ (Ninety 2012: 75) gestaltete Zugriff auf nichtfilmische Wirklichkeiten präziser gefasst werden, als es mit einer vermeintlich dichotomen Unterscheidung in fiktionale und nicht-fiktionale Formate möglich ist.

Jenseits dieser filmtheoretischen Überlegungen lässt sich bei der Analyse von Publikumsbeiträgen jedoch feststellen, dass die Frage nach der „Echtheit“ des Gezeigten eine nach wie vor unverändert große Rolle bei der Rezeption dokumentarischer Formate spielt. Es erscheint mir daher lohnend, faktionale Formate nicht nach gattungsinhärenten Kriterien von fiktionalen zu unterscheiden²⁸, sondern, im Anschluss

²⁸ Zwar gibt es immer wieder Stimmen, die sich darauf berufen, dass jeder fiktionale Film auch eine Dokumentation über das Spiel seiner DarstellerInnen ist, jedoch erscheint

an Dirk Eitzen, die Frage „Könnte das gelogen sein?“ als eine für den Dokumentarfilm charakterisierende Rezeptionsart zu verstehen (Eitzen 1998: 31). Dadurch eröffnet sich ein Feld, in dem nach den kontextualisierenden Verwendungszusammenhängen von Filmen gefragt werden kann und nach den Rezeptionsprozessen, die für bestimmte Filme eine „dokumentarisierende Lektüre“ (Odin 1990) nahelegen.

In diesem Teil der Arbeit habe ich also versucht zu verdeutlichen, dass die Wahrheit des Dokumentarfilms meines Erachtens nur darin bestehen kann, die Unmöglichkeit einer Repräsentation von nichtfilmischer Realität zu thematisieren und auf diese Weise mit der dokumentarischen Fiktion zu brechen. Das Potential eines solchen Unterfangens liegt dabei darin, einen politisch gleichberechtigten Diskurs über die mediale Konstruktion von Wirklichkeit zu eröffnen, in dem sich die AkteurInnen der Filmproduktion und -rezeption im besten Fall auf Augenhöhe begegnen können (vgl. Hornung (Remter) 2013: 343).

Ich komme nun zum zweiten Themenkomplex, der die filmischen Diskurse im Feld der Audiovisuellen Anthropologie seit langem und stets aufs Neue beschäftigt.

3.1.2 Erklärung, Repräsentation und Evokation

Der Beginn der Filmgeschichte war zugleich der Beginn neuer Erzählweisen und die Herausforderung etablierter Sehkonventionen. Ohne die berühmteste Anekdote der Filmgeschichte ein weiteres Mal zu bemühen sei darauf hingewiesen, dass das im Filme „sehen“ noch ungeübte Publikum den Umgang mit dem neuen Medium erst erlernen musste. Als Hilfestellung diente zu Stummfilmzeiten zunächst die Figur der FilmerklärerInnen, die bald schon durch den vermehrten alleinigen Einsatz von Texttafeln verdrängt werden sollte. Die Filmbilder des frühen Kinos waren zunächst an den vorhergehenden Konventionen des Theaters orientiert. Gefühle wurden durch große

mir eine derart weit gefasste Feststellung bei dem Unterfangen begrifflicher Konkretisierung nicht besonders hilfreich.

Gesten zum Ausdruck gebracht, die jedoch ohne begleitende Sprache einen großen Möglichkeitsraum an Interpretationen eröffneten. Als mit der zunehmenden Etablierung des neuen Mediums eine Emanzipation vom Theater stattfand, entwickelten sich auch die kinematografischen Ausdrucksmöglichkeiten hin zu differenzierteren Formen. Durch die wachsenden Rezeptionskompetenzen des Publikums, wurden die ErklärerInnen mit der Zeit als störend empfunden (vgl. Denk 2011). Das Kino wurde zunehmend zu einem Raum der „immersiv[e] Versenkung ins Spektakel“ (Elsaesser 2010: 137f.), für die äußere Einflüsse – heute beispielsweise im weitläufig praktizierten Handyverbot – möglichst ausgeblendet werden sollen. Inwieweit verbale oder textliche Erklärungen dieses Eintauchen in das filmische Geschehen ermöglichen oder erschweren, wird in sich wandelnden Annahmen und Praktiken diskutiert.

Im ethnologischen Kontext etwa ist die Gegenüberstellung von „Erklären“ und „Verstehen“ mit grundlegend verschiedenen Möglichkeiten bezüglich des methodischen und repräsentatorischen Repertoires verknüpft. Waren es zu Beginn der ethnologischen Filmgeschichte vor allem die Erklärungen der EthnologInnen und Filmschaffenden selbst – z.B. in Form gesprochener allwissender Kommentare – hielten mit der Synchronrontechnik ab den 1960er Jahren zunehmend die selbst sprechenden Menschen Einzug in das ethnologische Filmschaffen. Diese Entwicklung ist jedoch – auch wenn dies oft so argumentiert wurde – keine rein technisch begründete, vielmehr stehen hinter ihr politische Entscheidungen, die auf den Prämissen eines postkolonialen Diskurses fußen.

Die Betonung subjektiver Interpretation, die Verlagerung von „System“ auf „Prozess“ und in der Folge auf „Diskurs“ hatten die Versuche und Suche nach analytischer Objektivierung und Objektivierbarkeit abgelöst (Clifford und Marcus 1986, Geertz 1973a, Berg und Fuchs 1993). Es wurde erkannt: Kulturelle Erfahrungen sind subjektiv, fragmentarisch und vollziehen sich in Brüchen. Mit dem Ende der großen Metanarrative wurde daher auch das Abschiednehmen von einem „allwissenden Erzähler“ gefordert. Es kam zu einer literarischen Wende,

in deren Zuge die klassischen Schreibweisen einer bis dato weitgehend unhinterfragten ethnografischen Autorität (Clifford 1983) aufgebrochen wurden. Dieser Paradigmenwechsel äußerte sich im Bereich der Audiovisuellen Anthropologie zum einen darin, dass die Macht des sinnstiftenden Kommentars erkannt und hinterfragt wurde. Ein eindrückliches Beispiel liefert der Film JEAN ROUCH – PREMIER FILM (Dominique Dubosc 1991). Rouch spricht darin im Stil des Cinéma Vérité über seinen ersten Film AU PAYS DES MAGES NOIRS (1947) und über die Verwendung seines Filmmaterials durch das französische Fernsehen. Dieses hatte den Film umgeschnitten und eine im Footage zu sehende Nilpferdjagd durch den Kommentar eines *Tour de France*-Sportmoderators zum spannungsgeladenen Spektakel inszeniert. Durch zwischengeschnittene Klischeebilder von „wilden Tieren“ und afrikanischen Sonnenuntergängen reproduziert diese Gestaltungsart einen kolonialen Blick auf „Afrika“ und erschafft, so Rouch, ein Monster.

Die zentralen Fragen innerhalb der ethnologischen Diskussion von Filmen verlagerten sich in der Folge auf die Begegnung mit und die Konstruktion von Fremdheit sowie auf die filmischen Mittel von Selbst- und Fremdrepräsentationen. Film wird nunmehr als sozial, kulturell und technologisch geprägter Diskurs über nichtfilmische Wirklichkeiten begriffen (Wendl 1994).

Eine damit verknüpfte Entwicklung war, dass dieser Diskurs über die Repräsentation kultureller Manifestationen zunehmend die repräsentierten AkteurInnen selbst miteinbezog. So waren im ethnologischen Dokumentarfilm immer öfter die ProtagonistInnen selbst zu hören – mit ihrer eigenen Stimme und den jeweiligen kontextuellen O-Tönen. Als wichtige VorreiterInnen dieser heute als selbstverständlich erscheinenden Entwicklung gelten die Filmschaffenden Judith und David MacDougall. Die Filme ihrer Trilogie TURKANA CONVERSATIONS (1977–1981) zählen zu den ersten (ethnologischen) Dokumentarfilmen, die vom Einsatz von Untertiteln Gebrauch machten. In der Rückschau äußert David MacDougall, der überzeugt ist, dass mit jedem Filmstil eine Erkenntnistheorie verknüpft ist, jedoch eine

kritische Einstellung zu Untertiteln. Sie überbetonten die Bedeutung gesprochener Sprache und eröffneten Hierarchien in der Relevanz von Ereignissen – wenn beispielsweise das Bellen eines Hundes oder andere akustische Zeichen nicht in Untertitel übersetzt werden (Barbash, (Castaing-)Taylor, MacDougall und MacDougall 2001: 8). Dennoch bemerken Lucien (Castaing-)Taylor und Ilisa Barbash in ihrer kritischen Würdigung der TURKANA-Reihe:

The technology of subtitling is so much taken for granted nowadays that it is difficult to appreciate just how revolutionary it was at the time in bringing ethnographic subjects alive on the screen as real, reflective, flesh-and-blood human beings. Indeed, subtitles would seem to have been instrumental in convincing Westerners that non-Westerners *had* intellectual lives at all. (Barbash, (Castaing-)Taylor, MacDougall und MacDougall 2001: 3, Hervorh. i.O.)

Der Einsatz von Untertiteln ermöglichte es also, den ProtagonistInnen selbst eine Stimme zu geben, bzw. sie ihnen zu lassen und damit zugleich das Erklären und die Möglichkeit des Verstehens in eben jene Stimmen zu legen.

Doch schon vor dem Einsatz von Untertiteln erschien der „Aufmarsch der *sprechenden Menschen*“, der bald im dokumentarischen Stil der *Talking Heads* überhand nehmen sollte, im postkolonialen Diskurs ab den 1960er Jahren vor allem als eine „Demokratisierung der Leinwände“ (Schlumpf 1995: 108ff.). Diese vollzog sich in beide Richtungen: ProtagonistInnen waren nicht mehr nur stumme Illustrationen ethnografischer Rede. Und RezipientInnen wurden nicht länger durch dominante verbale Rezeptionsanweisungen in ihrer Wahrnehmung und Sinnggebung gelenkt (vgl. Ruby 2000: 159, Blümlinger 1990: 202). Die Kehrseite dieser Entwicklung hin zu reinen Interviewfilmen ist, dass die bildliche Gestaltung zu Gunsten der gesprochenen Sprache bisweilen vollkommen vernachlässigt wird und das gesprochene und geschriebene Wort mehr Raum als die visuell gestaltende und sensorisch Neugier und Spannung erzeugende Kraft des Mediums ein-

nimmt.²⁹ Daher lassen sich zu jeder Zeit auch Filmschaffende finden, die nach anderen, stärker kinematografischen Wegen suchten, um mit dem Medium Film zu „erzählen“.

Ab den 1980er Jahren war das ethnologische Filmschaffen dann (erneut) von einem beobachtenden Stil geprägt, der Interviews weitgehend ablehnte und das Zeigen dem sprachlichen Erzählen vorzog. Paul Henley beschreibt seine Filmbildung an der *National Film and Television School* der 1980er Jahre wie folgt:

[...] we were never once given any instruction in how to shoot interviews. Observational cinema, we were encouraged to believe, should be about showing, not telling. That is, we should be interested in showing how our subjects actually lived their lives rather than in giving them the opportunity to tell us how they did so. (Henley 2003: 68)

Darüber sollte jedoch nicht übersehen werden, so relativiert auch Henley, dass sich das Interview in Form von vermeintlich natürlichen Gesprächen gewissermaßen durch die Hintertür in den (ethnologischen) Dokumentarfilm einschleicht.³⁰ Zwar ist es im dokumentarischen Mainstream zu einer gängigen Praxis geworden, die Fragen der Filmschaffenden im Schnitt herauszuschneiden. Dadurch werden die Gespräche oder verbalen Reflexionen der ProtagonistInnen jedoch nicht „natürlicher“, sondern lediglich in die Aufrechterhaltung einer dokumentarischen Fiktion eingebunden. Filmschaffende wie Jean Rouch und Judith und David MacDougall haben sich daher immer wieder gegen diese Form verwehrt. Ihre Kommentare und Nachfragen sind im Film zu hören, was Barbash und (Castaing-)Taylor dazu veranlasst hat, diese Form des Filmschaffens als ebenso teilnehmend wie

29 Wie sie etwa in Robert Gardners *FOREST OF BLISS* (1986) zu finden ist, der statt einer geschlossenen Erzählung stärker auf narrative Lücken und atmosphärische Evokation setzt (s.u.).

30 Unter diesem Gesichtspunkt lassen sich auch Spittlers Ansatz einer Dichten Teilnahme und die damit verknüpften Prämissen kritisch hinterfragen: Sind natürliche Gespräche im Film, unter Anwesenheit einer Kamera, überhaupt möglich? (Vgl. [Kapitel 3.3.1.](#) und [4.2.](#))

beobachtend zu bezeichnen (Barbash, (Castaing-)Taylor, MacDougall und MacDougall 2001: 4). Und auch Henley meint zum Verhältnis von Teilnahme und Beobachtung in Bezug auf das Interview:

[...] the controlled interview can become a substitute for or even a defence against the kind of active participant observation which we [at the Granada Center, M.R.] consider essential to good practice in ethnographic fieldwork generally and in ethnographic documentary-making in particular. (Henley 2003: 70)

Diese kritische Haltung gegenüber Interviews lässt sich auch auf ein zunehmendes Misstrauen gegenüber dem gesprochenen Wort zurückführen. David MacDougall, der Interviews einst als eine „uneven mixtures of candour and self-justification“ (1995a: 245f.) bezeichnet hat, geht davon aus, dass sie zur Erfahrung fremder Lebenswelten nur begrenzte Möglichkeiten bieten.

Ein Vertreter, der die erklärende Seite ethnologischer Repräsentation³¹ gänzlich und grundlegend in Frage stellte, ist Stephen A. Tyler (1986, 1991). Ihm zufolge ist jede Repräsentation eine Form der Machtausübung über Andere (Tyler 1991: 199). Als Strategie der postmodernen Darstellung schlägt Tyler daher vor, die Repräsentation zu Gunsten der Evokation aufzugeben.³²

Vor allem der Aspekt der Sprache ist es, der Tyler in politischer Hinsicht beschäftigt. In postmoderner Manier plädiert er dafür, Erklärungen gegen Fragen einzutauschen. Dies soll den RezipientInnen audiovisueller oder textlicher Evokationen das Erlebnis ermöglichen, dass „der Andere“ eben nicht in Gänze erfahren oder erklärt werden kann. Eine Aufgabe postmoderner Ethnografien besteht also darin, neue Wege zur Vermittlung fremdkultureller Lebensrealitäten zu finden.

31 Zum Begriff der Repräsentation siehe auch Waldenfels (2002a: 153ff.), der dessen Bedeutungen in die Dimensionen Vorstellung, Vergegenwärtigung, Darstellung und Stellvertretung differenziert.

32 Zum Begriff der Evokation bei Tyler siehe [Kapitel 2](#).

Auf der Seite der filmischen Praxis finden sich im Filmschaffen Robert Gardners oder Chris Markers fast schon klassische Beispiele für evokative Filmstile. Der Film, an dem sich die Debatte um diese neuen filmischen Praxen wohl am meisten abgearbeitet hatte, ist Robert Gardners *FOREST OF BLISS* (1986), der ohne sprachlichen Kommentar und Untertitel die RezipientInnen dazu auffordern möchte, sich gewissermaßen selbst ein Bild zu machen. Er steht dadurch am Anfang einer lange und heftig geführten Diskussion über das Verhältnis von Wissenschaft und Kunst und über die Verantwortung von Filmschaffenden sowohl ihren ProtagonistInnen als auch ihrem Publikum gegenüber. Gardner zeigt einen Tag im indischen Benares: Hunde kämpfen, Menschen baden im Fluß, Handwerker zimmern etwas zusammen – sind es Leitern? Menschen sprechen eine unvertraute Sprache, Tote werden auf den zusammengezimmerten Objekten – es sind Bahren! – bestattet. Wir werden ZeuginInnen dieser Ereignisse, ohne textliche kontextualisierende Erklärungen zu erhalten. Im Anschluss an die Frage nach der „richtigen“ Interpretation des filmisch Erfahrenen, drängt sich eine zweite Frage auf: Ging es so auch Robert Gardner, konfrontiert mit fremdkulturellen Ereignissen, Ritualen, Sprachen, auf der Suche nach Erklärungen, nach Sinn und mit dem Anliegen, weitere Fragen aufzuwerfen? Zumindest dieser letzte Punkt hat sich in einen Anspruch an die RezipientInnen übersetzt:

[...] I thought that the audience would not simply wait for the mysteries to be dispelled but would come up with their own solutions, supply their own answers, and so, in that way, they would be doing their own anthropology. (Gardner 2001: 78)

Diese Form der geteilten Autorenschaft brachte Gardner jedoch einige Kritik ein, die sich im Kern auf die folgenden Punkte bezieht: Sein Verzicht auf jegliche Erklärinstanzen stelle den wissenschaftlichen Wert des Gezeigten in Frage und mache *FOREST OF BLISS* zu einem ästhetizistischen Kunstprojekt, dessen Raum für Fehlinterpretation zu groß sei, als dass er vom Filmschaffenden ethisch vertreten werden könne.

Gardner würde sich zu weit zurückziehen und die RezipientInnen, auf sich selbst zurückgeworfen, in und mit der Deutungsarbeit allein lassen. So schreibt Jay Ruby über *FOREST OF BLISS*:

Ich sah darin ein Durcheinander unverständlicher Vignetten, mit denen der formale Inhalt und die Abfolge von Bildern aufgelockert werden sollten. [...] Ich kenne die Sprache der Menschen in dem Film nicht. Es wird mir nur in den seltensten Fällen klar, was sie tun, und wenn doch einmal, dann verstehe ich die Tragweite der Handlungen nicht. Ich sehe mich zu Unterstellungen gezwungen, die gut und gerne versehentlich egozentrisch und unzutreffend sein mögen, weil nichts auf die Absicht des Filmemachers hindeutet. (Ruby 1989: 63)

Die Kritik eines vermeintlichen Ästhetizismus wird an evokativ wirkenden Arbeiten oft und auch heute noch geübt. Meines Erachtens zeigt sich darin aber zum einen eine mangelnde Emanzipation von der erklärenden Film-„Sprache“ dokumentarischer Fiktionen und eine damit einhergehende Verhaftung in einem vermeintlichen Abbildrealismus. Zum anderen kommt darin eine mangelnde Anerkennung dessen zum Ausdruck, was bereits Autoren wie Michel Foucault und Roland Barthes in poststrukturalistischer Manier unter dem Begriff des „Tod des Autors“ (s.u.) beschrieben hatten. Es geht dabei um Vorstellungen von „richtigen“ und „falschen“ „Lesarten“, um dichotome Vorstellungen von bedeutungsproduzierenden ProduzentInnen und bedeutungsentschlüsselnden RezipientInnen, um Sehkonventionen und Erwartungshaltungen, sprich, um die großen Themen, Fragen und Modelle der Rezeption (siehe [Kapitel 3.2.](#)). Bevor von diesen die Rede sein soll, möchte ich zur gegenwärtigen Standortbestimmung einige aktuelle Debatten der heutigen Audiovisuellen Anthropologie skizzieren.

3.1.3 Audiovisuelle Anthropologie heute

Das Feld der Audiovisuellen Anthropologie hat sich in den letzten Jahren über filmstilistische Fragen hinaus zunehmend für alternative Repräsentationsformen geöffnet. Audiovisuelle Repräsentationen

finden nicht mehr nur als Fotografien Eingang in Publikationen und beschränken sich nicht länger auf den linear erzählenden ethnografischen Film. Vermehrt kommen auch experimentelle Ausstellungskonzepte zum Einsatz und werden non-lineare Formen interaktiver digitaler Medien genutzt. Auch werden audiovisuelle Medien nicht nur zu Repräsentationszwecken eingesetzt, sondern haben als Forschungsmedien Eingang in den ethnologischen Methodenkanon gefunden. Zwar hatte es in der Vergangenheit Stimmen gegeben, die den Einsatz von Film zu analytischen statt rein dokumentarischen Zwecken kritisch diskutierten. Zunehmend setzte sich im Fach jedoch die Erkenntnis durch, dass es nötig war jene „Form der Wissenschaft aufzugeben, in der der Beobachter und die Beobachteten in getrennten Welten existieren“ (Friedrich et al. 1984: 14, mit Bezug auf David MacDougall). In diesem Zusammenhang lassen sich etwa Methoden wie das „Walking with Video“ und das „Video- oder Camera-Eliciting“ nennen. In beiden Fällen werden audiovisuelle Medien dazu genutzt, mit der Kamera nicht nur zu filmen, sondern gewissermaßen zu denken³³ und mit den Forschungsteilnehmenden in einem gleichberechtigten Dialog Themen zu erarbeiten. Etwa wenn Sarah Pink mit der Kamera und ihrem Forschungsteilnehmer David filmend durch dessen Garten läuft und im Dialog mittels der Kamera seine dortige Lebensrealität erfährt und erfahrbar macht (Pink 2007). Oder wenn sich Valerie Hänsch anhand gefilmten Materials die Arbeitsvorgänge sudanesischer LKW-Handwerker von diesen erläutern lässt, um so mit ihrem Film SIFINJA – DIE EISERNE BRAUT (2009) eine dichte Kameraethnografie möglich zu machen. Sie selbst sagt über diese Methode:

Die Aufnahmen dienen – im Unterschied zur üblichen Verwendung audiovisueller Daten – nicht nur zur Illustration oder Dokumentation, sondern waren vor allem ein Erkenntnismittel. Sie haben wesentlich dazu beigetragen, den Vorgang des LKW-Umbaus und die handwerkliche Arbeit zu erschließen. (Hänsch in Wißler 2010: 3)

33 Vgl. etwa den Workshop „Thinking with a Video Camera“, den David und Judith MacDougall für Studierende konzipiert und bislang mehrmals abgehalten haben (2008 in Canberra, Australien und 2010 in Aarhus, Dänemark).

Die Debatten, die diese methodischen und technischen Neuerungen begleiten, beziehen sich beispielsweise auf das so ermöglichte Aufbrechen geschlossener Erzählungen, auf eine Demokratisierung der Medien und auf neue Möglichkeiten geteilter Autorenschaft.³⁴

Darüber hinaus finden ethnologische Feldforschungen, die sich mit visueller Kultur auseinandersetzen, zunehmend auch in online-Welten statt, wenn etwa Social-Media-Plattformen wie YouTube, Instagram oder Facebook und ihre Rolle für Selbstrepräsentationen untersucht werden (Miller 2012). Oder wenn ethnologische Dokumentarfilme im wahrsten Sinne des Wortes digital „gedreht“ sind, wie es in Tami Liber-mans HOME IN MIND (2013) der Fall ist, der primär aus Screen-Videos besteht, die in der online-Realität der virtuellen Spieloberfläche von Second Life spielen. In der autoethnografischen Studie durchwandert und reflektiert der Avatar der Filmemacherin diese Welt.

Zum Teil werden diese Arbeitsbereiche dem Feld der „Medienanthropologie“ (vgl. Rothenbuhler und Coman 2005, Ginsburg, Abu-Lug-hod und Larkin 2002) zugerechnet – eine subdisziplinäre Trennung, deren Aufrechterhaltung jedoch im Zeitalter digitaler Mediennutzung und multimedialer interaktiver Formate wenig sinnvoll scheint. Denn wie die Medienanthropologie beschäftigt sich auch die Audiovisuelle Anthropologie zunehmend mit globalen Prozessen der Medienproduktion und -rezeption. Zentrale Themenfelder sind hier die von Arjun Appadurai unter den Schlagworten „global cultural flow“ und „mediascape“ bezeichneten Phänomene der transkulturellen und –medialen Zirkulation, mit den dazugehörigen entsprechenden Strategien der zum Teil subversiven Aneignungen und Kommodifizierungen audiovisueller Formate (Appadurai 1996). Auch indigene Produktionen, wie etwa die Filme und TV-Reihen der Igloolik Isuma Productions, unter ihnen der preisgekrönte ATANARJUAT – THE FAST

34 Jean Rouch hat diesen Aspekt zwar bereits Mitte der 1970er Jahre unter dem Schlagwort der *anthropologie partagée* verhandelt (Rouch 2009: 153). Jedoch ermöglicht die digitale Videotechnik heute die Entstehung von „Participatory-Video“-Projekten, wie sie etwa auf dem Göttingen International Film Festival (GIEFF) 2012 vorgestellt wurden (s.u.).

RUNNER (Zacharias Kunuk 2001), rücken ins Beschäftigungsfeld der Audiovisuellen Anthropologie. Die Filmfestivals spiegeln diese Trends wieder, wenn sie etwa Programmschienen wie „Interactive Documentary“ (fiffo, seit 2013) oder „NATIVE – A Journey into Indigenous Cinema“ (Berlinale, seit 2013) integrieren.

Des Weiteren lässt sich ein zunehmendes Interesse für emotionale und sensorische Prozesse beobachten. Auf den (ethnologischen) Dokumentarfilmfestivals finden sich in der jüngeren Zeit vermehrt Filme, die sich mit dem unsichtbaren „Innen“-Leben ihrer ProtagonistInnen beschäftigen. Themen sind hier beispielsweise psychische und physische Prozesse von Gesundheit und Krankheit, individuelle und kollektive Träume und Imaginationen von Zukunft oder Vergangenheit. Zum Teil kommen auch hier Strategien von geteilter Autorenschaft zum Einsatz, wenn etwa ProtagonistInnen selbst in Form von Video-Tagebüchern den Filmprozess begleiten und durch ihr Material ergänzen.³⁵ Und manchmal rücken auch die Filmschaffenden mit ihren Imaginationen ins filmische Zentrum. Die hierfür gebrauchten Strategien der Autoethnografie und des filmischen Essays waren bereits Anfang der 1970er Jahre in den Filmen von Chris Marker zu sehen (vgl. Russell 1999b: 277) und manifestieren sich heute in Programmschienen und Begleitveranstaltungen wie zum Beispiel „Innenwelten“ oder „Über:Ich“ (Nonfiktionale 2010, 2016), „DOK.ego“ (DOK.fest 2014) oder „Participatory – what does it mean“ (GIEFF 2012). Im Jahr 2014 finden sich im Programm des GIEFF in der Schiene „Psychological Problems in Focus“ dezidiert Filme wieder, die sich mit inneren Prozessen beschäftigen. Meist werden im Kontext solcher Filme auch verstärkt der Einsatz von Ton, Musik und Montage und deren wahrnehmungsgenerierende Funktionen diskutiert. In diesem Themenkomplex experimentieren die Filme des im Jahr 2006 gegründeten „Sensory Ethnography Lab“ (SEL, Harvard) mit alternativen audiovisuellen und multisensorischen Möglichkeiten. Im Zusammenhang mit dieser Öffnung zu anderen Sinnen hin, findet sich in den Diskursen der Audiovisuellen Anthropologie auch eine Öffnung

35 Siehe zu diesem Punkt die Filmbesprechungen in [Kapitel 5](#).

zu Aspekten des Körperlichen. Diese manifestiert sich beispielsweise in Konzepten wie „haptic visibility“ (Marks 2000) oder „embodied camera“ (Castaing-Taylor und Paravel in Ward 2013, Snyder 2013).

All diese Punkte stehen gegenwärtig im Fokus der Audiovisuellen Anthropologie und des Dokumentarfilmschaffens. Von ihnen wird in den nächsten Kapiteln noch ausführlicher die Rede sein.

Neben diesen Integrationen aktueller Entwicklungen in den Themenkorpus der Audiovisuellen Anthropologie fällt jedoch besonders auf, dass RezipientInnen und Rezeptionspraxen weiterhin weitgehend unsichtbar sind und nur implizit verhandelt werden. Im Folgenden möchte ich daher zunächst den Bereich der Filmrezeption thematisch und personell konkretisieren. Im Zuge dessen wird auch die Dialektik aus diskursiver An- und Abwesenheit von RezipientInnen weiter problematisiert. Dabei gehe ich im Anschluss an Foucault von folgender Aufgabenstellung aus:

Problematisierung bedeutet nicht die Repräsentation eines präexistenten Objekts und auch nicht die diskursive Erschaffung eines nichtexistierenden Objekts. Es ist das Ensemble diskursiver und nichtdiskursiver Praktiken, das etwas ins Spiel des Wahren und Falschen eintreten lässt und es als Gegenstand des Denkens konstituiert. (Foucault 1985: 158)

Im Hinblick auf die Unsichtbarkeit von RezipientInnen in den Diskursen der Audiovisuellen Anthropologie werde ich in diesem Zusammenhang zunächst die fachgeschichtliche diskursive Entstehung ihrer dialektischen An- und Abwesenheit nachzeichnen.

3.2 Rezeption

Die Zugriffe auf das Feld der Filmrezeption sind stark heterogen, Rezeptionsmodelle variieren je nach Fachrichtung und disziplinärem Hintergrund. Prozesse der Filmrezeption werden im Kontext psychoanalytischer Theorien anders betrachtet als unter kulturwissenschaftlichen Gesichtspunkten oder mit einem explizit feministischen Blick-

winkel. Das Gros der Theorien, so auch im ethnologischen Kontext, ist sich jedoch derzeit in der Erkenntnis einig, dass es nicht die Filme an sich sind, die Bedeutung transportieren und plädiert dafür die AkteurInnen der Filmrezeption im Hinblick auf sinnstiftende Wahrnehmungsprozesse zu befragen oder zumindest in den Blick zu nehmen (vgl. Martinez 1992: 131f., Ruby 2000: 183, Wulff 1995: 270). Manche AutorInnen gehen heute wie W.J.T. Mitchell davon aus, dass, so fasst Hans Belting dessen Position zusammen,

[...] Bilder im Akt der Wahrnehmung überhaupt erst entstehen. [...] In einem solchen Akt der *Aneignung* verwandelt sich die Absenz dessen, was wir auf ihnen sehen, in den Eindruck einer Präsenz, die aber allein in unserem Blick entsteht. (Belting 2005: 8f., Hervorh. M.R.)

Im ethnologischen Kontext ist das Konzept der Aneignung stark mit Globalisierungstheorien und dem Begriff der *agency* und so mit einer aktiven Handlungsperspektive verknüpft. Es gründet in der Annahme, dass Dinge, Waren, Bilder und dergleichen in Interaktionen eingebunden sind und in lokalen Kontexten neue Bedeutungen erhalten (Spittler 2002, Verne 2007). Vor diesem Hintergrund ist eine etymologische Betrachtung des Begriffs der Rezeption aufschlussreich für das Verständnis der Konzeption verschiedener Publikumsmodelle. Abgeleitet vom lateinischen *recipere* meint Rezeption im klassischen Sinn das Aufnehmen, das Empfangen. Die Ausformungen dieses Aufnehmens sind dabei durchaus heterogen konnotiert und reichen von der Vorstellung eines als eher passiv verstandenen Gefüllt-Werdens mit Inhalten aus der täglichen „Bilderflut“, über die Vorstellung der kommunikativen Aneignung und Interpretation, bis eben hin zur Auffassung, dass Inhalte überhaupt erst im Wahrnehmungsprozess entstehen. Entsprechend aktiv oder passiv konnotiert sind die damit verknüpften Konzeptionen der wahrnehmenden AkteurInnen oder RezipientInnen (vgl. Schenk, Tröhler und Zimmermann 2010).

3.2.1 AkteurInnen der Filmrezeption

Um die lange Nicht-Beachtung von RezipientInnen – und damit auch die Verschiebung des „Wissens“, dass über Dokumentarfilmrezeption kaum etwas gewusst wird in Black Boxes – problematisieren und verstehen zu können, ist ein Blick in die Fachgeschichte der Audiovisuellen Anthropologie hilfreich. Hierbei wird deutlich, dass mit jedem Filmstil auch spezifische Rezeptionsformen verknüpft waren und sind: „In this sense, audiences and their imagined modes of viewing are already part of the filmmaking process.“ (Hughes 2011: 294)

Die frühe Generation ethnografischer „Filme“ bzw. (audio)visueller Notizen, zu denen die Produktionen Alfred Haddons und auch die frühen Werke Margaret Meads zählen, waren primär als abgeschlossene Forschungswerkzeuge in einem positivistischen Sinn und zur Datendokumentation gedacht:

They went unseen outside a small circle of anthropologists and specialists and were not accessible to a general public. This mode of ethnographic film tended to elide explicit concern with its potential audiences, even as it implicitly addressed them as an unmediated transcription of reality. (Hughes 2011: 295)

Die nachfolgende Generation, verbunden mit den Namen Timothy Asch, Asen Balikci und John Marshall, konstitutierte sich aus Filmen, die explizit zu Unterrichtszwecken im Rahmen ethnologischer Ausbildung konzipiert waren. Über Timothy Asch wird berichtet, dass er wie kaum ein anderer Wert auf die exakte filmische Vermittlung der von ihm intendierten Aussagen gelegt hatte. In Testscreenings untersuchte er die Wirkung seiner Filme auf Studierende und nahm anschließend Änderungen vor, wenn er durch deren Reaktionen zu der Annahme gelangte, seine Gedanken noch nicht verständlich vermittelt zu haben (Hughes 2011: 297).

The educational mode of adress helped the first generation of ethnographic film consolidate its status as a definitive genre with reference to student audiences and the teaching of anthropology. (Hughes 2011: 297)

So gesehen sind die AkteurInnen der Filmrezeption in der Arbeit Timothy Aschs *explicit actors*, deren Wahrnehmung gefragt und gehört worden war. Wie neben Hughes auch Wulff betont, gilt es jedoch zu beachten, dass Rezeptionskontexte, die Bildungszwecken dienen, sei es in Unterrichtsräumen oder Schulvorstellungen im Kino, keine freien und freiwilligen, sondern im Gegenteil stark durch Rezeptionsanleitungen strukturierte Erfahrungsräume sind. Die Filme sind in diesen Kontexten „Mittel zum Zweck“, die SchülerInnen oder Studierenden sind eine Art „captive audience“ (Wulff 1995: 271f., Hughes 2011: 297). Diese Feststellung gilt es auch bei der Betrachtung der, in der Einleitung erwähnten, Studie von Wilton Martinez mit zu bedenken. Des Weiteren handelt es sich bei dieser Art von Rezeptionsforschung um personell stark begrenzte Gruppen.

Sowohl der reine „educational mode of adress“ als auch die Reglementierung der Vorführsituation sollten jedoch ab den 1970er Jahren durch die zunehmende Bedeutung des Fernsehens aufgebrochen werden. Mit der Etablierung dieses neuen Kanals waren die ethnografischen Filme nun auch einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich, so dass damit zusammenhängend Fragen nach deren Sinnstiftung aufkamen (Loizos 1980, Ginsburg 1992: 97, vgl. auch Hughes 2011: 297f.). Die britische *DISAPPEARING WORLD*-Reihe erreichte Mitte der 70er Jahre ein Millionen-Publikum und prägte dessen Sehgewohnheiten (Hughes 2011: 297f.). Somit konnte der ethnografische Film mit dem Fernsehen als audiovisuellem Massenmedium zu einer breiten Öffentlichkeit finden. Waren die Adressaten ethnografischer Filme vormals individuelle Zuschauer gewesen, bildete sich mit der Entstehung dieser Medienöffentlichkeit auch eine kollektive Zuschauerschaft – ein Publikum – heraus. Zwar waren auch frühe Filme wie *NANOOK* von einer großen Zahl von Menschen in Filmtheatern gesehen worden. Diese Rezeptionen fanden jedoch zum einen nicht in explizit ethnologischen Kontexten statt und zum anderen in einer Zeit, in der das Medium noch jung und die gesellschaftlichen Diskurse andere als heute waren.³⁶ Hierzu bemerkt Christian Metz, dass „das Kino [...] in einer Zeit ent-

36 Zur Problematik der historischen Rezeptionsanalyse siehe Kessler 2010, Elsaesser 2010.

stand, in der das soziale Leben von der Vorstellung des *Individuums* nachhaltig geprägt war“ (Metz 1982: 95, Hervorh. i.O.). Anders als das Fernsehen der 70er Jahre wurde das Kino, wie Denzin feststellt, „für private Individuen und deren Gefährten gemacht.“ (Denzin in Winter und Niederer 2008: 117) Entsprechend zeigte es auch Geschichten von Individuen und deren Familien, wie es eben in *NANOOK* der Fall ist, während in der *DISAPPEARING WORLD*-Reihe doch eher kollektivierte Andere im Fokus standen.

Eine Problematik im Zusammenhang mit kollektiven Begriffen, wie Publikum oder Zuschauerschaft, besteht Hughes zufolge darin, dass

[...] it has become common to elide the term audience altogether by referring to a set of general and abstract processes such as spectatorship, reception, and consumption in ways that no longer directly refer to people. (Hughes 2011: 292)

In eine ähnliche Richtung zielt auch Ruby, wenn er speziell für den ethnologischen Kontext die Herstellung von, in den Worten Edwin und Shirley Ardeners, *Muted Groups* feststellt:

Most studies hypothesize audiences in one of three contradictory ways: as an undifferentiated mass, as discrete psychological entities, or as oppressed communities who create or should create oppositional readings of texts in their struggle for empowerment. (Ruby 2000: 182)

Auch wenn Rubys Feststellung zum Teil noch heute gilt, so muss dabei doch bedacht werden, dass sich zum einen der ethnologische Forschungs-„Gegenstand“ in den letzten Jahren stark verändert hat. Hatte sich die Ethnologie lange Zeit vornehmlich mit oralen Kulturen, indigenen Gemeinschaften und den sogenannten Subalternen beschäftigt, erweiterte sich der Kreis der AkteurInnen zunehmend um die „eigene“ Gesellschaft.

Zum anderen suggerieren diese apersonellen Begriffe – *mass, entity, community* – das Bestehen von kollektivierten geschlossenen Einheiten oder Gruppen. In der Praxis sind diese „Gruppen“ jedoch höchst unstrukturiert und im stetigen personellen Wandel begriffen oder, wie Hughes betont, „always partial, indeterminant, unfinished and incomplete [...], only an abstraction generated by the researcher“ (Hughes 2011: 293, vgl. auch Ang 1996: 67).

In diesem Zusammenhang lohnt eine begriffliche Differenzierung. So unterscheidet der Theaterwissenschaftler Christopher Balme (2012) hier drei Ebenen, nämlich die (individuellen) ZuschauerInnen, ein (kollektives) Publikum und eine externe Öffentlichkeit. Frank Kessler (2010) unterscheidet die englischen Begriffe „spectator“ – eine abstrakte und theoretische Einheit, „audience“ – eine historisch verbürgte Gruppe und „viewer“ – eine psychische Persönlichkeit und/oder ein historisch spezifisches Subjekt³⁷. Mit Bezug auf Christian Metz differenziert er ferner die ZuschauerInnen (*spectator*) in soziologische, pragmatische und meta-psychologische Entitäten, wobei letztere auf die eigene Erfahrung zielen, auf den – wie Metz es Kessler gegenüber in einem Interview formuliert – Teil von uns „that goes to the movies“ und der somit den Forschenden durch Introspektion zugänglich ist. Dennoch ist auch diese/r ZuschauerIn eine eher abstrakte Konstruktion (Kessler 2010: 61ff.).

Doch auch um den Fokus auf abstrakte, kollektive Konzeptionen von ZuschauerInnen zu verstehen, lohnt ein Blick in die Entwicklung der akademischen Theoriengebäude. Die Zeit, in der die audiovisuellen Produktionen durch das Fernsehen zu einer breiten Zuschauerschaft kamen, ist zugleich die Hochphase der strukturalistischen Ansätze. Diese vernachlässigten zu Gunsten gesamtstruktureller Muster die

37 Ins Deutsche übertragen gibt es die Unterscheidung in der Form nicht, da sich sowohl „spectator“ als auch „viewer“ mit „ZuschauerIn“ übersetzen lassen, die sich von der eher kollektiven „audience“ – dem Publikum – unterscheiden. Allerdings ließe sich „spectator“, im Sinne von „Zuschauerschaft“, auch als kollektiver Begriff gebrauchen. Nach dieser Einteilung ist dann auch genau genommen Rubys Kapitel *The viewer viewed* (in Ruby 2000) unzutreffend überschrieben, beschäftigt er sich doch eher mit einer eher abstrakten Gruppe an „spectators“.

spezifischen und individuellen Manifestationen. Folglich entsprang der theoretische Zugriff auf den Bereich der Rezeption nicht einer Handlungsperspektive, sondern war eher ein abstrakt verallgemeinernder, der an den tatsächlichen Rezeptionsprozessen zunächst wenig Interesse zeigte. Durch den Einfluss der *Cultural Studies* sollte sich ab den 1980er Jahren jedoch die Perspektive verschieben und auf die konkrete Handlungsebene der Rezeption zielen. So begann sich die Ethnologie gegen Ende der 80er Jahre, auch im Kontext der im Entstehen begriffenen Medienanthropologie, für populäre- und Massenkultur zu interessieren. Zunehmend öffneten sich auch die Audiovisuellen AnthropologInnen für den breiteren Bereich der Medienutzung ihrer ForschungsteilnehmerInnen und begannen die Rolle zu hinterfragen, die Medien in deren Alltagsleben spielten (vgl. Hughes 2011: 305ff.). Meines Erachtens wurde über dieses neu erwachte Interesse die konkrete Auseinandersetzung mit einzelnen audiovisuellen Produktionen vernachlässigt, die nun meist im Hinblick auf subversive Aneignungen und/oder kulturspezifische Einbettungen in Alltagshandeln befragt wurden. Die jeweilige Interpretation von und Interaktion mit einzelnen Filmen stand jedoch auch in dieser Zeit nicht im Fokus. Auch gab es bis dato noch immer kein explizites ZuschauerInnen-Modell.

Dieser kurze Abriss sollte zum einen deutlich machen, dass die vielbeschworene Forschungslücke der Audiovisuellen Anthropologie eine historisch gewachsene „soziale Tatsache“ (Rabinow 1986) ist. Zum anderen sollte gezeigt werden, dass sich die Auseinandersetzung mit audiovisuellen Produktionen meist auf deren Nutzung durch Andere, wenn nicht gar „die Anderen“ bezogen hatte. In Bezug auf die eigenen Produktionen stellt Frode Storaas fest: „For the anthropologist the most important audience probably are the people presented on the screen.“ (Storaas 2009: 13)³⁸ Dass es jedoch die AnthropologInnen selbst sind, die zu jeder Zeit das erste und vorrangige Publikum dieser

38 Dies korrespondiert auf der nachfilmischen Ebene mit der oft in Publikumsgesprächen zu hörenden Frage: „Haben die ProtagonistInnen den Film gesehen und wenn ja, wie fanden sie ihn?“

Arbeiten waren, mag leicht verloren gehen, wenn WIR (die EthnologInnen) als außenstehend gedachte BeobachterInnen von vermeintlich ANDEREN RezipientInnen verhandelt werden.

Aufgrund dieser Überlegungen möchte ich in Bezug auf die an der Filmrezeption beteiligten Komponenten ein Ensemble aus folgenden AkteurInnen vorschlagen:

Zunächst lohnt eine Unterscheidung in Fach- und Laienpublikum, wobei sich Fachkenntnisse vor allem im Hinblick auf filmische Gestaltungsweisen als relevant für die nachfilmische Rezeption erweisen. Mit dem Psychologen und Medienwissenschaftler Ed Tan (1996) lässt sich in diesem Zusammenhang die Äußerung von Artefakt- und Fiktionsemotionen unterscheiden (vgl. auch Hediger 2006, Naber 2008, siehe auch [Kapitel 3.3.2.](#)). Erstere beziehen sich vorrangig auf die filmtechnische Gestaltung, wie beispielsweise die Montage, den Einsatz von Musik oder Sounddesign und werden primär von Fachpublika geäußert. Hingegen beziehen sich Fiktionsemotionen auf die inhaltliche Handlungsebene und werden meist von Laienpublika geäußert, deren Fragen häufig auf die Ebene der nicht-filmischen Realität der ProtagonistInnen und des Gezeigten abzielen – wie beispielsweise die Frage: „Wie geht es den ProtagonistInnen heute?“ Im Zwischenraum zwischen diesen beiden Artikulationen findet sich mit der Frage: „War das wirklich so?“ oder, mit Eitzen gesprochen, in der Frage: „Könnte das gelogen sein?“ (1998: 31, s.o.) der dokumentarische Rezeptionsmodus manifestiert. Während fiktionsbezogene Emotionen sich quasi unmittelbar aus den dargestellten Ereignissen der Handlung, dem WAS, ergeben, können Artefaktemotionen auch als Meta-Emotionen bezeichnet werden, da sie in Äußerungen münden, die sich auf die gestaltete Realität Film beziehen und damit auf die Ebene des WIE, bzw. der filmischen Mittel (vgl. Naber 2008: 125). Die teilnehmend beobachtete Praxis der Filmrezeption im Rahmen von Filmfestivals hat gezeigt, dass RezipientInnen von (ethnologischen) Dokumentarfilmen sich in ihrem Interesse und ihren Äußerungen meist primär auf einer der beiden Ebenen bewegen. Oder wie es eine ältere Dame

im Publikum der Nonfiktionale 2014 so schön im Flüsterton an ihre Begleitung gerichtet auf den Punkt gebracht hat: „Jetzt reden’s über’s Technische – da werd mer uns verabschieden.“

Ein weiterer Punkt, der des genauen Hinsehens bedarf, ist die vermeintliche Trennung von ProduzentInnen und RezipientInnen. Dabei ist zunächst festzustellen, dass die RezipientInnen ethnologischer Dokumentarfilme sich zuallererst – und in manchen Fällen auch einzig – aus AkteurInnen der Audiovisuellen Anthropologie konstituieren. Etwas allgemeiner formuliert es Frode Storaas, wenn er schreibt: „As an anthropological filmmaker my targeted audience will be, in most cases ‘western’ people.“ (Storaas 2009: 13) Im Verlauf meiner Forschung wurde zum einen deutlich, dass, je nach Charakter und Ausrichtung des jeweiligen Filmfestivals, tatsächlich VertreterInnen aus Theorie und Praxis der Audiovisuellen Anthropologie den Großteil des Publikums ausmachen.³⁹ Zum anderen wurde in Bezug auf die methodische Forschungspraxis klar, wie relevant es ist, die Frage nach der eigenen (körperlichen) Wahrnehmung zu stellen und den Teil von uns „that goes to the movies“ als erste Wahrnehmungsinstanz mit zu reflektieren.⁴⁰

Auch vermag gerade im Zeitalter digitaler Mediennutzung eine Trennung von Produktion und Rezeption nicht mehr so recht Sinn zu machen. Die Entwicklung von immer kleineren und einfach zu bedienenden Consumer-Kameras und die Nutzung von Social-Media-Plattformen lässt die AkteurInnen der Medienproduktion und -rezeption zunehmend personell zusammenfallen. Doch auch vor und jenseits von diesen technologischen Neuerungen erscheint eine personelle Trennung wenig sinnvoll. Filmschaffende sind immer auch Filmschauende, die sich bei der Wahl ihrer filmischen Mittel in einem Prozess der Dialogizität und Intermedialität (Bachtin 1979, Kristeva

39 Womit jedoch nicht gesagt ist, dass damit eine gleichmäßige Verteilung an Wortmeldungen und anderen Beiträgen verbunden ist. Zur Charakterisierung der unterschiedlichen und unterschiedlich hörbaren Beiträge verschiedener AkteurInnen siehe [Kapitel 4.2.](#)

40 Zur Beschreibung der einzelnen untersuchten Festivals, sowie zum Einsatz autoethnografischer Methoden siehe [Kapitel 4.2.2.](#)

1972) anlehnend oder ablehnend zu bereits Gesehenem positionieren. Robert Flaherty griff bei der Gestaltung von NANOOK auf die Darstellungskonventionen des auch seinerzeit übermächtigen Hollywood-Kinos zurück. Heutige Teenager beschränken sich in ihrer Nutzung von YouTube nicht lediglich auf das Verlinken von Katzen-Videos, sondern setzen auch das eigene Haustier vor ihrer Smartphone-Kamera gekonnt in Szene.

Bedenkt man, dass Produzieren, vom lateinischen *producere*, „hervor führen“, sich auch auf die Bedeutungsproduktion beziehen kann, wird die Grenze zwischen der Produktions- und Rezeptionsebene noch in anderer Hinsicht dekonstruiert. So bemerkt beispielsweise Frode Storaas (2009: 14): „[...] our protagonists, in a way similar to us as filmmakers, are influenced by the audiences they imagine.“ So gesehen sind die Betrachtenden gewissermaßen immer schon „im Bild“. Zugleich sind es aber auch die Bilder selbst, die etwas in uns, den RezipientInnen „hervor führen“ und etwas von uns „wollen“ (Mitchell 2005). In dieser Dialektik lag der Fokus bislang jedoch recht einseitig auf der menschlichen Perspektive. Die Filmrezeptionsforschung (siehe Kapitel 4 und 5) konnte jedoch zeigen, dass sich die Prozesse der Rezeption entscheidend im Zusammenspiel aus menschlichen und nicht-menschlichen AkteurInnen gestalten.

Wie im vorherigen Kapitel bereits skizziert, geht die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) im Versuch einer symmetrischen Anthropologie davon aus, dass Handlungsträgerschaft (*agency*) sich nicht im menschlichen Einzelnen entfaltet, sondern stets im Netzwerk aus menschlichen und nicht-menschlichen AkteurInnen entsteht (Latour (2008[1991])). Entsprechend spricht sich die ANT für eine Dekonstruktion der humanozentrischen Perspektive und für ein Rehabilitieren und Neuzusammenbauen des Sozialen aus.⁴¹ Für den Bereich der Audiovisuellen und Medienanthropologie sind hier nun vor allem die Vorschläge zu einer Akteur-Medien-Theorie interessant (Gendolla, Schüttpelz und Thielmann 2011). Diese betont zunächst die Rolle von Medien

41 Für eine knappe Synthese v.a. der ANT-Prämissen siehe [Kapitel 2.7](#).

für die Wissensproduktion, wenn sie dort z.B. in der Gestalt von Mess- oder Aufzeichnungsinstrumenten auf den Plan treten.⁴² Davon ausgehend lassen sich dann Überlegungen anstellen, die die Rolle von Technologien und anderen nicht-menschlichen AkteurInnen für die Medienrezeption ins Bewusstsein bringen.

Neuere Theorien gehen davon aus, dass bislang bei der Analyse der Interaktion von RezipientInnen und Medien eine einseitige Perspektive auf das Menschliche geworfen wurde und die Beiträge nicht-menschlicher AkteurInnen, meist als passiv vorgestellt, zu wenig beachtet wurden. Es folgt daher ein unvollständiger Versuch, die nicht-menschlichen AkteurInnen der Filmrezeption zu skizzieren.

Zunächst wären da die Filme, bzw. Bilder selbst zu nennen, die, wie Mitchell feststellt, etwas von uns wollen. Er wählt diesen Ausdruck, um der lange beschworenen Phrasenhülle von der „Wirkmacht“ der Bilder etwas Konkreteres entgegenzusetzen und Fragen zu verschieben:

[...] von der Macht auf das Begehren, vom Modell der beherrschenden Macht, der es sich zu widersetzen gilt, zum Modell des Subalternen, das es zu befragen bzw. (noch besser) auf ein Gespräch einzuladen gilt. (Mitchell 2005: 52)

Ähnlich argumentieren auch Latour und andere, die sich dafür aussprechen, Medien und andere nicht-menschliche AkteurInnen nicht als Werkzeuge, sondern als InteraktionspartnerInnen zu betrachten. Bei der Filmrezeption setzen sich Menschen nicht nur mit dem Geschehen auf der Leinwand oder auf dem Display ihres Tablets auseinander, sie stehen auch mit der Leinwand und dem Display selbst in einem Interaktionsprozess. Diese materiell-technologischen Medien sind demnach nicht nur die neutralen Vermittlungsinstanzen von Informationen, sondern sie sind selbst entscheidende AkteurInnen im Rezeptionsprozess. Ob ich KING KONG (Peter Jackson 2005) in einer

⁴² Dieser Aspekt ist ebenfalls in der „klassischen“ ANT zentral, die sich auch als eine „Soziologie der Übersetzungen“ oder der „Translationen“ versteht (Callon 2006, vgl. Mathar 2012: 178, Schüttpelz 2011: 18).

Cineplex 3D-Vorstellung mit Dolby Surround Sound erlebe oder auf dem Display meines Smartphones auf der Heimfahrt in der U-Bahn, macht einen Unterschied. So wie King Kong nicht derselbe Affe ist, bin ich in den beiden Szenarien nicht dieselbe Rezipientin. Im ersten Fall wird dann noch die Möglichkeit meines immersiven Erlebens durch samtbezogene Sessel oder wackelnde Metallklappstühle, durch während der Vorstellung klingelnde oder stumm geschaltete Mobiltelefone erleichtert oder erschwert. Manche Kinos nutzen hier den Einsatz von technologischen Störsendern, die den Handyempfang in ihren Sälen unterbinden. Es sind also nicht nur die Bilder oder Filme, die etwas von uns wollen, sondern auch die Architekturen und Akustiken, sprich, die situativ-räumlichen Rezeptionskontexte, die sich soziohistorisch gewachsen jeweils etabliert haben und die die jeweilige Atmosphäre von Rezeptionssituationen ausmachen.⁴³ Im Unterschied zu essenzialisierenden, sozial-konstruktivistischen Ansätzen sehen die VertreterInnen der ANT diese nicht-menschlichen AkteurInnen nun nicht als passiv an, sondern plädieren für eine symmetrische Analyse, die auch die Handlungsträgerschaft von materiellen Dingen in den Blick nimmt.

Im Kontext der Audiovisuellen Anthropologie wurde bereits, vor allem im Zuge der Writing- und Filming-Culture-Debatten, die Frage nach der Repräsentationsmacht und der Wirkmacht von Bildern diskutiert. Auch Prozesse der Sichtbarmachung von Phänomenen durch bildgebende Verfahren (vgl. Mathar 2012: 179) wurden hinreichend besprochen. Ein weiterer und meines Erachtens fruchtbarer Schritt wäre nun, unter Rückgriff auf die Prämissen und Forderungen der ANT, die Handlungsträgerschaft von nicht-menschlichen AkteurInnen auch auf der Rezeptionsebene zu untersuchen. In diesem Zuge müsste eine kritische Reflexion der bisherigen „Reinigungsarbeit“ erfolgen und die dichotome Trennung aufgehoben werden, die nicht-menschliche AkteurInnen als „Gegenstand“ ethnologischer Untersuchungen aus der „Befragung“ ausschließt. Denn wenn, wie weiter oben gesagt

⁴³ Der Störsender wird an anderer Stelle noch einen weiteren kurzen Auftritt in dieser Arbeit haben, siehe [Kapitel 4.1.3](#). Zum Konzept der Atmosphäre siehe [Kapitel 4.2.2](#).

wurde, menschliche AkteurInnen nicht getrennte ontologische Zonen bewohnen, wenn beispielsweise Filmschaffende zugleich Filmschauende sind, so gilt dies auch für nicht-menschliche. Latour spricht in diesem Zusammenhang von *Kollektiven* aus menschlichen und nicht-menschlichen AkteurInnen, von soziotechnischen *Netzen*, von relationalen *Hybriden* (Latour (2008[1991], Mathar 2012: 174). Ein Mensch mit einer Kamera ist ein anderer als mit Stift und Notizblock. Er ist auch ein anderer als der mit einem Audioaufnahmegerät oder als jener, der „nur“ seinen eigenen Körper als Aufzeichnungs- und Erinnerungsmedium nutzt.⁴⁴ Mit Deleuze kann man daher das Unterfangen der Rezeptionsforschung noch einen Schritt früher beginnen lassen und meinen: „cinematographic consciousness is not us, the spectator, nor the hero; it is the camera – sometimes human, sometimes inhuman or superhuman.“ (Deleuze 1986: 20)

Die Filmtheorie hat sich bisher in zahlreichen Versuchen an die Aufgabe gemacht, das Verhältnis von Filmenden und Filmtechnik zu beschreiben. Alexander Kluge beispielsweise unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen einem *gesellschaftlichen* Kameraauge des oder der Filmschaffenden und des Genres und einem *naturalistischen* Kameraauge des Instruments (Kluge 1980: 115). Er reproduziert damit jedoch zugleich in gewisser Weise die Vorstellung von getrennten ontologischen Zonen des Technischen und des Sozialen. Und bereits Dziga Vertov hat, zwar in anderer Hinsicht aber doch in eine ähnliche Richtung argumentierend, mit dem Begriff des Kino-Auges (*Kinoglas*) auf die Unterschiede zwischen menschlicher und instrumenteller Wahrnehmung fokussiert. Verschwommen finden sich diese Grenzen beispielsweise in der Critter-Cam-Entwicklung, bei der kleinste Kameras an Tieren befestigt werden, um von menschlicher Anwesenheit ungestört subjektive Aufnahmen aus der Erlebniswelt der Tiere zu liefern.⁴⁵ Die Ästhetik dieser posthumanistischen Kameraaufnahmen – oft kommen GoPro-Kameras zum Einsatz, die einen dynamischen Point of View-look erzeugen – erfordert vom Publikum eine Rezep-

44 Als Grundlagenwerk zur Verflechtung von Mensch und Maschine siehe Haraway 1991.

45 Streitbar wird es hinsichtlich der Frage nach der Rezeption von nicht-menschlichen AkteurInnen (siehe [Kapitel 5.3.](#)).

tion, die sich beispielweise von den Prämissen eines nicht-privilegierten Kamerastils grundlegend unterscheidet. MacDougalls Aussage, dass jeder Filmstil eine Erkenntnistheorie beinhalte, ist demnach auch für die Filmtechnik gültig und für die Ebene der nachfilmischen Realität von Bedeutung (MacDougall 1998b: 202). Hier wurde in der Filmrezeptionsforschung deutlich, dass sich auch RezipientInnen auf diese anderen nicht-menschlichen AkteurInnen beziehen – auf die Atmosphäre im Raum, den knarrenden Stuhl des Nachbarn im Kino, den zu kleinen Bildschirm etc. – und damit rezeptionsbeeinflussende nicht-menschliche InteraktionspartnerInnen benennen. Diese mit zu bedenken ermöglicht einen fruchtbaren Zugriff auf die Prozesse der Filmrezeption.

3.2.2 Kriterien der Filmrezeption

Im Vokabular der französischen *Ecole de filmologie* unterschied Etienne Souriau zwei Dimensionen des „filmischen Universums“, die für die begriffliche Differenzierung von Rezeptionssituationen hilfreich scheinen. Der Begriff „spectatoriel“ bezeichnet „alle *subjektiven* Fakten, welche die psychische Persönlichkeit des Zuschauers mit einbeziehen“, der Begriff „filmophanique“ meint alles, „was sich während der audiovisuellen Projektion des Films ereignet“ (Souriau 1997[1951]: 153, 157). Während filmophanische Aspekte und Ereignisse der direkten Wahrnehmung zugänglich sind, können spektatorielle Daten nur in der (sprachlichen) Interaktion mit den ZuschauerInnen gewonnen werden. Dass beispielsweise eine Projektion aufgrund von Stromausfall unterbrochen wird, ist unmittelbar und objektiv erfahrbar, nicht jedoch, die evtl. damit verbundene, persönlich erfahrene Enttäuschung oder Erleichterung von ZuschauerInnen. Um an diese „Daten“ zu kommen, ist es nötig, etwas über die jeweiligen Bedingungen zu erfahren, unter denen Filme rezipiert werden. Ein entscheidender spektatoriemer Aspekt ist hier unter anderem das, was Hans Robert Jauß (1970) in seiner Rezeptionsästhetik für den Bereich der Literatur mit dem Begriff des „Erwartungshorizontes“ beschrieben hat. Hierunter fallen neben dem spezifischen Wissen um Gattungspoetiken auch die allgemeinen Lebenserfahrungen der RezipientInnen, das persönliche, soziokulturell

und technologisch geprägte ‚Wissen‘ des Zuschauers über die Welt“ (Eitzen 1998: 36). Im Vokabular Souriaus findet sich dieser Komplex im Begriff der „prä-filmophanischen spektatoriellen Tatsachen“ (Souriau 1997[1951]: 154) wieder, der ebenfalls auf die Erwartungen, das Wissen und die Kompetenz des Zuschauers abzielt (Kessler 2010: 68). Der Gebrauch dieser Begriffe ist Kessler zufolge hilfreich, um „hastige Generalisierungen zu vermeiden, wie etwa sich auf „den“ Zuschauer oder „das“ Publikum als mehr oder weniger indifferenzierte Einheit zu beziehen“ (Kessler 2010: 68, meine Übersetzung).

Diese Erwartungshorizonte bzw. prä-filmophanischen spektatoriellen Tatsachen sind nun an filmexterne – oder, mit Souriau gesprochen, extra- oder metadiegetische – Kriterien geknüpft (vgl. Kessler 1997: 137, Souriau 1997[1951]). Neben inter- und paratextuellen (Genette 1989, 1993) Informationen spielen hier auch Programmschienen, Rezeptionsdynamiken und Spielorte eine entscheidende Rolle. Sie werden im Folgenden in aller Kürze erläutert und kommen in den [Kapiteln 4](#) und [5](#) bei der Besprechung der Filmrezeptionsforschung und der einzelnen Rezeptionen begrifflich zum Einsatz.

Was die Spielorte angeht, sind beispielsweise die topografischen Kontexte von Zuhause, Kino, Seminarraum oder Filmfestival semantisch unterschiedlich besetzt und mit verschiedenen Erwartungshaltungen an Film und Kontext⁴⁶ verbunden, die die Rezeptionssituation mitgestalten. Unter den paratextuellen, also den filmbegleitenden textlichen Informationsinstanzen sind vor allem Genrekennzeichnungen, Katalogtexte, Rezensionen und andere Formen von ankündigenden (Peritexte) und nachbesprechenden (Epitexte) Texten zu nennen, die meist im Abgleich mit den Bedürfnissen von RezipientInnen – z.B. einem Bedürfnis nach Unterhaltung, Information oder Zerstreuung – von Bedeutung sind. In den meisten Fällen sind diese textlichen Begleiter die AkteurInnen, die den ersten Kontakt zwischen Filmen und RezipientInnen herstellen und – so die weitläufige Annahme –

⁴⁶ Der Begriff des „Kontext“ wird hier unter Vorbehalt verwendet und an anderer Stelle noch problematisiert (Siehe [Kapitel 4.0.2.](#)).

einen maßgeblichen Einfluss auf die Rezeption nehmen. Verbreitete Phänomene sind hier das Gefühl „getäuscht“ worden zu sein, wenn nach einem als Dokumentarfilm angekündigten Film im Abspann die Genrebezeichnung „documentary fiction film“ zu lesen ist.⁴⁷ Oder das Entstehen von Ungeduld, wenn beim Lesen des Katalogtexts der Vermerk „Überlänge“ übersehen wurde.

Neben diesen textlichen „Lektüeranleitungen“ beeinflusst auch die Atmosphäre während der Vorführung die Rezeption. Kollektive Rezeptionsdynamiken wie lautes und ansteckendes Lachen oder sich Empören, Unruhe im Saal oder das (scharenweise) Verlassen desselben bleiben weder unbemerkt noch unbedeutend für das eigene Filmerleben. Im Fall von Festivals zeigt sich hier wiederum ein Zusammenhang mit der Programmierung von Filmen und damit eine Ausformung des von Kristeva (1972: 348) und Genette (1993: 10) als Intertextualität bezeichneten Phänomens. Vor allem wenn Filme in einer Programmschiene direkt nacheinander zu sehen sind, wie es gerade bei Nachwuchsfilmen oder studentischen Produktionen oft der Fall ist, werden diese im direkten Einfluss voneinander rezipiert. Eine Publikumsatmosphäre, die z.B. gerade auf Fröhlichkeit und Witz eingestimmt wurde, muss sich auf den nachfolgenden Film erst wieder neu einstellen und gegebenenfalls umstimmen. „Warum lachen die Leute, obwohl nichts Witziges passiert?“ – fragte ich mich beim zweiten Film einer Programmschiene, dessen Grundton eher nachdenklich angelegt war und den ich zuvor auf einem anderen Festival ohne „witzigen“ Vorfilm in sehr ruhiger Atmosphäre erlebt hatte. Als nach etwa zwanzig Minuten einige ZuschauerInnen den Saal verließen, lautete die achselzuckende Erklärung der Filmschaffenden im Anschluss: „Die waren eben schon auf Komödie gepolt, da war nichts mehr zu machen.“ (Hofer Filmtage 2012, persönliche Information)

47 Wie etwa in Dennis O'Rourkes *THE GOOD WOMAN OF BANGKOK* (1991). Auf der Nonfiktionale 2010 verstörte der Film *DAS SUMMEN DER INSEKTEN* (Peter Liechti 2009) jene ZuschauerInnen, denen die Ankündigung entgangen war, dass der Film auf einer fiktionalen Vorlage beruhte.

Aufgrund der Komplexität der rezeptionsbeeinflussenden Aspekte zieht es Tröhler vor, über den Textbegriff, wie er etwa im Vokabular von Genette gebraucht wird, hinaus zu gehen. So spricht sie lieber von „Epiphänomenen“, statt von „Epitexten“ und meint:

Die Verwendung des Textbegriffes – obwohl in den 1970er Jahren auf alle kulturellen Produktionen ausgedehnt und metaphorisch als komplexes strukturelles Gewebe verstanden (vgl. Barthes 1974) – ist zwar theoretisch offen, wird aber gerade in der Analyse der Paratexte eines Films oder auch eines Buches oft ausschließlich auf verbale Begleiterscheinungen und Nachwirkungen bezogen. (Tröhler 2010: 130f.)

Die topografischen Kontexte und kollektiven Rezeptionssituationen sind im ständigen Wandel begriffen. Zu Beginn der allgemeinen Filmgeschichte war die Rezeption eine rein kollektive Angelegenheit. In Filmtheatern wurden Filme und Wochenschauen im Kollektiv medialer Öffentlichkeit rezipiert. Heute zeigt sich mit dem Einfluss neuer Medien und Medienformate zunehmend ein Rückzug der Filmrezeption von der kollektiven, öffentlichen in eine private, individuelle und häusliche Sphäre. In diesem Zusammenhang werden neben der Frage, ob Filmfestivals im Zeitalter von (illegalen) Downloadmöglichkeiten und Streamingdiensten noch zeitgemäß sind (Roddick 2013[2005–2012]), auch die veränderten Rezeptionssituationen individuellen Filmerlebens diskutiert. Technische und narrative Neuerungen wie die webbasierte, non-lineare Reportage ermöglichen und erfordern eine Form der Interaktion, die im Kontext einer kollektiven Rezeptionssituation nur schwer möglich ist. Beispielsweise zeichnet sich ein Medienerlebnis auf dem Monitor eines Tablet durch einen relativ kleinen Screen aus und führt, da stets nur eine Person scrollen und damit ihr Tempo bestimmen kann, gewissermaßen zu einer exklusiven face to screen-Beziehung zwischen Menschen und Technik (vgl. Prinz 2014: 18). Dieser Aspekt ist mit der Überlegung Mitchells, dass Bilder etwas von uns wollen, dahingehend verknüpft, dass in der Rezeptionsforschung deutlich wurde, dass (manche) Filme ihre Rezeptionssituation gewissermaßen vorschreiben bzw. zumindest eine spezifische Rezeptionssituation nahe legen (siehe [Kapitel 5](#)). In einer ANT-Per-

spektive lässt sich daher festhalten, dass es eben nicht nur der „kontextualisierende Blick“ ist, der Hohenberger (1988: 52) zufolge bei der Filmproduktion und -rezeption Bedeutung generiert. Vielmehr zeigt sich beim Erweitern dieser okularzentrischen „Sichtweise“, dass sowohl die nicht-menschlichen AkteurInnen und Rezeptionskriterien als auch die anderen Rezeptions-Sinne in die Analysen miteinbezogen werden müssen. Bevor ich zum Komplex sinnlicher Wahrnehmung komme, möchte ich daher zunächst noch anhand einiger Rezeptionsmodelle bisherige und mögliche weitere Blickverlagerungen skizzieren. In diesem Zusammenhang werde ich bereits Gesagtes aus diesem Kapitel aufgreifen und problematisieren.

3.2.3 Rezeptionsmodelle: Vom *decoding* zur *Resonanz*

Wenn Frode Storaas (2009: 12) davon spricht, dass im Kontext ethnologischer Dokumentarfilmtheorien der Fokus bislang auf den SenderInnen und weniger auf den EmpfängerInnen von Informationen lag, so impliziert diese Terminologie bereits eine problematische Grundkonstante zahlreicher (Film)Rezeptionsmodelle. Zwar ist Storaas' Aussage besonders kritisch zu sehen, weil er unter den SenderInnen die untersuchten ForschungsteilnehmerInnen bzw. gefilmten ProtagonistInnen versteht, während ihm die forschend filmenden EthnologInnen lediglich als eine Art „ÜbersetzerInnen“ (*translators*) gelten (Storaas 2009: 12)⁴⁸. Jedoch adressiert er einen zentralen Punkt, wenn er meint: „[...] our knowledge of the 'receiver' of information is based on general ideas on their 'horizons.'“ (Storaas 2009: 12, siehe [Kapitel 1](#)) Der Aufgabe, diese allgemeinen, vagen Vorstellungen von (Erwartungs)Horizonten (vgl. Jauß 1970, s.o.) von RezipientInnen mit empirischem Material zu konkretisieren, sind die empirisch angelegten [Kapitel vier](#) und [fünf](#) gewidmet. An dieser Stelle geht es zunächst darum, die Begriffe zu diskutieren, mit denen Filmrezeption bislang in Modelle gegossen wurde.

48 Bei Ruby (2000: 278) hingegen liest man: „In an ethnographic film, we never see the world through the eyes of the native, but if we are lucky, we can see the native through the eyes of the anthropologist.“

3.2.3.1 Senden und Empfangen

Die Rede von SenderInnen- und EmpfängerInnen-Komponenten findet sich als zentraler Baustein in vielen Rezeptionsmodellen. So zum Beispiel auch im semiotischen Modell von Eco, der Rezeption als einen Kommunikationsprozess konzipiert, der aus den Komponenten *Quelle-Sender-Kanal-Botschaft-Empfänger* besteht (Eco 1977: 25). Einteilungen dieser Art sind meines Erachtens jedoch problematisch, da sie die Zugehörigkeit der jeweiligen Komponenten zu verschiedenen ontologischen Zonen suggerieren. Doch wo liegt die Grenze zwischen SenderIn und EmpfängerIn? Auch macht eine solche Einteilung kaum mehr Sinn, wenn anerkannt wird, dass vermeintliche Grenzen nicht nur bedingt durch digitale Medienformate und neue Mediennutzungen aufgelöst sind, sondern vielmehr niemals starr bestanden haben. Wenn anerkannt wird, dass verschiedene Komponenten in einer Person zusammen fallen können, da Filmschaffende immer auch Filmschauende und daher in ihrer Gestaltung von anderen Filmen beeinflusst sind.⁴⁹

Andere AutorInnen sprachen sich gegen die Verwendung von *SenderIn-Nachricht-EmpfängerIn*-Modellen aus und schlugen Alternativen vor. So besteht die Kommunikationstriade bei Luhmann, der sich in seinen Ausführungen an das Organon-Modell Böhlers und die Austinsche Sprechakttheorie anlehnt, aus den Komponenten *Information-Mitteilung-Verstehen*, die jedoch nicht linear sondern zirkulär gedacht sind (Luhmann 1991[1984]). Die „Übertragungsmetapher“ des Sendens und Empfangens, also des Übertragens einer Mitteilung von einem/r (Ab)SenderIn auf eine/n EmpfängerIn, scheint Luhmann gänzlich ungeeignet. Zum einen verlagere sie den Fokus zu sehr auf die Mitteilenden. Zum anderen „wird man verführt, sich vorzustellen, daß die übertragene Information für Absender und Empfänger dieselbe sei.“ (Luhmann 1991[1984]: 194). Im Unterschied zu anderen Modellen fokussiert der Luhmannsche Kommunikationsprozess daher das

⁴⁹ Nicht unerwähnt sollen an dieser Stelle Ecos Ausführungen zum Modell-Leser (1998[1979]) bleiben, die aber anders als sein oben zitiertes Modell kaum Eingang in die ethnologischen Debatten gefunden haben und entsprechend auch in diesem diskursanalytischen Abriss vernachlässigt werden.

Verstehen, das er als „unerlässliches Moment des Zustandekommens von Kommunikation“ ansieht (Luhmann 1991[1984]: 198). Letztlich geht er davon aus, dass es nicht der Mensch ist, der kommuniziert, sondern die Kommunikation selbst (Luhmann 1992: 31). Ein ähnlicher Gedanke findet sich bei Bachtin, dessen Überlegungen sich für den ethnologischen Kontext als bedeutender und einflussreicher als jene Luhmanns erwiesen haben.

Bachtin berücksichtigt in seiner Vorstellung von Kommunikation die *Dialogizität* der Sprache. Derzufolge beziehen sich Wörter immer auf andere Wörter, so dass wir „in der Tat [...] immer unter der Gewalt irgendeiner Erzählung“ stehen (Lyotard 1979: 35, Kristeva 1972). Im Anschluss an Bachtin erweiterte Julia Kristeva dessen Modell um das Konzept der *Intertextualität*, mit dem sie auf das „Mosaik von Zitaten“ referiert, aus dem jeder Text besteht und damit stets die „Absorption und Transformation eines anderen Textes“ ist (Kristeva 1972: 348).⁵⁰ Andere Autoren, wie Roland Barthes (2000[1968]) und Michel Foucault (1988[1969]), stellen die Einheit von AutorIn und Werk grundlegend in Frage oder sprechen, wie Barthes, gar vom *Tod des Autors* und plädieren dafür, Wirkungsintentionen als entkoppelt von Rezeptionserlebnissen zu begreifen.

Das Problematische an älteren Rezeptionsmodellen ist also zum einen, dass sie dazu verleiten, die jeweiligen Komponenten als isoliert – von einander und von anderen Bezugnahmen – zu denken. Zum anderen war die Seite der „EmpfängerInnen“ und waren damit die RezipientInnen oft als passiv vorgestellt worden, als, wie Ruby es ausdrückt, „victims of hegemonic messages designed to oppress and repress“ (Ruby 2000: 182). Neuere Modelle gehen davon aus, dass so wie „das Verstehen des Lesers“ etwas ist, „was niemals vom Schreiber allein vollbracht werden kann“ (Tyler 1991: 207), auch die Filmrezeption nicht nach einem zu simpel gedachten Übertragungsprozess vonstatten geht. Eine entscheidende Neuerung kam zunächst aus dem Bereich der Cul-

50 Im Anschluss an diese Überlegungen bildeten sich auch Begriffe wie Intermedialität, Intervisualität und Interokularität heraus (vgl. Brosius und Wenzlhuemer 2011b: 5f., Mirzoeff 2012 und Appadurai und Breckenridge 1992).

tural Studies und hier vor allem durch Stuart Hall (1981), der eine differenziertere Vorstellung propagierte. Hall beschreibt Repräsentation und Rezeption in Anlehnung an Bachtin als einen dialogischen und zirkulären Prozess, in dem SenderInnen und EmpfängerInnen (inter)aktiv in Beziehung zueinander stehen (Hall 1997). Durch die Synergie semiotischer und marxistischer Theorien kritisierte er frühere SenderInnen-EmpfängerInnen-Modelle, die zum einen erstere als aktiv und letztere als passiv konzipiert hatten und zum anderen von einem linearen Mitteilungsprozess ausgegangen waren. „Hall, in contrast, argued that meaning was not contained within a message but was determined in relation to larger linguistic and cultural parameters.“ (Hughes 2011: 301) Diese größeren kulturellen Zusammenhänge sind es, auf die im Kontext ethnologischer Medien- und Rezeptionsanalysen meist fokussiert wird.

Wie bereits dargestellt, hat die Ethnologie kein explizites Rezeptionsmodell entworfen, sondern arbeitet lediglich mit impliziten ZuschauerInnen-Modellen (vgl. Wulff 1995: 273, s.o.). In diesen sind die multidisziplinären Einflüsse der hier skizzierten TheoretikerInnen deutlich erkennbar. Ethnologische Rezeptionstheorien und -analysen bewegen sich meist im Bereich transkultureller Medienströme und -aneignungen. Zentrale Positionen wurden durch Appadurais Konzept der (image) *flows* und (media) *scapes* geprägt. So spricht sich der Mainstream ethnologischer Theorien dafür aus, dass Bilder und Medien keine globale Sprache sprechen, sondern im jeweiligen kulturellen Kontext angeeignet werden müssen (vgl. Brosius und Wenzlhuemer 2011a). Nach dieser Auffassung sind Prozesse der Medienrezeption als aktive kommunikative Aneignungen und Interpretationen zu verstehen (Dracklé 2005: 189, Weidhase 1990: 388).

Es gibt jedoch auch kritische Stimmen, die die durchweg positive „Erzählung“ von der Aktivität der RezipientInnen in Frage stellen. In seiner kritischen Würdigung von Halls Modell hält Morley (1996: 11, 14) dazu an, über der Vorstellung des offenen Kunstwerks (Eco 1977)

und durch die Überbetonung des sinnstiftenden Dekodierungsprozesses nicht der naiven Versuchung zu erliegen, bestehende Machtmechanismen auszublenden. Morley schreibt:

[...] the celebration of audience creativity and pleasure can all too easily collude with a system of media power which actually excludes or marginalises most alternative or oppositional voices and perspectives. (Morley 1996: 14)

Er unterscheidet ferner die Macht über einen Text von der Macht über die Agenda, innerhalb derer dieser Text produziert wird und stellt damit verbunden ein Ungleichgewicht fest zwischen der Interpretationsmacht des Publikums und der Diskursmacht der Medieninstitutionen, die die „Texte“ konstruieren. Noch deutlicher liest man bei Ang: „[While] audiences may be active, in myriad ways, in using and interpreting media [...] it would be utterly out of perspective to cheerfully equate ‘active’ with ‘powerful’“ (Ang 1990: 247).

Aus einer anderen Richtung kommend beinhaltet die kritische Argumentation Rubys eine Reflexion über bestehende Erwartungshaltungen von RezipientInnen. Er arbeitet heraus, dass ZuschauerInnen ethnologischer Filme dazu tendieren, bereits verinnerlichte Konzepte, wie jenes vom (edlen) „Wilden“, an Filme anzulegen, statt etwa kulturrelativistisch intendierte Erzählungen zu rezipieren:

Most viewers simply attribute to a picture what they already know about the people, places, and events depicted regardless of what the producer intended. In other words, if viewers choose to attribute their cultural assumptions to the film, they are able to overlook, ignore, contradict, or even misunderstand the producer’s implied meaning. (Ruby 2000: 185)

Was also einerseits als Autonomie der ZuschauerInnen durchweg positiv beschrieben wurde, kann, wie Martinez’ Studie (1992) gezeigt hat, auch zum Ausdruck bestehender Ethnozentrismen werden. Auch er

geht von einer dialogischen und interaktiven Beziehung zwischen Film und RezipientInnen aus und resümiert hinsichtlich seiner Rezeptionsstudie mit Ethnologiestudierenden:

[...] as texts and readers embody multiple and fragmentary experiences, ideologies, and discourses, there is a relation of 'no necessary correspondence' between encoding and decoding activities (Martinez 1992: 148)

Darauf aufbauend plädiert Martinez dafür, Filme so zu gestalten, dass sie neben eventuellen Ethnozentrismen auch die Konstruktion ethnologischen Wissens reflektieren. Er spricht sich in diesem Zusammenhang für offene, multivokale und nicht autoritäre Repräsentationsformen aus (Martinez 1992, vgl. auch Ruby 2000: 186).

Seine Untersuchung ist noch heute eine zentrale Referenz und eine der wenigen Rezeptionsstudien im ethnologischen Kontext. Jedoch haben sich zum einen neben den Sehgewohnheiten von RezipientInnen auch die Zielgruppen heutiger (ethnologischer) Dokumentarfilme verändert und erweitert. Zum anderen hat man sich, beeinflusst durch die genannten AutorInnen, von der Vorstellung richtiger oder falscher „Lesarten“ mittlerweile verabschiedet.

3.2.3.2 Film als Text

Anschließend und überleitend möchte ich eine weitere implizite Thematik der genannten und gängigen Rezeptionsmodelle problematisieren. Es handelt sich um die Rede und Vorstellung von *Film als Text*. Parallel zur *Kultur als Text*-Metapher und in Anlehnung an Modelle und Theorien aus den Literaturwissenschaften, werden Filme oft als Texte, teils auch als mediale oder filmische Texte bezeichnet und theoretisiert. Damit verknüpft sind Begriffe wie „Filmsprache“ und „Lesarten“. Maßgeblich angestoßen und beeinflusst wurde diese Denkrichtung der Filmwissenschaft, die in der Folge in die allgemeine film- und rezeptionsbeschreibende Terminologie einzog, durch die französische Film- und Literaturtheorie der frühen 1970er Jahre und hier vor allem durch den weiter oben beschriebenen *linguistic turn* und durch die

(Film)Semiotiker Christian Metz (1972[1964], 1973[1971]) und Roland Barthes (1976[1970]). Als sich mit technologischen Neuerungen wie der Etablierung des Sichtungstisches die Möglichkeit bietet, Filme nicht mehr nur am Stück sondern im Detail und wiederholt zu sehen, „nähert die Filmanalyse sich der literarischen Textanalyse an“ und zwar insofern, als sie analog zu Barthes „Leseinheiten“ oder Lexien-Aufteilung bestrebt ist, Filme zur Analyse in kleinste Einheiten zu zerlegen (Blüher, Kessler und Tröhler 1999: 3f.). Wieder ist es also ein technischer Akteur, der die epistemologische Ebene entscheidend beeinflusst und in diesem Fall den Beginn der methodisch machbaren „textuellen“ Filmanalyse einläutet.

Die Gleichsetzung von Film und Text stellt jedoch einen neuralgischen Punkt vieler Filmtheorien dar. Denn Film ist nicht Text sondern Film. Um Filme wie Texte analysieren zu können, müssen sie also wie Texte behandelt werden. Das bedeutet, sie anzuhalten, die einzelnen Filmbilder der Zitation wegen aus dem gesamtfilmischen Kontext zu isolieren und „damit gegen das Grundprinzip des Kinos“ zu handeln (Blüher, Kessler und Tröhler 1999: 5, vgl. Bellour 1999[1975]). Des Weiteren hat eine Filmtheorie, die Film „als Text“ versteht, dementsprechend auch einen spezifischen Zugriff auf die RezipientInnen und den Rezeptionsprozess.

Der ausschließlich durch den Text konstituierte Zuschauer jedenfalls lässt, insbesondere wenn er, wie in vielen ästhetischen und semantischen Filmanalysen, als implizites Konstrukt eines intentionalen Lesers respektive Zuschauers dient, keine Aussagen über die realen Zuschauer als soziale und historische Instanz eines Kommunikationsprozesses zu. (Schenk, Tröhler und Zimmermann 2010: 9)

Und etwas allgemeiner formuliert liest man bei Mitchell:

Das Sehen ist in der Vermittlung sozialer Beziehungen ebenso bedeutsam wie die Sprache, und es lässt sich nicht auf Sprache, «Zeichen» oder einen Diskurs reduzieren. Bilder wollen die gleichen Rechte wie die Sprache haben, sie wollen nicht in Sprache umgemünzt werden. (Mitchell 2005: 67)

Die Analyse filmischer Rezeptionskontexte kann sich also höchstens an textliche Debatten anlehnen, darf bei diesen aber nicht stehen bleiben. Vielmehr gilt es, die Dialektik von Epistemologie und filmischer Gestaltung, und damit von Filmtheorie und Filmkonzeption, zu reflektieren und zu fragen: Werden Filme als Texte theoretisiert, weil sie wie Texte konzipiert werden? Oder werden Filme wie Texte gestaltet, weil sie als Texte gedacht werden? Dabei zeigt sich, dass die Behandlung von Film als Text wenn überhaupt für textbasierte Filme Sinn macht, die die mimetischen Qualitäten des Mediums zugunsten sprachlicher Vermittlungen vernachlässigen. Doch selbst in diesen Fällen bedeutet die Rede von Film als Text eine Reduktion.⁵¹ Es lohnt daher die Aufmerksamkeit zu verlagern und verstärkt filmspezifische Modelle zu entwickeln und zu gebrauchen, die der Vielschichtigkeit des Mediums und damit zusammenhängend auch der des Rezeptionsprozesses mehr entsprechen. Ein Potential liegt in Begriffen und Konzepten, die eine rein sprachliche Verfasstheit überschreiten, über die Vorstellung eines „Lesens“ von „Texten“ hinausgehen und Filmrezeption als eine gesamt-körperliche und multisensorische Erfahrung konzipieren.

3.2.3.3 Resonanz

In diesem Zusammenhang möchte ich daher das Konzept der Resonanz, wie es von Unni Wikan (1992, 2012) und Hartmut Rosa (2012, 2014) formuliert wird, als passend für die Beschreibung von Rezeptionsprozessen in die Diskussion einbringen.

Wikan kam während ihrer Forschung auf Bali, bei der sie vor allem auf das Alltagsleben ihrer Forschungsteilnehmenden fokussierte, mit dem Konzept der Resonanz in Kontakt und entwickelte es als analytische Kategorie weiter. Als emische Kategorie *ngelah keneh*, was sich wörtlich in etwa mit einem *Sinn für Rhythmus, Balance und Angemessenheit* übersetzen lässt, meint Resonanz die Fähigkeit, denken und fühlen zu einem „feeling-thinking“ zu verbinden, über die Reichweite von

⁵¹ Zur Auseinandersetzung mit Film als Text siehe ferner den Sammelband *Film, Text, Kultur. Beiträge zur Textualität des Films* (Bateman, Kepser und Kuhn 2013). Zur kritischen Diskussion des Textbegriffs siehe auch Tröhler (2010: 130f.).

Worten und Sprache hinaus. Resonanz ähnelt Haltungen und Einstellungen, die wir als *Sympathie*, *Empathie* oder *Verstehen* bezeichnen (Wikan 1992: 463ff.).⁵² Es handelt sich um ein „down-to-earth concept, grounded in practical action.“ (Wikan 1992: 471, 476) Ein Informant Wikans erläuterte es folgendermaßen:

It is what fosters empathy or compassion. Without resonance there can be no understanding, no appreciation. But resonance requires you [...] to apply feeling as well as thought. Indeed, feeling is the more essential, for without feeling we'll remain entangled in illusions. (Wikan 1992: 463)

Anders als „Kultur“, das Wikan zufolge ein abstraktes Konzept mit einer Tendenz zu Essenzialisierung und „Veränderung“ (Fabian 1983) ist, zielt das Konzept der Resonanz, ohne Differenzen negieren zu wollen, auf gemeinsame Erfahrungen und auf ein – wie Wikan es ausdrückt – *shared human potential*:

Resonance evokes shared human experience, what people across place and time have in common. Where culture separates, resonance bridges – from a lived realisation that this is the only practicable way. (Wikan 1992: 476)

In ihrer Forschung und (textuellen) Repräsentation war Wikan, wie viele EthnologInnen, mit der Ungenauigkeit und reduzierenden Wirkung von Sprache konfrontiert. Die Überbetonung von Worten hatte sie in selbigen „feststecken“ lassen, statt in sich selbst eine Resonanz mit den Menschen und Themen ihrer Forschung zu erzeugen. Nur durch diese jedoch, so die Meinung ihrer Forschungsteilnehmenden, würde sie auch in der Lage sein, Resonanz zwischen ihren Texten und ihren LeserInnen zu ermöglichen (Wikan 1992: 462f.). Hierfür scheint es nötig, den Fokus von der sprachlichen oder auch Diskurs-Ebene zu verlagern und andere Formen sozialer Interaktionen einzubeziehen.

52 Wikan verzichtet jedoch darauf, das Konzept der Resonanz weiter durch vermeintlich synonyme Begriffe zu konkretisieren: „I believe little is gained by trying to pin down ‘resonance’ further. Most of us intuitively know what it means.“ (Wikan 1992: 466) Zur Verwendung des Resonanzbegriffs im Sinne eines „Weltverhältnisses“, das sich durch ein „Mitschwingens mit Anderen“ auszeichnet, siehe Rosa 2012, 2014, s.u.).

Resonance thus demands something of both parties to communication, of both reader and author: an effort at feeling-thought; a willingness to *engage* with another world, life, or idea; an ability to *use* one's experience [...] to try to grasp, or convey, meanings that reside neither in word, 'facts,' nor text but are evoked in the meeting of one experiencing with another or with a text. (Wikan 1992: 463, Hervorh. i.O.)

In diesem Sinne möchte ich Resonanz als Konzept für das Rezeptionserleben von (ethnologischen) (Dokumentar)Filmen vorschlagen. Offener und zirkulärer als „Aufnahme“, „Aneignung“ oder „Wirkung“, umfassender als Übertragung oder Decoding bezieht der Resonanzbegriff die körperliche und multisensorische Dimension der Filmrezeption mit ein.

Er eignet sich sowohl als Wahrnehmungskategorie, um die Interaktion zwischen Film und RezipientInnen zu greifen, welche, im besten Fall, in teilnehmender Resonanz zur Handlung, zu den ProtagonistInnen und zu den repräsentierten Lebenswelten stehen (siehe [Kapitel 5](#)).

Als methodisch-analytische Kategorie referiert der Resonanzbegriff auf die Forschungssituation selbst und, in diesem Fall, auf das Handwerk der Rezeptionsforschung, das vor der Herausforderung steht, auch andere „Daten“ als verbal-sprachliche „aufzunehmen“ (siehe [Kapitel 4.2.](#)).

Und auf der Repräsentationsebene ethnologischer Forschung verlangt das Konzept der Resonanz nach der Verwendung einer erfahrungsnahen Sprache und nach einer Einbeziehung nichtsprachlicher Aspekte.

Auch als visuelle Metapher erscheint mir die Vorstellung eines bei Filmrezeption und Rezeptionsforschung in Schwingung geratenen Körpers passender, als das Bild eines mit Medieninhalten gefüllten Gefäßes oder eines „Texte“ lesenden, (film)sprachlich decodierenden Denkens innerhalb eines statischen Körpers. Resonanzen strahlen zurück, sie setzen nicht nur den eigenen Körper in Bewegung, sondern geben diese Bewegung auch wieder ab und beeinflussen die

Atmosphäre des Raumes ihrer Mitwelt. In den folgenden Kapiteln verweben ich daher Wikans Konzept der Resonanz und synthetisiere es mit Gedanken zu empathischer Filmrezeption und atmosphärischer Rezeptionsforschung.

3.3 Emotion und Empathie

Ist berührt, bewegt zu werden, das heißt, von unseren Informanten *in Bewegung gesetzt* zu werden, nicht genau das, was man unter einer Untersuchung verstehen sollte? (Latour 2007: 85, Hervorh. i.O.)

Um das Gefühl bewegt zu werden und auch selbst (etwas) bewegen zu können zu beschreiben, greift der Soziologe Hartmut Rosa wie auch Unni Wikan auf den Begriff der Resonanz zurück. Resonanzerfahrungen sind für ihn die Voraussetzung und Grundlage für „das gute Leben“, d.h. für das Gefühl, sich in authentischen Weltbeziehungen zu befinden:

Gelungende Weltbeziehungen sind solche, in denen die Welt den handelnden Subjekten als ein antwortendes, atmendes, tragendes, in manchen Momenten sogar wohlwollendes, entgegenkommendes oder 'gütiges' 'Resonanzsystem' erscheint. (Rosa 2012: 9)

Resonanzerfahrungen sind zwischen Menschen und jenseits sozialer Interaktionen möglich, etwa durch intensive Naturerfahrungen, oder wenn wir von einem Musikstück oder Film berührt werden (Rosa 2012: 10). Dabei arbeitet Rosa auch heraus, dass diese Erfahrungen sowohl subjektive Momentaufnahmen als auch kulturell verschieden sind. Er meint:

Erst in dem Ensemble aus Institutionen und Praktiken, aus Sprache und Habitus und den durch sie erzeugten Emotionen und Interaktionen formt sich die historisch und kulturell je spezifische Weise einer Weltbeziehung. (Rosa 2012: 11)

Die Ethnologie hat für die Untersuchung dieser verschiedenen Weisen von Weltbeziehungen die Methode der Teilnehmenden Beobachtung entwickelt. Analog zu den Ausführungen Rosas und Wikans lässt sich feststellen, dass auch diese Methode erst gelingen kann, wenn sich in der Forschung Resonanzerfahrungen einstellen, wenn EthnologInnen von ihren InformantInnen „in Bewegung gesetzt“ (s.o.) werden und zugleich das Gefühl haben, etwas bewegen zu können. Dabei interessieren uns im Bereich der Medien- und Rezeptionsforschung auch die Resonanzerfahrungen der Forschungsteilnehmenden, die diese in der Interaktion mit Medien und in diesem Fall konkret mit Dokumentarfilmen machen, oder auch nicht machen. Bevor bei beiden Bereichen genauer hingeschaut wird, werde ich die für diesen Komplex zentralen Begriffe skizzieren.

Zunächst gilt festzuhalten, dass es in dieser Arbeit weniger um eine kulturvergleichende Identifizierung und Erforschung bestimmter Emotionen geht, als um die methodische Frage danach, wie wir Emotionen mit kulturwissenschaftlichen Methoden erforschen können und welche Rolle die Emotionen der Forschenden selbst dabei spielen. Fragen, die sich in diesem Zusammenhang stellen, sind zum Beispiel: Sind *Emotionen* nur als *Affekte* oder *Emotive* zugänglich? Müssen und können wir mit unseren Forschungsteilnehmenden, den menschlichen wie den nicht-menschlichen AkteurInnen, *Empathie* empfinden? Muss mir ein Film *sympathisch* sein, damit ich seine RezipientInnen *empathisch* untersuchen kann? Und wie verhalten sich diese Begriffe zueinander? Eine Differenzierung scheint angebracht.

Im Jahr 2012 widmete die Zeitschrift *Emotion Review* eine Ausgabe der Beschäftigung mit ihrem zentralen Begriff „Emotion“. Das Gros der Beiträge zielte dabei auf die bislang nur unzulängliche Definition des Begriffs ab, ihr Anstoß war der mangelnde Konsens innerhalb des interdisziplinären Forschungsfeldes (Russell 2012: 337). Begriffe wie Emotion, Gefühl, Stimmung oder Affekt werden teils synonym und oft in verwirrender Gleichzeitigkeit verwendet. Für den Moment möchte ich in einer heuristischen Annäherung mit Röttger-Rössler vorausschicken:

Emotion sollte nicht als ein statisches Phänomen, als interner Zustand, sondern als relationaler Prozess verstanden werden, in dem kulturelle, soziale, individuelle und biologische Faktoren auf gleichberechtigte Weise interagieren. (Röttger-Rössler 2002: 158)

Entsprechend werde ich daher die verschiedenen Begriffe in ihrer Relationalität zueinander beschreiben und hoffe, dadurch ein wenig Klarheit in die Sache bringen zu können. Den Fokus lege ich auf den Begriff der Empathie, dem meines Erachtens im Kontext ethnologischer (Rezeptions)Forschung eine zentrale Rolle zukommt. Der Begriff *empathy* wurde erstmals von Edward Titchener (1909) eingeführt, als Entsprechung zum deutschen Wort *Einfühlung*. In der Folge etablierte sich auch im Deutschen die Bezeichnung *Empathie*. Engelen und Röttger-Rössler verstehen Empathie als ein soziales Gefühl, „that consists in feelingly grasping or retracing the present, future, or past emotional state of the other; thus, empathy is also called a vicarious emotion.“ (2012: 4)

Brinckmann (2005) unterscheidet zwischen dem analogen Mitempfinden mit einer Person (*feeling with*) und der parallel ablaufenden eigenen Gefühlsentwicklung (*feeling for*). Während sie mit *Empathie* die Fähigkeit bezeichnet, sich in andere Personen einzufühlen und deren Befindlichkeiten nachzuvollziehen, versteht sie unter *affektiver Empathie* das Mitempfinden von an Anderen wahrgenommenen Gefühlen, durch die Verknüpfung mit Erfahrungen aus dem eigenen Leben. Damit diese gelingen kann, ist es jedoch Brinckmann zufolge nötig, dass wir die Situation in der sich jemand befindet, sowie die gezeigte Körpersprache, Mimik etc. verstehen können (Brinckmann 2005: 335f.).⁵³

Im Verhältnis zwischen Affekten und Emotionen sind zwar beide gerichtet und objektbezogen, jedoch werden Emotionen als persönlich und subjektiv erlebt und reflektiert. Affekte hingegen gehören nie-

53 Zur Unterscheidung von *feeling with* und *feeling for* siehe den philosophischen Aufsatz *Imagination and Identification* von Richard Wollheim (1974).

mandem und wirken eher spontan und unbedacht (Massumi 2002: 28, Wulff 2006: 17f.). Sie entfalten sich in Stimmungen (*moods*), die ohne objektfokussiert zu sein gewissermaßen die Rahmenemotionen darstellen (Wulff 2006: 20).

Eine weitere Einteilung trifft Ekman, der Empathie nicht als Emotion sondern als Reaktion versteht und in kognitive und emotionale Empathie unterscheidet: „*Kognitive* Empathie lässt uns erkennen, was ein anderer fühlt. *Emotionale* Empathie lässt uns fühlen, was der andere fühlt, und das *Mitleiden* bringt uns dazu, dass wir dem anderen helfen wollen“ (Ekman 2007: 249, Hervorh. i.O.). Auch wenn die psychobiologischen Ansätze Ekmans für den geistes- und kulturwissenschaftlichen Bereich einen weniger fruchtbaren Boden darstellen, so ist es doch hilfreich, zwischen Empathie (Einfühlen) und Sympathie (Mitfühlen) zu unterscheiden und festzustellen, dass ein intellektuelles Erfassen von Emotionen nicht automatisch dazu führt, diese auch selbst zu empfinden oder von ihnen berührt zu werden. In diesem Zusammenhang stellt Hartmut Rosa auch fest, dass Resonanzerfahrungen zwar eine emotionale Qualität haben, jedoch nicht mit Emotionen gleichzusetzen sind. Von einem traurigen Film oder Musikstück berührt zu werden, kann eine positive Erfahrung sein. Nach einem fröhlichen, witzigen, spannenden Film unberührt und unbewegt das Kino zu verlassen, kann eine negative Erfahrung sein. Rosa spricht bei letzteren von Indifferenzerfahrungen, bei denen, anders als bei Resonanzerfahrungen, statt dem Gefühl der Selbstwirksamkeit nur ein schales Gefühl der Bedeutungslosigkeit mitschwingt (Rosa 2014, 2012: 8, vgl. Massumi 2002: 33).

Allgemein lässt sich sagen, dass es gerade im wissenschaftlichen Kontext eine lange gedachte Basisdichotomie aus Emotionalität und Rationalität gab. Emotionen würden wissenschaftliche Forschung und Ergebnisse verfälschen, sie würden „einen Schleier des Subjektiven über objektive Beobachtungen legen.“ (Liptay und Marshall 2006: 11) Anders als im „fühlend-begreifenden“ Empathie-Konzept von Engelen und Röttger-Rössler (s.u.) wurde lange Zeit Wert darauf gelegt, Gefühl und Verstehen von einander zu trennen. Zwar beschreibt Malinow-

ski, dass er das „Gefühl“ hatte und zu „spüren“ begann, durch seine Teilnahme am Leben der von ihm untersuchten Menschen mehr zu „verstehen“. Jedoch kommt in seinen Ausführungen, ebenso wie in der Vorrede Frazers⁵⁴, eine gedachte Trennung zwischen emotionalen und rationalen Phänomenen zum Ausdruck. Berger hingegen fragt in diesem Zusammenhang danach, von welcher Art von Wissen wir sprechen können, wenn Fühlen und Verstehen doch so nah beieinander liegen (2009: 157). Er schlägt vor, sich dieser Frage mit dem Bourdieuschen Habitus-Konzept zu nähern und bei der Betrachtung verschiedener Wissensmodi theoretische und praktische Epistemologien zu unterscheiden. Mit der Idee von Habitus als „sense of practice“ sind dann auch körperliche Dimensionen verknüpft, da bei der emotionalen und forschenden Bewertung von Phänomenen immer auch verinnerlichte (*incorporated*) Verhaltensmuster eine Rolle spielen. Während jedoch sowohl Malinowski als auch Bourdieu die Bereiche von „Fühlen“ und „Verstehen“ als zwar verbunden, aber doch analytisch getrennt ansehen (vgl. Berger 2009: 169), betonen andere AutorInnen, dass Emotionen immer auch Interpretationen enthalten und daher mit Wulff als Bewusstseins-Tatsachen bezeichnet werden können (2006: 19).

Dass Emotionen eben nicht die Kehrseite der Rationalität darstellen, sondern ebenfalls auf kognitiven Prozessen beruhende Interpretationsleistungen sind, haben in den Nachbarwissenschaften in jüngerer Zeit etwa Murray Smith (Film Studies), Ed Tan (Psychologie) und Gilles Deleuze (Philosophie) herausgestellt (vgl. Bösch und Borutta 2006a, Brütsch et al. 2005). Bevor von diesen im Hinblick auf die Themenstellung und die Frage nach Prozessen der Filmrezeption die Rede sein wird, komme ich zunächst, und gewissermaßen als theoretische und methodische Basis, zur Rolle von Emotion und Empathie in der Ethnologie und ihrer Methoden.

54 „[...] to discover the emotional as well as the rational basis of human action.“ (Frazer in Malinowski (1953[1922]): vi, s.u.)

3.3.1 Emotionen, Empathie und Teilnahme in der Ethnologie

Wie bereits nach Wikan beschrieben, geht es in der ethnologischen Feldforschung vor allem um die Teilnahme am Alltagsleben der Menschen bzw. an alltäglichen Handlungen. Als Handwerkszeug wurde hierfür von Malinowski die Methode entwickelt, die in der Ethnologie allgemein als Teilnehmende Beobachtung bezeichnet wird.⁵⁵ Bereits Malinowski war der Ansicht, dass es die konkreten Lebensumstände von Menschen zu untersuchen gilt. Und auch er betonte die Wichtigkeit, sich dabei empathisch in die Forschungsteilnehmenden einzufühlen:

[...] to grasp the native's point of view, his relation to life, to realise *his* vision of *his* world. We have to study man, and we must study what concerns him most intimately, that is, the hold which life has on him. [...] To study the institutions, customs, and codes or to study the behaviour and mentality without the subjective desire of feeling by what these people live, of realising the substance of their happiness – is, in my opinion, to miss the greatest reward which we can hope to obtain from the study of man. (Malinowski 1953[1922]: 25, Hervorh. i.O.)

Dennoch hielt Malinowski das Postulat aufrecht, eine gebührende Distanz zu wahren, um letztlich zu einer objektiven Analyse gelangen zu können. Auch wenn er dafür plädierte, zuweilen alle Hilfsmittel beiseitezulegen um teilnehmend in das Geschehen einzutauchen, so sollten doch ethnologische Schlussfolgerungen von Aussagen und Beobachtungen der Untersuchten stets klar zu unterscheiden sein (1953[1922]). Diese Trennung, von eigener Wahrnehmung und teilnehmend beobachtetem Geschehen, wurde mit dem Aufkommen interpretativer Theorien dekonstruiert und die wechselseitige Beeinflussung von Forschenden und Forschungsteilnehmenden betont. In diesem Zusammenhang kritisiert Gerd Spittler zum einen, dass die klassische Teilnehmende Beobachtung den Fokus letztlich doch zu

⁵⁵ Zur Theorie der Teilnehmenden Beobachtung siehe [Kapitel 2](#), zur empirischen Anwendung siehe [Kapitel 4.2](#).

sehr auf die forschungsökonomisch vermeintlich gehaltvolleren Interviews lege und zu deren Gunsten das zeitaufwendige Beobachten von Verhalten vernachlässige. Zum anderen spricht er sich dafür aus, während der Forschung auch eine soziale Nähe zu den Forschungsteilnehmenden aufzubauen und plädiert für eine Erweiterung der klassischen Methode hin zu einer Dichten Teilnahme. In Anlehnung an Unni Wikan (1992), Clifford Geertz (1973a) und Michael Jackson (1989) konzipiert er diese als ein Teilnehmen mit allen Sinnen und als ein soziales Einfühlen und Miterleben der Gefühle anderer. Als Strategien beschreibt er hierfür das Übernehmen konkreter sozialer Rollen, die Verbindung von Beobachtung und natürlichen Gesprächen und das Aufbrechen der Trennung von Denken und Fühlen hin zu einem kulturspezifischen Gebrauch der Sinne (Spittler 2001).

Auch wenn Spittler seinen Ansatz als eine Radikalisierung der Teilnehmenden Beobachtung versteht, so sind diese Gedanken doch in gewisser Weise bei Malinowski schon angelegt. In Frazers Vorrede zu Malinowskis *Argonauten* lesen wir:

It is characteristic of Dr. Malinowski's method that he takes full account of the complexity of human nature. He sees man, so to say, in the round and not in the flat. He remembers that man is a creature of emotion at least as much as of reason, and he is constantly at pains to discover the emotional as well as the rational basis of human action. (Frazer in Malinowski (1953[1922]): vi)

Und in der Reflexion seiner Methode schreibt Malinowski selbst: „[...] I began to feel that I was indeed in touch with the natives, and this is certainly the preliminary condition of being able to carry on successful field work.“ (Malinowski 1953[1922]: 6)

Jedoch haben sich seit Malinowskis Zeiten die Rolle, die Emotionen und Empathie im ethnologischen Forschungsprozess einnehmen, und die Art wie über sie reflektiert wird, grundlegend verändert. Gehört es mittlerweile beinahe zur guten wissenschaftlichen Praxis, neben analytischen Gedanken und wissenschaftlichen Bezügen auch die eigenen

Gefühle oder Unsicherheiten zu teilen, so wissen wir um Malinowskis emotionales Innenleben weitgehend nur aus seinen posthum veröffentlichten Tagebüchern (1967). Erst ab den frühen 1980er Jahren etablierte sich dann die Ethnologie der Emotionen als disziplinärer Teilbereich und rückte die Emotionen selbst als Forschungsgegenstand ins wissenschaftliche Interesse.⁵⁶

Zu Beginn gab es an der Schnittstelle von Ethnologie, Psychologie und Kognitionswissenschaften vor allem zwei Denkrichtungen: Die Positionen, die Emotionen biologisch-universalistisch diskutierten und jene, die sie als soziokulturell geprägte und daher kulturspezifische Phänomene beschrieben. Letzteres Narrativ setzte sich in den ethnologischen Debatten als tragend durch. Die Ethnologie ist als vergleichende Kulturwissenschaft weniger an universellen biologischen Prämissen und Körpervorgängen von Emotionen interessiert, zumal sie auch nicht über die methodischen Möglichkeiten verfügt, zu biochemischen Reaktionen und konkreten Empfindungen vorzudringen (Röttger-Rössler 2002, 2004). Ihr geht es vielmehr darum, die Rolle von Emotionen in gesellschaftlichen Handlungen und Beziehungen zu beschreiben (Reddy 1997: 338). Mit Reddy (1997, 1999) lässt sich hier auch zwischen Emotion als „gefühlter“ Biochemie und Emotiv als benannter und kollektiv bekannter Form, d.h. als semantischem Feld, unterscheiden (vgl. Heidemann 2011: 247). Unter Rückgriff auf theoretische Konzeptionen der Kognitionsethnologie (D'Andrade 1995, Wassmann 2006) besteht mehrheitlich ein Konsens darüber, dass Emotionen nicht rein biologisch determiniert sind, sondern stets auch im jeweiligen sozialen und kulturellen Kontext modelliert und somit auch soziokulturell konstruiert werden (vgl. Röttger-Rössler 2002, 2004). Diese Annahme wendet sich gegen psychologische Versuche, universelle Basisemotionen zu definieren (Reddy 1997: 335).⁵⁷

56 Detaillierte Überlegungen zu einem transdisziplinären *emotional turn* finden sich in Anz 2006, zu dessen Vollzug in der analytischen Philosophie und v.a. in der Psychologie siehe auch Tröhler und Hediger 2005: 13. Zur Rolle des Deleuzeschen Affektbegriffs für einen *affective turn* siehe Kapitel 3.3.2. und vgl. auch Prinz 2014: 10.

57 Vgl. etwa die Identifikation von sechs bis sieben kulturübergreifenden Basisemotionen nach Paul Ekman u.a. (vgl. Reddy 1997: 335). Daneben gibt es auch Theorien, die mit Carroll Izard (1981) auf zehn primäre Emotionen kommen oder ganz allgemein in Pri-

Dennoch ist es Reddy wichtig zu betonen, dass Emotionen zwar in Diskurse eingebunden, jedoch nicht lediglich diskursive Konstruktionen sind. In diesem Zusammenhang reflektiert er über den Charakter emotionaler Äußerungen und die Grenzen von Sprache:

Grief, fear, anger have a reality, even if we cannot, by using such terms as 'grief', 'fear', or 'anger' or their rough equivalents in any language refer adequately to what is going on emotionally. Words do not 'refer' to emotions in this sense. (Reddy 1997: 335f.)

Reddy spricht sich mit diesen Überlegungen zur „zwangsläufigen Diskrepanz zwischen emotionalem Erleben und emotionalem Ausdruck“ (Röttger-Rössler 2002: 157) dafür aus, emotionale Äußerungen nicht einfach in die übermächtigen Narrative von *Diskurs*- (Foucault) oder *Habitus*konzepten (Bourdieu) einzuordnen. Auch wendet er sich gegen konstruktivistische Auffassungen wie etwa von Abu-Lughod (1990), die Statements über Emotionen als performativ im Sinne der Austinschen Sprechakttheorie (1975) beschreiben. Stattdessen plädiert er dafür, ihren Charakter als weder konstativ noch performativ zu begreifen, denn:

These concepts do not capture the two-way character of emotional utterances and acts, their unique capacity to alter what they refer to or what they 'represent' – a capacity which makes them neither 'constative' nor 'performative' utterances but a third type of communicative utterance entirely, one that has never received adequate theoretical formulation. (Reddy 1997: 327)

Emotionale Äußerungen sind demnach keine reinen Beschreibungen, sondern Interpretationen von etwas, das für andere AkteurInnen nicht beobachtbar ist. Sie können als Emotive bezeichnet werden, wenn sie, ähnlich wie performative und im Unterschied zu konstativen Äuße-

mär- und Sekundäremotionen unterscheiden. Diese Richtungen folgen jedoch einer Darwinschen Traditionslinie (vgl. Darwin 2000[1872]) und setzten sich im ethnologischen Kontext nicht als relevant durch.

rungen, ihre ReferentInnen und/oder ihren Gegenstand verändern. Somit haben sie selbst einen verändernden Einfluss auf Emotionen (Reddy 1997: 331).

I propose to call emotion statements [...], in which the statement's referent changes by virtue of the statement, 'emotives'. Performative utterances, by the way in which they refer to themselves, actually do things to the world. (Reddy 1997: 331)

Andere AutorInnen haben sich explizit mit ihren eigenen Emotionen bzw. den Emotionen von Forschenden auseinandergesetzt (Rosaldo 1989).⁵⁸ Peter Berger (2009) spricht von emotional fordernden Situationen, die während der Forschung auftretend den weiteren Forschungsverlauf und/oder die Fragestellung beeinflussen. Er bezeichnet diese als *Key Emotional Episodes* (KEEs). Ohne intendiert zu sein, laufen sie meist unbewusst ab und lassen gewissermaßen den Körper und die Emotionen der Forschenden die Führung übernehmen. Ihr Potential liegt darin, dass in diesen Momenten ein völliges Eintauchen, eine wirkliche Immersion, in den fremdkulturellen Kontext möglich sein kann. Hingegen besteht die Schwierigkeit von KEEs darin, dass sie ob ihrer Unplanbarkeit und ihres Charakters als teilnehmender Erfahrung (*participant experience*) nicht als systematische Forschungsmethode ausgearbeitet werden können. Berger resümiert: „In my view, for the anthropologist in the field emotions and KEEs in particular rather pose questions than provide answers.“ (Berger 2009: 170)⁵⁹

Wieder andere AutorInnen, wie Abu-Lughod (1990) und Röttger-Rössler (2002, 2004), widmen sich der kulturellen Modellierung von Gefühlen und untersuchen, teils unter Zuhilfenahme kognitions-ethnologischer Schemata, spezifische Emotionen wie Trauer, Freude,

58 Während der gemeinsamen Feldforschung kommt Michelle Rosaldo durch einen Unfall ums Leben. Renato Rosaldo bringt seine empfundene Wut und Verzweiflung über den Tod seiner Frau in dem Artikel *Grief and a Headhunter's Rage* (1989) zu Papier. Darin beschreibt er sein Erleben von körperlicher Empathie mit Praxen seiner Gastgesellschaft aufgrund dieses existentiellen Schicksalsschlags.

59 Zum Potential dieser durch KEEs aufkommenden und veränderten Fragen siehe die empirischen Beispiele aus meiner Forschung (Kapitel 4).

Eifersucht oder das Konzept der romantischen Liebe im Kulturvergleich. Im Verweis auf derartige Studien resümiert Reddy: „There is abundant evidence that the concept of emotion in the West has for centuries been associated with practices aimed at eliciting hidden emotion or else maintaining its invisibility.“ (1997: 330)

Allgemein lässt sich sagen, dass Emotionen im ethnologischen Kontext vor allem im Hinblick auf ihre kollektiven sozialen Dimensionen untersucht werden. Da sie als in Prozesse der Bewertung, der Kommunikation und der Identifikation (Heidemann 2011: 246) eingebunden verstanden werden, stellt die Ethnologie letztlich meist die Frage nach den Repräsentations- und Kommunikationsformen von Emotionen in der sozialen Interaktion – und in der Folge die Frage „nach der sozialen Funktion von Emotionen, d.h. nach der dialektischen Beziehung zwischen kulturellen Emotionsmodellen und sozialer Praxis.“ (Röttger-Rössler 2002: 159)

Damit einher gehen ethisch-politische Fragen danach, welche Verständnismöglichkeiten und Handlungsbereitschaften sich aus den zugeschriebenen Bedeutungen und Bewertungen von Emotionen ergeben. So können beispielsweise filmevozierte Emotionen für die Dauer der Filmrezeption zwar lediglich in virtuelle Handlungstendenzen übersetzt werden, wenn etwa eine bedrohte Filmfigur nicht tatsächlich vor Gefahr gewarnt werden kann (vgl. Naber 2008: 110). Jedoch appellieren vor allem Dokumentarfilme oft an die Handlungsbereitschaft der RezipientInnen in der nachfilmischen Realität. Und damit komme ich zum Komplex von Emotionen und Empathie im Bereich von Filmrezeption und Audiovisueller Anthropologie.

3.3.2 Emotionen, Empathie und Teilnahme in Filmrezeption und Audiovisueller Anthropologie

Der wissenschaftliche, ethische und politische Anspruch der Ethnologie ist es, durch die Vermittlung emischer Sichtweisen zu Verständnis und Toleranz für fremdkulturelle und unvertraute Kontexte beizutragen. Wenn nun affektive Empathie bedeutet, dass wir Gefühle einer

Person mitempfinden können, da wir mit diesen aus unserem eigenen Erfahrungshorizont vertraut sind (vgl. Brinckmann 2005: 335f.), dann stellt sich die Frage, welche Mittel der ethnologische Dokumentarfilm, der vorwiegend mit dem „Fremden“, „Anderen“, „Unvertrauten“ befasst ist, finden kann, um affektive empathische Stimuli bei seinen RezipientInnen zu evozieren. Geht man wie Wuss davon aus, dass sich „Empathie im Sinne von einfühlendem Verstehen vornehmlich aus dem imaginativem Mitvollzug von Problemlösung“ ergibt (Wuss 2005: 218), lassen sich aktuelle Dokumentarfilmproduktionen auf folgenden Aspekt hin befragen: Eröffnen sie Imaginationsräume, die den RezipientInnen Resonanz und emotionale Empathie ermöglichen und sie so zu aktiv Teilhabenden machen (vgl. Hediger (2006: 51, Marks 2000)? Und welche Mittel werden hierzu gewählt? Als Fundament für diese Fragen soll ein kurzer Abriss medialer Emotionsforschung dienen.

Allgemein und genreübergreifend wird gern festgehalten, dass Medien Emotionen verdichten und konzentrieren, dass sie sowohl Mittel der Darstellung und Erzeugung von Emotionen sind als auch Diskurse über selbige produzieren (Bartsch, Eder und Fahlenbrach 2007: 32, vgl. Bösch und Borutta 2006b: 9). Entsprechend rücken verschiedene Disziplinen bei ihrer Beschäftigung mit Medien unterschiedliche Aspekte in den Vordergrund. Brütsch et al. unterscheiden bei dem sich ab Beginn der 2000er Jahre vollziehenden „Boom“ der medialen Emotionsforschung zwei Hauptlinien, deren Ansätze sich jedoch zunehmend inter- und transdisziplinär vernetzen: Die Medienpsychologie und Kommunikationswissenschaft einerseits, die sich vorrangig mit *tatsächlichen* Emotionen beschäftigen, und die Medienkulturwissenschaften andererseits, die zu den *Strukturen* von Medienangeboten vordringen wollen. Sie kommen zu dem Schluss, dass eine umfassende Analyse letztlich darum bemüht sein muss, den Zusammenhang von medialen Strukturen und emotionalen RezipientInnenreaktionen zu verstehen (Tröhler und Hediger 2005: 9ff.). Wie Anz für den Bereich der Printmedien jedoch feststellt, wird bislang nur in Ansätzen nach den „im Medium von Texten vollzogenen Autorabsichten der Emotionalisierung oder nach den tatsächlich durch Texte evozierten Emo-

tionen beim Lesen“ geforscht (Anz 2006: o.S.). Ihm zufolge geht es fast immer um die Frage, welche Affekte für eine Gattung prägend bzw. werkimmanent sind, sprich, welche Affekte die Figuren erleben, aber nicht, welche Affekte bei den LeserInnen bzw. RezipientInnen ausgelöst werden.

Im Bereich der Filmtheorie lassen sich die Emotionsdebatten in philosophisch-ästhetische und kognitionswissenschaftlich-psychologische unterschieden (vgl. Hediger 2006: 51). Auch wenn beide Stränge nach den ästhetischen Besonderheiten des Mediums Film fragen, geht es doch dem letztgenannten vorwiegend um die filmische Narration und Informationsvergabe an RezipientInnen. Von besonderer Bedeutung ist hier Murray Smiths Modell der emotionalen Anteilnahme an (fiktionalen) Filmfiguren (1995), da es eine konstruktive Unterscheidung der teils ungenau gleichgesetzten Phänomene Empathie und Identifikation trifft (vgl. Hediger 2006: 52f.). So stellt er für den Spielfilmbereich fest, dass Filme bzw. filmische Mittel es ermöglichen, sich auch (temporär) mit Figuren zu identifizieren, deren Handeln wir als moralisch fragwürdig bewerten.

Im deutschsprachigen Raum haben v.a. Brinckmann und Wulff wichtige Beiträge zur Frage nach der Empathie von ZuschauerInnen geliefert (Tröhler und Hediger 2005: 12f., Hediger 2006: 59). Nach Brinckmann versteht man unter Empathie

[...] ganz allgemein die Fähigkeit, sich simulativ oder analogisierend in eine andere Person einzufühlen und ihre Befindlichkeit nachzuvollziehen, wenn auch in meist schwächerer und mit anderen, eigenen Gefühlen durchmischter Form. (Brinckmann 2005: 335)

Brinckmann und Wulff knüpfen mit ihren Arbeiten an die neuere Spielfilmtheorie an, die sich seit einigen Jahren zunehmend mit Emotionen und Kognitionen von ZuschauerInnen befasst und „Einstellungen, Sequenzen oder auch ganze Filme auf ihre empathie- und sympathiefördernden Charakteristika untersucht.“ (Brinckmann 2005: 338) Andere AutorInnen betonen bei ihrem Empathie-Verständnis die

sowohl kognitiven als auch emotiven Komponenten und definieren Empathie für das Filmerleben im Anschluss an aktuelle filmwissenschaftliche und -psychologische Ansätze als „einführendes Verstehen“ (Naber 2008, Wuss 2005, vgl. auch Engelen und Röttger-Rössler 2012). Diese Auffassung ist verortet in einem Spektrum, das nach Wuss von der Empathie als „Fremdverstehen“ bis hin zur „Teilhabe an den Emotionen anderer“ reicht (Wuss 2005: 217f.).

All diesen Beiträgen implizit ist nun zum einen eine Differenzierung von Dokumentar- und Spielfilmen und zum anderen ein klarer Fokus auf letzterer Gattung. Denn trotz einer empirisch weitgehenden Öffnung von Genre Grenzen werden in Bezug auf die filmische Stimulierung der ZuschauerInnenempathie gerne Unterschiede zwischen Dokumentar- und Spielfilmen konstatiert. So fragen beispielsweise die AutorInnen des Sammelbandes *Emotion – Empathie – Figur* (Schick und Ebbrecht 2008) vor allem nach den empathieauslösenden Strategien und Möglichkeiten der Teilhabe im Spielfilm. Andere AutorInnen weisen explizit darauf hin, dass dem Spielfilm zahlreiche Verfahren zur Verfügung stehen „um das Seelenleben seiner Figuren zu suggerieren“ (Brinckmann 2005: 340ff., Naber 2008: 217). Filmstilistische Mittel wie point-of-view-shots, die Visualisierung von Träumen durch eine ästhetisch und stilistisch abgehobene Bildgestaltung, innere Monologe und Großaufnahmen von expressiven Mimiken und Gestiken sind hier charakteristisch.⁶⁰

Im dokumentarischen Bereich werden zwar viele dieser (spiel)filmstilistischen Mittel, allen voran der Einsatz von Musik, als gängig betrachtet. Doch ist es eine Herausforderung – und zwar, aufgrund der Ungenauigkeit von Sprache, nicht nur für den beobachtenden Dokumentarfilm – das Innenleben von ProtagonistInnen für die ZuschauerInnen erfahrbar zu machen. Hinzu kommt, dass die Personen in dokumentarischen Formaten potentiell ambivalent sind, so dass sie ihren ZuschauerInnen meist eine höhere Ambiguitätstoleranz abverlangen (vgl. Brinckmann 2005: 344f., Eder 2005: 237).

60 Daher wundert es nicht, dass Tan (1996) den Spielfilm als „emotion machine“ bezeichnet hat (s.u.).

Insgesamt lässt sich bei der Lektüre der Beiträge zu ZuschauerInnen-Empathie und der Wechselwirkung von Rezeptionsmodi und filmischen Mitteln feststellen, dass der Dokumentarfilm in der filmwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit diesen Themen recht wenig und auch nur auf sehr allgemeiner Ebene Beachtung erfährt. Lediglich Naber untersucht in ihrem Beitrag das emotionale Wirkungspotential gegenwärtiger Dokumentarfilme und merkt dabei an, „dass auch der Dokumentarfilm emotive Wirkungen erzielt, die bisher jedoch in der theoretischen Reflexion kaum Beachtung erfahren haben.“ (Naber 2008: 107, 110)⁶¹

Auch der prominente Beitrag des amerikanischen Filmwissenschaftlers Ed Tan bezieht sich wie der Titel *Emotion and the Structure of Narrative Film* bereits deutlich macht, auf fiktionale Formate. In ebenfalls recht allgemeiner Manier stellt Tan (1996: 6) fest: „Film technology, including the acting, directing, and camera work, serve to present fictional events in such a way that they produce the intended effect on the viewer.“ Deshalb ist es auch der klassische oder traditionelle narrative Hollywoodfilm, der von Tan als „Emotionsmaschine“ bezeichnet wird.⁶² Doch trotz dieser Fokussierung lassen sich seine Gedanken für die Untersuchung dokumentarischer Formate nutzen. Vor allem die Unterscheidung in fiktionsbezogene Emotionen und Artefaktemotionen (siehe [Kapitel 3.2.1.](#)), von denen letztere eine Art Metaemotionen darstellen, erweist sich auch für die Untersuchung von Emotionen beim dokumentarischen Rezeptionsmodus als hilfreiches analytisches Werkzeug.⁶³

Neben einem grundlegenden Gattungsungleichgewicht in der filmwissenschaftlichen Aufmerksamkeit, lässt sich mit Tan feststellen, dass die wissenschaftliche Beschäftigung mit emotionalen Publikumsreaktionen in Publikationen meist auch genrespezifisch bzw. als Genrestudie

61 Und auch dieses Zitat enthält wieder einen klassischen Fall von *gap spotting* (s.o.).

62 Zur Problematisierung der darin implizierten Vorstellung eines decoding-encoding-Prozesses vgl. [Kapitel 3.2.](#) Zu Rezeptionen von Filmen gegen den Strich siehe [Kapitel 5](#) und hier besonders [5.3.](#)

63 Dieses wird in den [Kapiteln 4](#) und [5](#) zur Anwendung kommen.

erfolgt. Tan verweist in diesem Zusammenhang auf Titel wie Affrons *Cinema and Sentiment* (1982, Melodrama) oder Carrolls *The Philosophie of Horror* (1990, Horrorfilm).

Auch filmimmanent werden Überlegungen zu spezifischen (intendierten) Gemütszuständen bei der Filmrezeption angestellt. So befasste sich beispielsweise eine von der AG Dok ausgerichtete Begleitveranstaltung beim Münchner DOK.forum im Jahr 2013 mit dem Thema „Die schmunzelnde Kamera – Humor im Dokumentarfilm“ (12.05.13). Auf das Thema Humor angesprochen meinte eine unabhängige Dokumentarfilmerin auf dem Branchentreff Dokville in Ludwigsburg im selben Jahr, dass es fast schon nötig sei, in den ersten fünf Minuten des Films einen Lacher zu bringen, „damit man die Leute kriegt“ – wobei mit „die Leute“ in dem Fall vorrangig die RedakteurInnen der Sender gemeint sind (21.06.13, siehe [Kapitel 4.1.3.](#)). Inwieweit die Einhaltung dieser Praxis bereits in den Erwartungshorizonten von ZuschauerInnen verankert ist, dahingehend, dass sie in den ersten Minuten eines Filmes bereits „auf Humor gepolt“ sind (vgl. die Aussage eines Filmemachers in [Kapitel 3.2.2.](#)), kann ich an dieser Stelle nur als Gedanken in den Raum geben, jedoch nicht aus der empirischen Erfahrung beschreiben.

Es finden sich aber auch Studien, die sich allgemeiner mit der Rolle von Emotion und Affekt befassen wie etwa Wulffs Beitrag zur *Affektivität als Element der Filmrezeption* (2006) oder Staigers Überlegungen zu *The Centrality of Affect in Reception Studies* (2010). Letztere kommt anhand ihrer Rezeptionsstudie⁶⁴ zu Tim Burtons Horrorfilmmusical SWEENEY TODD (2007) zu dem Schluss:

⁶⁴ Staiger analysierte 40 schriftliche US- und nicht-US-Kritiken zu dem Film im Hinblick auf die enthaltenen Affektmetaphern (wie z.B. die Bezeichnung als „geschmacklose Kost“ oder als „bloody good“) und die damit zusammenhängenden ästhetischen Beurteilungen.

Affect is not just a side feature of experiencing an art object; it constitutes the experience and the film's so called 'meaning' and value. [...] Our horizons of expectations are not only historical context, generic and intertextual knowledges, and the author-function; our horizons include socially constituted politics of affect. (Staiger 2010: 86)

Damit lassen sich sowohl die Vorstellung von Erwartungshorizonten und das Jaußsche (1970) Vokabularium sowie die weiter oben vorgestellten Kriterien der Filmrezeption um das affektive Moment des Filmlebens erweitern. Wurde bislang von *Affektpoetiken* gesprochen, wird in Staigers Rede von *Affektpolitiken* deutlich, dass die ästhetischen Gestaltungsmodi von Filmen stets politische Implikationen enthalten (vgl. hierzu auch Clifford und Marcus 1986). Modifizieren möchte ich Staigers Annahme insoweit, als ich Affektpolitiken nicht nur als *sozial*, sondern eben auch als *technisch* konstituiert betrachte, wenn ich die Rolle der nicht-menschlichen AkteurInnen – z.B. der technologisch bedingten audiovisuellen Gestaltungs- und Rezeptionsmöglichkeiten – mit einbeziehe.⁶⁵

3.3.2.1 Interesse und Handlungsfähigkeit

Im Anschluss an die Kognitionspsychologie können „Affekt“ als körperliche Erfahrung und „Emotion“ als individuell kognitive Bewertung einer Situation unterschieden werden (vgl. Staiger 2010: 86). Inwieweit die beiden verbunden sind, lässt sich beispielsweise anhand von Tans Überlegungen zur ZuschauerInnen-Emotion „Interesse“ nuancieren:

It makes possible relational action, even if the action is only cognitive. It makes the viewer willing to make a true effort: to devote one's attention to the film, to go along with the narrative, to form an idea of a story that is often recounted in a highly fragmented manner. (Tan 1996: 118)

65 Ich denke hier z.B. an die schon erwähnten Effekte durch den Einsatz von GoPro-Kameras, an Sounddesign und 3D, sowie an die Rolle von Handyempfang unterbindenden Störsendern in der Möglichkeit des immersiven Filmlebens.

Und weiter führt er aus – und auch diese Überlegungen sind zwar für den fiktionalen Film getroffen, lassen sich jedoch konstruktiv auf den Rezeptionsprozess dokumentarischer Formate übertragen:

As the ever present and self-enhancing emotion, interest dominates the affect structure of the feature film. It is not only a *tonic* but also a *permanent emotion*. [...] [it] is determined by three narrative processes: suspense, surprise, and mystery. [...] Viewers may be frightened, indignant, or moved, they may be laughing or feeling extreme disgust, but there is always the need to know what happens next and what the ultimate fate of the protagonist will be. If it is correct to refer to the film as an emotion machine, then it is above all an interest engine. (Tan 1996: 118f., Hervorh. i.O.)

Tan zufolge handelt es sich also beim Interesse von ZuschauerInnen nicht um rein *kognitive* Erfahrungen. Vielmehr geht er davon aus, dass Interesse eine Artefaktemotion ist, ja mehr noch, die „single most important emotion“ (Tan 1996: 13, vgl. Staiger 2010: 87). Denn Interesse entscheidet in der Rezeption nach Tan darüber, ob ZuschauerInnen bereit dazu sind – und ob es ihnen gelingen kann –, sich vom Umgebungsgeschehen weitgehend unbeeindruckt auf das filmische Geschehen einzulassen (Tan 1996: 118). Und im Zweifel entscheidet Interesse darüber, ob ein Film zu Ende geschaut oder die Rezeption vorzeitig beendet oder „abgeschaltet“ wird. Mit Hartmut Rosa lässt sich in diesem Zusammenhang feststellen, dass die Entwicklung oder Aufrechterhaltung von Interesse durchaus begünstigt oder erschwert werden kann. Er schreibt: „Ich glaube, es gibt heute zunehmend soziale Dämpfungen, die Resonanz verhindern. [...] Um sich auf etwas einzulassen, braucht man Zeit und eine gewisse Ungestörtheit.“ (Rosa 2014: o.S.) Diese Faktoren sollten also mitbedacht werden, wenn Annahmen über das Interesse oder Desinteresse von ZuschauerInnen angestellt werden.⁶⁶

⁶⁶ Staiger verweist hierzu auf die Adorno-Jauss-Debatte über (des)interessierte LeserInnen bzw. BeobachterInnen (2010: 85).

In Bezug auf die Ebene der nachfilmischen Realität ist das jeweilige Interesse der ZuschauerInnen auch entscheidend dafür, ob Emotionen in Handlungen übersetzt werden oder nicht. Was die Art der Manifestation des ZuschauerInnen-Involvements anbelangt, werden auch hier oft gattungsunterscheidende Einteilungen zwischen fiktionalen und dokumentarischen Formaten vorgenommen. So sind Wulff zufolge ZuschauerInnen im fiktionalen Film „handlungsentlastet“ (Wulff 2005: 379f., vgl. auch Brinckmann 2005: 337), womit gemeint ist, dass die Filmrezeption als rein ästhetisches Vergnügen vorstattengehen kann und darf. Diesem Aspekt ist es geschuldet, dass, wie weiter oben bereits angesprochen, auch Handlungen, Szenen oder Figuren, deren moralische Botschaften nicht geteilt werden, dennoch für die Dauer der Filmrezeption angenommen oder genossen werden können.⁶⁷

Es finden sich jedoch genauso Beispiele, in denen die Rezeption eines fiktionalen Films zu realen Handlungen in der nachfilmischen Realität führt. Ein drastisches Ereignis sind hier etwa die wütenden Reaktionen auf den niederländischen Kurzfilm *SUBMISSION* (2004), der die Misshandlung von Frauen unter Berufung auf den Islam filmisch bearbeitet. In der Folge der Ausstrahlung des Films wurde der Regisseur Theo van Gogh auf offener Straße ermordet. Dass diese Verkettung auch andersherum stattfinden kann, zeigte sich im Fall des „Neda-Videos“, das im Jahr 2009 eine katalysatorische Kraft für die Protestbewegung im Iran hatte. Neda Agha-Soltan wurde 2009 während der Proteste um die Präsidentschaftswahlen im Iran durch den Pistolenschuss eines Scharfschützen getötet. Ein Handyvideo des Geschehens gelangte über die sozialen Netzwerke Facebook, Twitter und YouTube in die internationalen Medien. Neda wurde zu einer Ikone der iranischen Oppositionsbewegung, das Video, das ihren Tod zeigt, führte weltweit zu Empörung und Protesten, die auch unter dem Begriff „Twitter-Revolution“

67 In eine andere Richtung argumentiert Berg, demzufolge das Bewusstsein über die Künstlichkeit der szenischen Darstellung ein Genießen des Gesehenen verhindern kann, wohingegen der Charakter des zufällig Gefundenen dokumentarischer Formate es ermöglicht, ganz undistanziert und emotional einzusteigen (Berg 1990: 104ff.) Beide Positionen sind nachvollziehbar, wobei Bergs Vorstellung einer „nicht-fiktionalen Wahrheit“ hier nicht geteilt wird.

bekannt wurden. Weniger drastisch jedoch ebenfalls stark wirkmächtig gestaltete sich die Rezeption von James Camerons Kassenhit AVATAR (2009). Dieser wurde von VertreterInnen indigener Gruppen gewissermaßen angeeignet, um im emotional aufgeladenen Diskursfeld des Filmes – welches, stark verkürzt, mit der Ausbeutung einer indigenen Gruppe bzw. anderen Spezies für Bodenschätze befasst ist – auf die eigenen Belange aufmerksam zu machen.

Diese Beispiele machen deutlich, dass die Rezeption von Filmen nicht lediglich ein individualpsychologisch emotionales Unterfangen ist. Vielmehr lösen Filme

[...] ein gesellschaftliches Echo und kulturpolitische, lokale oder gar globale Resonanz aus, bewirken öffentliche Auseinandersetzungen über brisante Themen, fordern handfeste Reaktionen im Kinosaal, auf der Straße oder seitens politischer Instanzen heraus. (Tröhler 2010: 117)

Dokumentarische Formate appellieren teils in ganz konkreter Weise an die Handlungsbereitschaft von ZuschauerInnen. Auch hier kann Interesse an einem Thema zu einem tatsächlich handlungsfähigen Diskurs werden (vgl. Amborn 1993), sprich, sich nicht lediglich in einer virtuellen Handlung manifestieren. Aktuelle Dokumentarfilmproduktionen wie zum Beispiel MORE THAN HONEY (Markus Imhoof 2012) gelingt es, einen empathiestimulierenden Impuls in gegenwärtige Nachhaltigkeitsdebatten zu geben, der an direkte Fragen und Handlungsempfehlungen an die RezipientInnen gekoppelt ist – in dem Fall: Welche Möglichkeiten gibt es für mich als VerbraucherIn, dem schwer greifbaren Phänomen „Bienensterben“ entgegen zu wirken. Jedoch kann auch das Gegenteil der Fall sein, wenn sich etwa nach dem Filmerleben von konsumkritischen Filmen, wie z.B. den sogenannten „Food-Filmen“, Gefühle der Ohnmacht und politischen Handlungsunfähigkeit einstellen (vgl. Hornung (Remter) und Weissmann 2014). So zum Beispiel im Fall von THE END OF SUBURBIA (Gregory Greene 2004), in dem es um *peak oil* (das globale Ölfördermaximum) und den, wie auch der Untertitel lautet, Zusammenbruch des amerikanischen Traums geht. Unter dem Punkt *Cop-*

ing with your 'End of Suburbia Moment' gibt Rob Hopkins, Autor des *Transition Handbook* (2008), daher Empfehlungen, wie mit Gefühlen wie Unsicherheit, Frustration und Niederlage nach der Filmrezeption umgegangen werden kann und wie diese Gefühle auch von Moderationsseite und/oder im Publikumsgespräch aufgefangen werden können. Unter anderem ist zu lesen:

The first point is to realise that feeling like this is natural, indeed it is far more natural than feeling nothing or blanking out. It is a healthy response. Secondly, seek to generate what Chris Johnstone calls 'Inspirational Dissatisfaction,' where the feelings generated motivate you to make changes in your life. (Hopkins 2008: 83)

Diese Beispiele sollten zeigen, dass sowohl fiktionale als auch dokumentarische Formate in der Lage sind, starke Emotionen zu erzeugen und in nachfilmische Realitäten hineinzuwirken. Mit ihnen wird auch deutlich, dass im Hinblick auf ZuschauerInnen-Empathie und die Manifestationen von Interesse in handlungsfähige Diskurse, nicht zwischen Spiel- und Dokumentarfilmen unterschieden werden kann, auch wenn manche AutorInnen eine solche Trennung gerne vornehmen möchten. Eine relativistische und vereinende Sicht vertritt Naber (2008), die im Anschluss an Frijda (1986) davon ausgeht, dass Emotionen immer dann entstehen, wenn sie „ein bestimmtes *concern* ansprechen und damit die Handlungsbereitschaft (*action readiness*) angeregt wird“, was sowohl in Spiel- als auch Dokumentarfilmen möglich ist (Naber 2008: 110, Hervorh. i.O.).

3.3.2.2 Involvement

What we as anthropologists aim at in our dissemination of anthropological knowledge is a broadening of the recipients' metaphors. Such a broadening depends on emotional involvement. (Arntsen und Holtedahl 2005: 81)

Ob und inwieweit es Filmschaffenden nun gelingen kann, ihren ZuschauerInnen tatsächlich ein Gefühl der Erfahrung und Teilhabe am filmisch Dargestellten zu ermöglichen, davon wird noch die Rede sein. Klar ist jedoch, dass viele Filmschaffende, auch im ethnologischen Kontext, die Partizipation und Empathie ihrer RezipientInnen anstreben. So schreibt Frode Storaas auf seiner Homepage, dass es ihm in seinen Filmen um eine Begegnung zwischen Publika und ProtagonistInnen geht und meint: „I want these meetings not only to communicate knowledge, but also to move spectators emotionally, involving them in an experience that may make a difference.“⁶⁸ Diesen Unterschied im Erleben greift Storaas folgendermaßen:

If we can make spectators identify with people on the screen, being touched by them, it may give the audiences experiences that last and that may result in ‘horizons’ (Gadamer 1989) being moved and new insights being disseminated. (Storaas 2009: 14)

Auch andere ethnologische Filmschaffende, allen voran Jean Rouch und David MacDougall, (er)finden Filmformen, die durch eine reflexive Offenheit auf die Partizipation und Dichte Teilnahme (Spittler 2001) ihrer selbst und ihrer RezipientInnen zielten. So werden Morin und Rouch in *CHRONIQUE D’UN ETÉ* selbst zu anteilnehmenden Beobachtern, die ihre ProtagonistInnen und Szenarien nicht lediglich beobachten, sondern sich selbst in die Situationen, Ereignisse und Geschichten involvieren und dieses Involvement auch filmisch thematisieren (vgl. Bitter 2010: 53). Es sind diese reflexiven Offenheiten, die es Ruby zufolge ermöglichen, dass ZuschauerInnen Empathie aufbauen und sich aktiv zu dem Gesehenen in Bezug setzen können (Ruby 2000: 186).

Was dieses in Bezug setzen angeht, sind die rezeptionsbezogenen Debatten der Audiovisuellen Anthropologie darin übereingekommen, dass RezipientInnen nicht passiv sind, sondern aktiv Bedeutung zuschreiben (vgl. [Kapitel 3.2.3.](#)). Vor allem interaktive, multimediale

⁶⁸ <http://www.uib.no/en/persons/Frode.Storaas#uib-tabs-qualifications>

Formate zielen explizit auf Involvement und Produktivität, die aus ZuschauerInnen vielmehr TeilnehmerInnen werden lässt (vgl. Winter 1995). Doch auch schon vor und abseits von 2.0. und von explizit als *partizipativ* oder *interaktiv* gekennzeichneten Formaten finden sich emotional motivierte und auf Emotionalität abzielende Nutzungen von Film und Kino, dahingehend, dass ZuschauerInnen diese „in ihre Alltagspraxis sozial und kulturell einbinden und sie für ihre psychische Konstitution in Gebrauch nehmen.“ (Schenk, Tröhler und Zimmermann 2010: 9) Phänomene, die damit in Zusammenhang stehen, manifestieren sich etwa im psychotherapeutischen Einsatz „trauriger“ Filme zur Reflexion und Relativierung des eigenen Lebens und Leidens für KlientInnen (Westerhoff 2007: 22). Auch die Kategorie des „Feel-Good-Movies“ ist hier zu nennen, die mittels erwartbarer filmischer Strategien bewusst von RezipientInnen ausgewählt dazu dienen soll, eine heitere, gemütsstabilisierende Stimmung zu erlangen bzw. zu erhalten. Sie gibt es auch im dokumentarischen Bereich im Sub-Genre der „Feel-Good-Documentaries“ – einer Sparte von Filmen, die, bereits interessierten, ZuschauerInnen das beruhigende Gefühl vermitteln kann, mit ihren Haltungen, Meinungen und Handlungen „auf der richtigen Seite“ zu stehen und „zu den Guten“ zu gehören. Beispiele finden sich auch hier seit einiger Zeit im Bereich des Nachhaltigkeits-Diskurses, v.a. wenn es etwa um ethischen Konsum geht.⁶⁹

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, dass es durchaus verschiedene emotionale Modalitäten der Filmrezeption gibt, die sich grob in die Kategorien *Distanzierung* und *Involvement* unterscheiden lassen (vgl. Suckfüll 2007: 222). Letztere lassen sich mit Suckfüll in verschiedene Grade von Beteiligung ausdifferenzieren, von denen etwa das „Eintauchen“ oder „Mitleben“ und die „Reflektion der Produktionsbedingungen“ analog zu den Tanschen Begriffen der Fiktions- und Artefaktemotionen gesehen werden kann (ebd.: 222f.). Im Zusammenhang mit diesen unterscheidet auch Tan, quasi von der anderen Seite als Suckfüll argumentierend, zwei verschiedene Motive, die bei der

69 Ob diese Art von Filmen noch in der Lage ist, RezipientInnen zu „bewegen“, ist fragwürdig, jedoch kann diese Frage im Rahmen dieser Untersuchung nur am Rande Beachtung finden.

Rezeption von Filmen in unterschiedlichen Graden eine Rolle spielen: Der Wunsch, in das Geschehen einzutauchen (*involvement*) und der Wunsch, einen Film als Film schätzen zu können (*artefact appreciation*). Dabei stellt er fest:

Some abstract film forms present themselves almost exclusively as artefact; they do not provide access to a fictional world in which viewers can lose themselves, at least not in the sense of a fantasized presence in that world. (Tan 1996: 35)

Auch die in diesem Zitat enthaltene Unterscheidung von Filmgenres möchte ich mit der Rede vom faktionalen Film gewissermaßen überwinden und davon ausgehen, dass Filme und Rezeptionssituationen allgemein und je nach Gestaltung spezifisch es ermöglichen oder erschweren können, in ein Geschehen einzutauchen und emotionale Nähe aufzubauen. Um dieses Eintauchen und diese emotionale Nähe weiter zu konkretisieren, beschäftigt sich der folgende Teil der Arbeit mit dem Komplex der Sinne und der Möglichkeit eines ganzkörperlichen Eintauchens mit allen Sinnen – sowohl im ethnologischen als auch medialen Diskurs. Dafür erfolgt zunächst ein knapper Abriss über die Sinne als Wahrnehmungsgeneratoren und über die Rolle körperlichen Wissens. Im Anschluss fokussiere ich auf den Bereich sensorischer Medialität, wobei ich hier der Arbeit David MacDougalls zur „Sozialen Ästhetik“ besondere Aufmerksamkeit zukommen lasse.

Statt also pauschal davon auszugehen, dass Dokumentar- und Spielfilme sich im Interesse und Involvement ihres Publikums unterscheiden, ist es an der Zeit, auch die gestalterischen Mittel von Dokumentarfilmen genauer unter die Lupe zu nehmen und die Analyse dokumentarischer Rezeptionsmodi zu konkretisieren. Die folgenden Ausführungen sind ein weiterer Baustein des theoretischen und konzeptionellen Fundaments, das hier vorweggeschickt dazu dient, die empirischen Teile der Arbeit zu stützen.

3.4 Aisthesis

Für die Prozesse menschlicher Wahrnehmung gibt es viele Metaphern: Menschen lesen die Welt, sie schreiben dem was sie erleben Bedeutung zu, sie interpretieren Ereignisse. Mit all diesen Metaphern verknüpft ist die Frage, ob das Gesehene oder Gehörte, sei es in der filmischen oder nicht-filmischen Realität, Sinn macht und machen kann – genauer – ob wir aus dem was wir erleben Sinn machen können. Und in diesem Ausdruck sind dann auch bereits einige der zentralen Aspekte und Mehrdeutigkeiten versammelt, die in den folgenden Überlegungen verhandelt werden. Wir nehmen die Welt mit unseren Sinnen wahr und vollziehen damit einen aktiven körperlichen Akt. Die sensorischen Modelle, die dabei am Werk sind, sind kulturell durchaus verschieden, so dass wir uns bei der sinnlichen Wahrnehmung gewissermaßen in „arenas of agency“ bewegen (Herzfeld 2001: 243). Diese Komplexität möchte ich hier mit dem Begriff Aisthesis überschreiben und mich in der Begriffsdefinition zunächst auf Peter Bernhard stützen, der prägnant zusammenfasst:

Ursprünglich besitzt das heute mit ‘Wahrnehmung’ übersetzte griechische ‘aisthesis’ eine breitere Bedeutung: Einerseits meint es ‘Sinn’ und ‘Sinnesorgan’, andererseits ist es bezüglich der Wahrnehmung nicht auf das sinnliche Erfassen beschränkt, sondern kann jegliches Gewahrwerden (auch in der Bedeutung von innerem Empfinden) bezeichnen. (Bernhard 2008: 19)

Und mit Böhme lässt sich in einer Minimaldefinition knapp zusammenfassen: „Aisthesis meint die sinnlich-affektive Teilnahme an den Dingen.“ (Böhme 2013: 51) In diesem Sinne bildet der Begriff Aisthesis also eine Schnittstelle aus sinnlicher und körperlicher Erfahrung und Empfindung. Auch wenn, wie Herzfeld (2001: 243) feststellt, körperliche Empfindung und kulturelle Bewertung immer miteinander verbunden sind, möchte ich im Folgenden die Begriffe der Erfahrung und des Erlebens dem der Wahrnehmung, ob seiner implizit anklin-

genden wahr/falsch-Konnotation, weitgehend vorziehen bzw. an dieser Stelle betonen, dass Wahrnehmen hier im Sinne von Erfahren und Erleben verwendet wird.

Dieses sinnliche Erleben, so auch die These von Jacques Rancière, ist durch die *Aufteilung des Sinnlichen* (Rancière 2008[2000]), d.h., „durch die ästhetische Aufteilung der Welt geformt“ (Prinz 2014: 8). In dieser Aufteilung werden einmal mehr die Verbindungen aus politischen und ästhetischen Aspekten sinnlichen Erlebens deutlich. Denn zum einen werden Sinne oft hierarchisch konzipiert. Zum anderen wurden so wie Emotionen auch die Sinne, bzw. manche Sinne, im wissenschaftlichen Kontext nur marginal und ungenügend beachtet. Unter anderem bedingt durch den einflussreichen *linguistic turn* sowie durch (post)strukturalistische und kognitionsethnologische Prämissen war der Fokus lange Zeit auf die sprachliche Verfasstheit von Welt gelegt worden.

Unter den theoretischen Konzepten, die mit ästhetischen Prozessen befasst sind, werde ich im weiteren Verlauf der Arbeit zwei besonders herausheben: David MacDougalls Ausführungen zur *Sozialen Ästhetik* und zur Verschränkung von Körperlichkeit, Sinnen, Wissen und audiovisuellen (Re)Präsentationen und Performanzen nehmen in den Debatten um Sinne und Film zentrale Positionen ein. Seine Gedanken zum sinnlichen Erleben und Gestalten von Alltagspraxen und „kulturellen Landschaften“ kommen in seinen Filmen wie Texten zum Tragen und werden auch über den Kontext der Audiovisuellen Anthropologie hinaus rezipiert und diskutiert (vgl. MacDougall 2006).

Nach Gernot Böhme, der wie auch MacDougall den Ästhetik-Begriff im Sinne Baumgartens gebraucht, ist die ästhetische Arbeit die Herstellung von Atmosphären. Sein Konzept der *Neuen Ästhetik* ist auf der Rezeptionsseite „eine Theorie der Wahrnehmung im unverkürzten Sinne. Dabei wird Wahrnehmung verstanden als die Erfahrung der Präsenz von Menschen, Gegenständen und Umgebungen.“ (Böhme 2013: 25) Um diese Erfahrungen forschend miterleben und dicht beschreiben zu können, verstehe ich das Atmosphärenkonzept

vor allem als geeignet für die Feldbeschreibung sowie als fruchtbare methodische Kategorie. Als solche wird es daher in [Kapitel 4](#) zum Tragen kommen.

Im Sinne Baumgartens wird Ästhetik als Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis oder als strukturierte Sinneswahrnehmung verstanden und setzt sich dadurch von jenem Kantschen Ästhetik-Begriff ab, der diese als die Theorie vom Schönen und Erhabenen konzipiert. Dieses Verständnis möchte ich hier um die politischen Implikationen ergänzen, die Rancière (2008[2000]) im Hinblick auf Ästhetik unter anderem durch die Frage nach der Teilhabe an kollektiven Praktiken charakterisiert.

Ästhetik wird bei Rancière somit weder als individuelle Wahrnehmungsfähigkeit noch als erkenntnistheoretische Grenze oder als Kunsttheorie verstanden, sondern verweist immer schon auf die Frage des Teilhabens und Teilnehmens an einer kollektiven Praxis, die in der sozialen und politischen Konstitution der sinnlichen Wahrnehmung entschieden wird. (Muhle 2006: 316)

In diesem Teil der Arbeit geht es nun um die Verbindungen von Körperlichkeit und Wissen, von Sinnen und Sinn machen und letztlich um das Erleben von Filmen mit allen Sinnen.

3.4.1 Sinne und Körper

Lange waren die Sinne im ethnologischen Kontext nicht oder nur marginal beachtet worden. Bis zu Beginn der 1980er Jahre entspricht der ihnen zugeschriebene Status etwa dem der Emotionen (s.o.): Auf Seiten der Forschenden gelten sie als Störenfriede, die es mittels exakt messbarer Methoden möglichst zu eliminieren gilt, im Hinblick auf die Forschungsteilnehmenden sind sie, wie noch zu zeigen sein wird, v.a. im Hinblick auf die (evolutionistisch wertende) Einteilung und Vermessung der Welt von Interesse (vgl. Howes 2003: 4). Die Vorstellung einer sprachlichen Verfasstheit von Welt durch den Strukturalismus (Lévi-Strauss, Lacan), Poststrukturalismus (Derrida, Lyo-

tard, Foucault) und die Kognitive Ethnologie trug ihr übriges zu einer weitgehenden Nichtbeachtung der Sinne bei. Und durch die Übermacht der linguistischen Wende verlagerte sich der Fokus schließlich überwiegend auf sprachliche Dimensionen (siehe [Kapitel 2](#), vgl. Prinz 2014: 9). Erst zu Beginn der 1980er Jahre rückten die Sinne verstärkt ins Bewusstsein, bedingt zum einen durch die Erkenntnis, dass (ethnografisches) Wissen stets durch einen Prozess der Sinn-Stiftung erzeugt wird und zum anderen durch die Anerkennung dessen, dass der menschliche Körper im Grunde das erste und zentrale Analysewerkzeug der Forschenden ist.⁷⁰

In den späten 1980er Jahren entstand dann die Ethnologie der Sinne als wissenschaftliches Forschungsfeld (Herzfeld 2001: 249). Mitte der 80er gebrauchte der Historiker Roy Porter in seinem Vorwort zu Alan Corbins *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination* erstmals den Begriff „cultural anthropology of the senses“ (Porter 1986: vii). In der Folge fand auch im Deutschen die Kategorie „Ethnologie der Sinne“ Eingang. Später kam es mit der Bezeichnung „Sensory Ethnography/Anthropology“, im Deutschen meist ebenso oder unter dem Begriff „Sensorische Ethnografie“ übernommen, zu einer inhaltlichen Verlagerung. Untersuchungsgegenstand sind hier jeweils, mit unterschiedlich stark gesetztem Fokus, zum einen die Sinne im Kulturvergleich (vgl. Howes 2003, 2010, Classen 1997, Stolter 1989). Zum anderen geht es um die grundlegende Frage, wie sensorische Erfahrungen gemacht, nachvollzogen und vermittelt werden und letztlich, wie sensorisches Wissen zu akademischem Wissen wird (Atkinson, Delamont und Housley 2008, Ingold 2000, Pink 2009: 2).

Unter Rückgriff auf die wahrnehmungsphilosophischen Ansätze von Maurice Merleau-Ponty (Ingold 2000) und die phänomenologischen Ansätze von Edmund Husserl und William James (Jackson 1989, 1996), stellen Ethnologie der Sinne und Sensory Ethnography auch Fragen nach den Bedingungen von menschlicher Wahrnehmung und

⁷⁰ Zum „Sensual Turn“ und einer „Kritik an der textuellen Revolution“ siehe die ersten beiden Kapitel in Howes 2003.

Sinngebung. Auch der Radikale Empirismus William James', der sich ebenfalls durch ein Ansetzen auf der Erfahrungsebene auszeichnet, floss unter anderem in Gerd Spittlers Konzept der Dichten Teilnahme (2001) ein. Einige AutorInnen verwiesen mit Bezug auf Erving Goffman (2007) und die interaktionistischen Ansätze aus der Soziologie darauf, dass sensorische Handlungen und Wahrnehmungen immer auch performative Dimensionen haben (Atkinson, Delamont und Housley 2008: 185ff.). Und Victor Turner, der sich als erster explizit für eine „Anthropologie der Erfahrung“ aussprach, lehnte sich bei seinen ritualanalytischen Untersuchungen von Performance (s.o.) an Wilhelm Dilthey an, dessen Auseinandersetzung mit der Frage nach der (Un)Möglichkeit des Erfassens und Nachvollziehens der Erfahrungen von Anderen in der Ethnologie auf fruchtbaren Boden fiel (Turner und Bruner 1986⁷¹, vgl. Walton 1993: 379f., Bachmann-Medick 2009[2006]: 111). Ende der 1980er Jahre lieferte Paul Stoller dann mit *The Taste of Ethnographic Things. The Senses in Anthropology* (1989) das Schlüsselwerk dieser Phase und betonte darin, dass Sinne wie das Tasten oder Riechen und deren Einsatz ein Schlüssel für kulturelle Empathie und Verstehen sein können (vgl. auch Stoller 1997).

Einige AutorInnen fokussieren auf die kulturelle Verschiedenheit sinnlicher Erfahrungen und sind darum bemüht, die sensorischen Klassifizierungen von Kulturen emisch und vergleichend zu erfassen (vgl. Howes 2003, Classen 1997). Classen spricht in diesem Zusammenhang auch von „sensory models“ (1997: 402). Sie führt aus, dass das Sehen zwar in westlichen Kulturen zur dominanten Metapher für objektives Wissen geworden ist, in anderen Kulturen sich hingegen andere Sinnesmetaphern, wie die des Hörens oder der Berührung, zum Ausdruck zentraler Werte etabliert haben. Wahrnehmung ist daher für sie kulturell geformt und konditioniert (Classen 1993). Ähnliche Gedanken finden sich bei Howes, dessen Ansatz Ingold wie folgt zusammenfasst: „He wants to show how the ‘map of the senses’ dif-

71 Im selben Jahr wie Turners und Bruners *The Anthropology of Experience* (1986) erscheint auch *Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences*, worin sich Marcus und Fischer ebenfalls mit der, wie sie es nennen, *ethnography of experience* auseinandersetzen.

fers, not between individuals, but between whole cultures or societies.“ (Ingold 2000: 284, vgl. Howes 1991: 168f.) Ingold kritisiert daher an der Anthropologie der Sinne, dass sie körperliche Erfahrungen objektiviere und letztlich am kartesianischen Körper-Geist-Dualismus festhalte (Ingold 2000: 282f.).

Frühere Versuche unterscheiden nicht nur verschiedene Konzeptualisierungen von Sinnen in verschiedenen kulturellen Kontexten, sondern teilen gar ganze Kulturen anhand von Sinnesmetaphern ein. So findet sich bereits im frühen 19. Jahrhundert die naturhistorische Unterscheidung Lorenz Okens, der in seiner *Naturgeschichte für Schulen* (1821) anhand einer sensorischen Hierarchie verschiedene Menschenarten bestimmt, an deren Spitze der europäische Augen-Mensch steht, gefolgt vom asiatischen Ohren-Menschen, dem native-amerikanischen Nasen-Menschen, dem australischen Zungen-Menschen und – am Ende der Hierarchie – dem afrikanischen Haut-Menschen (vgl. Herzfeld 2001: 247). Auch in diesen Unterscheidungen spiegelt sich also eine evolutionistische Denkkordnung, die letztlich dazu diente Nichtwestliches zu degradieren.

Auf eine andere Art hierarchisch wertend, finden sich in der europäischen Tradition sensorische Kategorien, die den Abstand zum Wahrgenommenen ausdrücken und die die aristotelische Fünzfzahl der Sinne je nach Ausrichtung in die Nahsinne Tasten, Schmecken und Riechen und die Fernsinne Sehen und Hören einteilen, wobei den Fernsinnen ein höherer Status und dem Riechen oft ein Zwischenstatus zugesprochen wird. Georg Simmel beispielsweise vertrat hierzu die Theorie, dass mit der Weiterentwicklung einer Kultur den Fernsinnen ein wichtigerer Status zukomme als den Nahsinnen, wobei er unter letzteren das Riechen, Schmecken und Tasten verstand (Simmel 1992[1908]: 725). Auch bei Sigmund Freud findet sich eine Sinnes-These, eine, wie er selbst es nennt, „theoretische Spekulation“ darüber, dass die „Entwertung der Geruchsreize“ und das „Übergewicht der Gesichtsreize“ in aufeinander folgender Verkettung an der „Schwelle der menschlichen Kultur“ stehen (Freud 1994[1930]: 64f.). Auch diese evolutionistisch instrumentalisierten Annahmen sollten sich später als unhalt-

bar erweisen (Beer 2000b: 7). Zuvor gelang es ihnen jedoch, jenen wissenschaftlichen Okularzentrismus zu befördern, wie er hier bereits an anderer Stelle beschrieben wurde (siehe [Kapitel 2](#), vgl. auch Clasen 1997: 402f.).

Zugleich kommen in anderen Disziplinen jedoch auch andere hierarchisierende Sinneseinteilungen und Metaphern zum Tragen, wie etwa die Ausführungen des Neurophysiologen Wolfgang Singer zeigen:

Mir scheint, dass die größte Verlässlichkeit dem Tastsinn, der haptischen Wahrnehmung zugebilligt wird. Was wir greifen können, halten wir für real, und daher leitet sich wohl auch das Wort 'begreifen' ab. (Singer 2004: 58)

Aristoteles war der festen Überzeugung gewesen, dass „es keinen weiteren Sinn außer den fünf (ich meine Gesicht, Gehör, Geruch, Geschmack, Getast) gibt“ (zit. n. Arantes 2014: 24). Dass die darauf begründete westliche Einteilung in (fünf) ontologische Sinneszonen jedoch keine universelle Gültigkeit beanspruchen kann, wurde durch zahlreiche Studien belegt, die anhand fremdkultureller sensorischer Wahrnehmungskategorien die kulturelle Konstruktion und Vielfalt von Sinnesmodellen deutlich machen. So haben einige AutorInnen in diesem Zusammenhang herausgearbeitet, dass die Anzahl an Sinnen, die in einer Gesellschaft als gängig gilt, jenseits der aristotelischen Kategorien durchaus variieren kann (Herzfeld 2001: 243, vgl. Clasen 1993: 2f., Ritchie 1991).⁷² Ian Ritchie konnte z.B. zeigen, dass die Hausa in Nigeria zwei generelle Sinne unterscheiden: visuelle Wahrnehmung und nicht-visuelle Wahrnehmung (Ritchie 1991: 195, vgl. Herzfeld 2001: 243). Stephen Feld (1996) beschrieb die auditive Einschätzung von Raum und Zeit bei den Kaluli (Bosavi, Papua Neuguinea).

⁷² Hier gilt es jedoch vorwegzuschicken, dass es auch „westliche“ Kategorisierungen gibt, die die aristotelische Fünffzahl zumindest erweitern. Karl Marx z.B. spricht neben den fünf Sinnen auch von geistigen und praktischen Sinnen, wie Wille oder Liebe, die er unter dem Begriff des menschlichen Sinnes zusammenfasst (2002[1844]: 104). Csordas erwähnt über die fünf Sinne hinaus den Sinn, sich in einem Körper zu befinden und räumlich orientieren zu können (Propriozeption), sowie, in Anlehnung an Kant, den inneren Sinn der Intuition oder Sensibilität (1994: 5).

nea). Andrew Strathern (1989) berichtete davon, dass unter Angehörigen der Melpa-Sprachgruppe auf Papua Neuguinea Wissen entlang der Kategorien Sehen, Hören und Tun/Erfahren kategorisiert und in dieser Reihenfolge hierarchisiert wird (vgl. Howes 2003: xvii). Auch andere ethnografische Forschungen wie etwa Bettina Beers Analyse (außer)europäischer Geruchskategorien (2000a) oder Tobias Wendls Studie über die visuellen Darstellungsmodi bei Nordwestküsten-Indianern oder in Westafrika (1996) zeugen von einer Diversität sensorischer Wahrnehmungsmodi, die die angenommene Universalität der aristotelischen Kategorien überschreitet. Das Gros dieser Studien zielt darauf, eine Hierarchie der Sinne grundlegend in Frage zu stellen und zugleich das lange als höherwertig verstandene Sehen zu relativieren:

A principal claim of the anthropology of the senses, of course, is to have dethroned vision from the sovereign position it had allegedly held in the intellectual pantheon of the western world, and to highlight the contributions of other, non-visual sensory modalities, above all to the sensory formations of non-western peoples. (Ingold 2011a: 316)

Zugleich geht es nicht darum, das Visuelle durch die einseitige Fokussierung auf andere Sinne aus dem Blick zu verlieren, sondern von einer Interkonnektivität der Sinne auszugehen (vgl. Ingold 2000, 2011a). Dennoch strebten in jüngerer Zeit einige ForscherInnen einen shift – oder auch *turn* – an, der explizit die Bedeutung des Hörens stärker machen sollte. So scheint z.B. für Ong, der davon ausgeht, dass die Kommunikationstechnologien von Gesellschaften entscheidend für die jeweiligen sensorischen Modelle sind, die Rede von einer *world harmony* angemessener als die von einem *world view* (vgl. Herzfeld 2001: 245f.). Und wiederum lässt sich hier mit Ingold kritisch anmerken, dass diese Einteilungen letztlich mehr über die Konzeptionen der Analysierenden aussagen, als über die tatsächlichen sinnlichen Erfahrungen der jeweils untersuchten Kulturteilnehmenden. Deren gelebte sensorische Erfahrung findet in dieser Form einer Ethnologie der Sinne, die den Fokus zu stark auf die Abstraktion von Konzepten und auf körperlose „Ideen“ einer Gesellschaft legt, zu wenig Beachtung (Ingold 2000: 251f., 284).

Entgegen der Vorstellung von kulturellen sensorischen Mustern finden sich auch Stimmen, die die aktive Sinn-Gebung, das konkrete Handeln und die tatsächlichen Prozesse körperlicher Wahrnehmung von AkteurInnen betonen und dabei auch die Interkonnektivität von Sinnen beschreiben (vgl. Ingold 2000, 2011, Pink 2009). Des Weiteren vertreten ist die Vorstellung, dass sensorische Erfahrungen interpersonelle Ereignisse sind, die weder allgemein kulturell konstruiert noch durch einzelne Sinnesorgane produziert, sondern zwischen Menschen generiert und somit sozial hergestellt und verhandelt werden (Hsu 2008: 433). Gemeinsam ist allen Ansätzen die Grundannahme, dass die Sinne stets interdependent sind, in Wechselbeziehung stehen und daher integrativ betrachtet werden müssen (vgl. MacDougall 2006).

Begreift man die Ethnologie der Sinne als subdisziplinären Forschungsbereich – und es gibt zahlreiche Zuschreibungen an die kanadische ForscherInnengruppe um Constance Classen und David Howes ein solches Verständnis zu vertreten – ergeben sich Schnittstellen v.a. zur Ethnologie des Körpers und der Emotionen, zur Kognitionsethnologie und Audiovisuellen Anthropologie. AutorInnen wie Bendix (2005), Pink (2009, 2010), Herzfeld (2001) und Stoller (1989) sprechen sich jedoch dafür aus, statt von einer Subdisziplin lieber von einem interdisziplinären Unterfangen auszugehen, und die Sinne und sensorisch generiertes Wissen generell in ethnologische Forschungen, Methoden und Repräsentationen mit einzubeziehen. Vor allem Pink betont diesen Punkt, wenn sie dafür plädiert, von „Sensory Anthropology“ statt „Anthropology of the Senses“ zu sprechen (Pink 2009, 2010). Der Unterschied zwischen den beiden Ausrichtungen wird meist darin gesehen, dass eine Ethnologie der Sinne vorrangig daran interessiert ist, „kollektive Wahrnehmungswelten“ zu erforschen, während sich eine Sensory Ethnography/Anthropology mehr durch „phänomenologisch-orientierte Zugänge auf individuelle Wahrnehmungspraxen“ auszeichnet (vgl. Arantes 2014: 31).

Während nun bei Pink der Begriff Sensory Anthropology jenen erwähnten interdisziplinären Zugang beschreibt, fokussiert sie mit dem Begriff Sensory Ethnography auf die ethnografische Forschungspraxis:

Learning to sense and make meanings as others do [...] involves us not simply observing what they do, but learning how to use all our senses and to participate in *their* worlds, on the terms of their embodied understanding. (Pink 2009: 72, Hervorh. i.O.)

Man könnte sagen, dass es dieser Ausrichtung weniger darum geht *die Sinne zu erforschen* als vielmehr *sinnlich zu forschen*.⁷³ Schließlich

[...] bieten das Bewusstsein, sinnlich-leiblich in das Feld eingebunden zu sein, und die Anerkennung der Forscher_innensinne als erkenntnisgewinnenden [sic] Instanzen einen epistemologischen Rahmen, der die ethnographische Praxis wie auch den von ihr vorgesehenen Interpretations(spiel)raum erweitern. (Arantes 2014: 36)

Mit diesem Verständnis betrachtet Pink die Anthropologie der Sinne als einen Teilbereich einer umfassend angelegten *Sensory Anthropology*. Aufschlussreich für das Verhältnis von *Sensory Anthropology* und *Anthropology of the Senses* ist dabei eine in den Jahren 2010 und 2011 in der Zeitschrift *Social Anthropology* geführte Debatte zwischen Sarah Pink, David Howes und Tim Ingold. In ihr entkräftet Howes die gängigen, eben auch von Pink hervorgebrachten Argumente, eine Ausrichtung von der anderen abzuheben und betont, dass auch die Anthropologie der Sinne von einer Interkonnektivität von Sinnen ausgeht und sich als ebenso interdisziplinäres, epistemologisches und methodisches Programm versteht, wie es Pinks *Sensory Anthropology* sein möchte. Am phänomenologischen Zugang, wie ihn Pink im Anschluss an Ingold und jener im Anschluss an Merleau-Ponty wählt, übt er eine ethnologische Fundamentalkritik, wenn er diesem vorwirft, durch eine Fokussierung auf die Ebene des Individuellen und Subjektiven indigene Vorstellungen und Erfahrungen zu vernachlässigen und dadurch letztlich essenzialisierend zu sein. Howes zufolge gerate das

73 Inwieweit ein derartiger Prozess einer multisensorischen Perspektivenübernahme und Empathie tatsächlich möglich ist, gilt es m.E. jedoch mit kritischem Abstand zu reflektieren und Pinks emischen Ansatz insoweit zu problematisieren als sich fragen lässt, ob eine Teilnahme an Anderen „on the terms of THEIR embodied understanding“ möglich sein kann.

Gemeinsame und Soziale in einer phänomenologischen Ausrichtung in den Hintergrund, weshalb diese zu einer „politics of perception“ nicht viel sagen könne. Er fordert, indigene Wahrnehmungsweisen und fremdkulturelle sensorische Episteme ernst zu nehmen, statt mit neurowissenschaftlichen Erkenntnissen der Gefahr von essenzialisierenden, akulturellen und ahistorischen Erkenntnissen zu erliegen (Howes 2010).

Interessanterweise findet sich der Vorwurf des Essenzialismus jedoch auf beiden Seiten, da Ingold im Gegenzug an Howes und anderen VertreterInnen einer Anthropologie der Sinne kritisiert, durch die Fokussierung auf einzelne Sinne eine essenzialisierende Sicht auf ebenjene zu werfen und eine gegenständliche Theorie von Wissen zu vertreten (Ingold 2000, 2011a, vgl. Pink 2010, Howes 2010). Auf Howes Vorwurf und Kritik an einer phänomenologischen Herangehensweise entgegnet Ingold:

The philosophies he [Howes] so stridently denounces are precisely those that have the potential to take us beyond such an abject cultural relativism towards the recognition that if people differ in the ways they perceive the world, it is precisely *because* of what they all share, namely their *existential grounding* in the one world that they, and we, inhabit. To reground the anthropology of the senses, our first priority must be to restore the virtual worlds of sense to the practicalities of our sensing of the world. (Ingold 2011a: 317, Hervorh. M.R.)

Auch wenn sich meines Erachtens in dieser Debatte mehr wissenschaftsökonomische Strategien als inhaltliche Differenzen wieder spiegeln, möchte ich mich dennoch vom grundlegenden Ton her Ingold anschließen. Ich tue dies jedoch in einem Verständnis, das phänomenologische Prämissen nicht, wie z.B. von Howes und anderen kritisiert, als apolitisch, sondern vielmehr in fruchtbarem Dialog mit einer Ethnologie der Erfahrung (Turner) oder einer Existential Anthropology (Jackson) begreift. Für die vorliegende Untersuchung ist der Anschluss an diese Positionen insoweit relevant, als sie sich

im dokumentarischen Feld einer ethnologischen empirischen Filmrezeptionsforschung als methodisch fruchtbar erwiesen haben (siehe [Kapitel 4](#)).

Zu Beginn der 1960er Jahre hatte Lévi-Strauss in seinem Aufsatz *Die Wissenschaft vom Konkreten* „zwei verschiedene Arten wissenschaftlichen Denkens“ unterschieden, die mit unterschiedlichen Wegen zur Erkenntnis zusammenhängen: „einem, der der sinnlichen Intuition nahe kommt, und einem der ihr ferner liegt.“ (Lévi-Strauss 1973[1962]: 27) Diese Unterscheidung sowie seine Untersuchung sinnlicher Codes in Mythen hat einige AutorInnen dazu veranlasst, Lévi-Strauss neben den „Prototheoretikern“ McLuhan und Ong (vgl. Classen 1997: 405f., s.u.), als Vorläufer einer Ethnologie der Sinne/Sensory Ethnography zu bezeichnen (vgl. Arantes 2014: 26).⁷⁴ Heute ließe sich jedoch auch danach fragen, ob es überhaupt möglich ist, ohne sinnliche Intuition zu denken und zu forschen, ob die Rede einer Sensory Ethnography/Anthropology als Charakteristikum noch tragend ist.⁷⁵ Schließlich ist das sensorische Erfahren und Erzeugen der Welt eine Grundbedingung von Wahrnehmungsprozessen. Die zentrale Rolle, die der menschliche Körper und somit auch leibliche Erfahrungen von WissenschaftlerInnen dafür spielen, ist dabei jedoch oft vernachlässigt worden.

Für die Unterscheidung von Körper und Leib finden sich zentrale Positionen in den Phänomenologien von Merleau-Ponty (1966[1945]) und Schmitz (2007: 15f.), die unter Körper die von außen erfahrbare materielle Instanz im Vergleich zur leiblich intentionalen und wahrnehmenden Instanz in Selbsterfahrung begreifen (vgl. auch Günzel und Windgätter 2005). Bei Schmitz liest man:

74 Auch wenn sein Festhalten an binären Oppositionen und sprachlichen Analogien mit der Vorstellung einer Multisensorialität schwer zu vereinbaren ist. Oder wie Howes schreibt: „the life of the senses is not simply a matter of logic, but of experience.“ (Howes 2003: xxi)

75 Zumindest vermag ein potentielles Gegenstück in Form einer Non-Sensory Ethnography nicht so recht Sinn zu machen.

Unter dem eigenen Leib eines Menschen verstehe ich das, was er in der Gegend seines Körpers von sich spüren kann, ohne sich auf das Zeugnis der fünf Sinne (Sehen, Hören, Tasten, Riechen, Schmecken) und des perzeptiven Körperschemas (d.h. des aus Erfahrungen des Sehens und Tastens abgeleiteten habituellen Vorstellungsgebildes vom eigenen Körper) zu stützen. Der Leib ist besetzt mit leiblichen Regungen wie Angst, Schmerz, Hunger, Durst, Atmung, Behagen, affektives Betroffensein von Gefühlen. (Schmitz 2007: 15f.)

Zwar waren Leib und Körper im breiteren ethnologischen Kontext lange untertheoretisiert, doch finden sich vereinzelt Gedanken zur Körperlichkeit zugleich schon recht früh, unter anderem bei Marcel Mauss, der in seinem Essay über die *Techniken des Körpers* bemerkte:

Der Körper ist das erste und natürlichste Instrument des Menschen. Oder genauer gesagt, ohne von Instrument zu sprechen, das erste und natürlichste technische Objekt und gleichzeitig technische Mittel des Menschen ist sein Körper. (Mauss 2010[1934]: 117f.)

Auch wenn der Objektcharakter und die „Natürlichkeit“ des Körpers später durchaus kritisch diskutiert werden sollte, lieferte Mauss mit diesen Gedanken und seiner frühen Verwendung des Habitusbegriffes für überlieferte Körpertechniken als inkorporierte soziale Tatsachen, d.h., für *traditionelle* und *wirksame* Handlungen, doch einen bedeutenden Baustein für die folgende wissenschaftliche Beschäftigung mit Körperlichkeit und Körperkonzepten. Später findet der Habitusbegriff auch bei Pierre Bourdieu prominente Verwendung. Bourdieu rekurriert ebenfalls auf die Dimension von inkorporierten sozialen Praxen, wenn er davon schreibt, dass jede/r AkteurIn in gesellschaftliche Zusammenhänge eingebunden ist, die sich im Körper als Erfahrungen ablagern und dort gespeichert werden. Diese Erfahrungen schreiben sich gewissermaßen wie eine Tätowierung in den Körper ein. Jene Einverleibung des Sozialen, die Inkorporierung geschichtlicher Prozesse und sozialer Praxen, hat zur Konsequenz, dass AkteurInnen nie vollkommen als „Subjekte ihrer Praxis“ verstanden werden können. Neben dieser körperlichen Dimension bezeichnet der Habi-

tus darüber hinaus insgesamt das Auftreten einer Person, zu dem auch Mimik, Kleidung, Sprache und Geschmack zählen (vgl. Bourdieu 1982[1979], 1997a).⁷⁶

Seit der Krise der Repräsentation kommt nun auch in der Ethnologie dem Komplex aus Körperlichkeit, Performanz und Wissen vermehrte Beachtung zu und wird hier unter dem Schlagwort *Embodiment* (Verkörperung) verhandelt. Zentrale Werke, neben der bereits erwähnten Arbeit Paul Stollers, kommen hier von Loïc Wacquant und Renato Rosaldo, die sich ebenfalls mit den körperlichen Dimensionen sinnlichen Erlebens und Repräsentierens befasst haben. In *Body and Soul* (2004[2000]) beschreibt Wacquant, wie er sich für seine Forschung in einem boxing gym selbst zum Boxer ausbilden ließ. Rückblickend schreibt er, dass es ihm darum ging, die „embodied foundations of all practice“ zu beschreiben und damit eine „sociology not of the body (as intelligible social product) but *from* the body (as intelligent social spring and vector of knowledge)“ zu entwickeln (Wacquant 2005: 446). Rosaldo hingegen entwickelte seine Gedanken zu körperlicher Empathie aus einem existentiellen Schicksalsschlag heraus (vgl. [Kapitel 3.3.1.](#)). In dessen Folge reflektiert er darüber, dass EthnografInnen stets positionierte Subjekte sind, und erläutert mit Rückbezug auf seine Erfahrung: „The notion of position also refers to how life experiences both enable and inhibit particular kinds of insight“ (Rosaldo 1989: 19). Hier finden sich implizite Bezüge zu frühen theoretischen VorläuferInnen. Neben Mauss und Bourdieu sind es vor allem Michel Foucault und Donna Haraway, die in die ethnologische Diskussion um Körperkonzepte und in Gedanken um Leiblichkeit einfließen. Foucault verwies auf die facettenreiche Instrumentalisierung des menschlichen Körpers und hier vor allem auf disziplinierende soziale Techniken der Macht, in denen der Körper als Träger, Vermittler und Empfänger von Wissen dient (Foucault 1992[1975], vgl. Petermann 2004: 1020). Und auch Haraways Betonung dessen, dass Wissen immer situiert ist (*situated knowledge*), bedeutet für eine Ethnologie, die Aspekte des Körperlichen und Leiblichen miteinbe-

76 Zur Relevanz des Habitusbegriffs für das dokumentarische Feld siehe [Kapitel 4.1.](#)

zieht, eine Reflektion darüber, dass (wissenschaftliches) Wissen immer auch in „materiell-semiotischen“ AkteurInnen und EthnografInnen (mit)erzeugt wird (Haraway 1988, 1991).

According to Haraway, the appropriate alternative to the naturalized and essentialized body is not relativism, which is only the inverse of the totalizing perspective, a view which denies embodiment by ‚being nowhere while claiming to be everywhere equally‘ [...]. Instead of relativism she advocates the recognition of location, that is, non-equivalent positions in a substantive web of connections. (Csordas 1994: 2)

Damit kehre ich noch einmal konkret zurück zum Begriff *Embodiment*. Mit ihm wird zunächst die Anerkennung dessen beschrieben, dass der menschliche Körper keine natürlich⁷⁷ fixierte und begrenzte Entität ist, dass er eben nicht (nur) als Objekt der Wahrnehmung, sondern vielmehr, zumindest im Kontext einer phänomenologischen Ausrichtung, als Basis von Wahrnehmungsprozessen verstanden wird (vgl. Csordas 1994: 1f., 7). Csordas unterscheidet in Körper (*Body*) als biologisch-materielle Größe und Verkörperung (*Embodiment*) als ein „indeterminate methodological field defined by perceptual experience and mode of presence and engagement in the world.“ (1994: 12) In Anlehnung an die Phänomenologie Merleau-Pontys konzipiert er den Terminus „Being-in-the-World“ als Gegenpol zum semiotisch angelegten Begriff der „Repräsentation“ und bezieht sich damit auf die Leiblichkeit aller Erfahrung. Er gesellt sich hierdurch zu einer Reihe von Autoren, die sich ihrerseits mit der existentiellen Unmittelbarkeit körperlicher Erfahrung beschäftigt (Jackson 1989), für die Bevorzugung von Evokation vor Repräsentation plädiert (Tyler 1986) und sich für einen forschenden Gebrauch der Sinne ausgesprochen haben (Stoller 1989).

⁷⁷ Vgl. zu diesem Natur-Kultur-Komplex v.a. Butler (1990) und deren Unterscheidung in *sex* (anatomisches Geschlecht) und *gender* (Identitätsgeschlecht).

Ausgehend von der Überlegung, dass die jeweilige sensorische Wahrnehmung der Forschenden die Forschung selbst beeinflusst (Beer 2000b), haben sich nun einige AutorInnen ganz konkret mit der Frage beschäftigt, wie etablierte Forschungsmethoden, wie Teilnehmende Beobachtung und Interviews durch sensorische Methoden rekonzeptualisiert werden können (vgl. Pink 2009, Spittler 2001). Pink fragt in diesem Bereich sowohl danach, wie (multi)sensorische Erfahrungen an ein Publikum vermittelt werden können, als auch danach, wie man diese Erfahrungen mit Medien erforschen kann. In diesem Zuge setzt sie audiovisuelle Medien ein, um mit ihren Forschungsteilnehmenden zum Beispiel in gemeinsamen „soundwalks“ oder „video tours“ dem Gefühl von place(making) näher zu kommen. Sie geht davon aus, dass der Einsatz (audio)visueller Methoden die Forschungsteilnehmenden dazu einlädt, „to listen, look and also sense their environments in other ways.“ (Pink 2009: 98f.) Die Stärke dieser Methode beschreibt sie wie folgt:

[...] the use of a video camera encourages research participants to engage physically with their material and sensory environment to *show* the ethnographer their experiences *corporeally*. [...] Thus, such methods can be used to emphasise the embodiment or emplacement of both the researcher and the research participant. (Pink 2009: 105, Hervorh. i.O.)⁷⁸

Gerd Spittler (2001) hat bereits vor einiger Zeit sein Konzept der „Dichten Teilnahme“, die er als Teilnahme und emotionales Mit-Leiden am (Er-)Leben der Anderen durch soziale Nähe mit allen Sinnen versteht, als Radikalisierung der klassischen Teilnehmenden Beobachtung ins Feld geführt. Spittler formuliert seinen Ansatz vor dem Hintergrund der Ausführungen zu *radical empiricism, lived experience* und *participation* (Jackson 1989) und zu *sensuous scholarship* und *ethnographic embodiment* (Stoller 1997). Wer verstehen möchte, wie ein

78 Ein schönes Beispiel für diese Methode ist der bereits erwähnte Film SIFINJA von Valerie Hänsch (siehe Kapitel 3.1.3.). Vergleiche auch Pinks Artikel *Walking with Video* (2007). Howes (2010: 335f.) merkt an, dass neben dem von Pink explizierten „Walking“, auch ein „Dancing“, „Fighting“ oder „Clubbing“ denkbar sind. Zu letzterem siehe die Studie *Inside Clubbing* (2004), in der Phil Jackson seine Methode der *participant sensation* in der Londoner Clubszene beschreibt (vgl. Howes 2006: 126f.).

Tuareg die Welt sieht, muss lernen zu sehen wie ein Tuareg, stellt Spittler bei seiner Forschung über Hirtenarbeit fest und ergänzt, dass für diesen Lernprozess ein sprachliches Vorgehen nur bedingt hilfreich ist (2001: 17). In seinem Artikel spricht er sich daher dafür aus, gerade an den Grenzen des sprachlichen Zugangs, sei es in der Begegnung mit oraler Kultur oder im Fall von verkörpertem Wissen (*tacit knowledge*), auf den Gebrauch der eigenen und das Erlernen anderer Sinne zurückzugreifen. Auch bei Stoller finden sich Ausführungen dieser Art, wenn er beschreibt, wie er bei seiner Ausbildung zum Zauberer bei den Songhay (Niger) sinnliches Körperwissen (*body knowledge*) erlernte und dabei seinen eigenen Körper als – wie Leder Mackley und Pink (2014: 95) es ausdrücken – „learningground“ einsetzte (vgl. Stoller und Olkes 1987). Auch diese Überlegungen sind mit der Diskussion um eine Hierarchie der Sinne und um die Fremdkategorisierung von Sinnen verknüpft und münden in der Forderung nach der Reflexion westlicher Epistemologien und ihres visuellen und textlichen *bias* (Herzfeld 2001). Zugleich möchte Spittler aber die Rolle der Beobachtung stark machen, welcher ihm zufolge in ethnologischen Feldforschungen zu wenig Raum im Vergleich zu Interviews zukommt (vgl. auch Atkinson, Delamont und Housley 2008: 181). In eine ähnliche Richtung argumentiert auch Ingold, der in seinem Text „Stop, look and listen“ (2000) die Meinung vertritt, dass jenseits der Rede eines Okularzentrismus keine *Fokussierung auf* das Visuelle sondern, wie Arantes (2014: 30) es ausdrückt, vielmehr eine *Reduzierung des Visuellen* stattfindet:

[...] it is through its co-option in the service of a peculiarly modern project of objectification that vision has been reduced to a faculty of pure, disinterested reflection, whose role is merely to deliver up ‘things’ to a transcendent consciousness. (Ingold 2000: 253).

Anders als andere AutorInnen spricht sich Ingold jedoch nicht dafür aus, einen Sinn unter anderen hervorzuheben und stark zu machen – wie es etwa die Rede von einem *visual* oder *acoustic turn* oder von

einem *turn to listening* nahe legen könnte – sondern möchte vielmehr die Gemeinsamkeiten von Sehen und Hören herausstellen (Ingold 2000: 287).

All diese Überlegungen und konzeptuellen Ausführungen dienen im Rahmen dieser Arbeit einerseits dazu, das Feld der Audiovisuellen Anthropologie durch aktuelle Debatten um Sinne, Körper und Leiblichkeit anzureichern. Zugleich bilden sie die Basis, um sich dem wenig systematisierten Feld und den theoretisch unterreflektierten methodischen Möglichkeiten ethnologischer Rezeptionsforschung zuzuwenden.

Bei Lévinas findet sich die viel zitierte Formel „Anders wahrnehmen ist Anderes wahrnehmen“ (Lévinas 1992[1983]: 156). Diesen Satz möchte ich als Brücke nehmen, um von der Beschäftigung mit sensorisch-körperlichen Erfahrungen zum Bereich des Films und der filmischen Erfahrung überzuleiten. Dabei stellt sich die Frage, wie es sich gestalten kann, „anders“ wahrzunehmen. Welche Mittel finden sich, um „Anderes“ in seiner Andersartigkeit teilnehmend empathisch und eben nicht abschließend und reduzierend zu erfahren.⁷⁹ Um sich diesen Fragen anzunähern und letztlich auch der konkreten empirischen Analyse näher zu kommen, widmet sich der nun folgende Teil dem Verhältnis von Sinnen und Medien.

3.4.2 Sinne und Medien

Im vorhergehenden Teil ging es um das Verhältnis von Sinnen und Körperlichkeit und letztlich um die Einsicht der Situiertheit und Verkörperung allen Wissens. Lag der Fokus also bis gerade eben auf der Prämisse, den menschlichen Körper und Leib im Grunde als das erste Medium zur Produktion und Reflexion von Sinnesdaten zu begreifen und das eigene Sensorium als Medium zum Erkenntnisgewinn zu reflektieren (vgl. Pink 2009: 2), beschäftige ich mich nun mit dem

⁷⁹ Von den konkreten Möglichkeiten und Strategien die dem Medium Film zur Verfügung stehen, um eine „andere“, empathische Wahrnehmung zu ermöglichen, soll in [Kapitel 5](#) die Rede sein.

Verhältnis von sensorischer Erfahrung und audiovisuellen Medien. Hierfür gehe ich zunächst auf einige Thesen aus der interdisziplinären Ideengeschichte ein, um dann auf Überlegungen und filmische Mittel zur sensorischen Evokation zu fokussieren. Dabei stelle ich hier vorwiegend und in aller Kürze theoretische Vorüberlegungen an, die ich dann in [Kapitel 4](#) und [5](#), den empirisch angelegten Teilen der Arbeit, mit konkretem Forschungsmaterial synthetisiere und anhand von Beispielen meiner Film- und Rezeptionsanalysen zum Unsichtbaren und Abwesenden zur Anwendung bringe. Ich beginne zunächst mit einigen konzeptuellen Überlegungen.

In den 1960er Jahren stellte der Medienwissenschaftler Marshall McLuhan zentrale Gedanken zum Verhältnis von Sinnen und Medien an. Er ging davon aus, dass jedes Medium eine „Ausweitung unserer eigenen Person“ ist (McLuhan 1968: 13). Anders als McLuhan, der technische Medien auch als „Prothesen“ menschlicher Sinnesapparate bezeichnete, arbeiteten andere AutorInnen die Unterschiede zwischen den beiden heraus, fokussierten auf die jeweiligen Charakteristika von körperlichen und technischen Medien und wiesen auf die jeweiligen Stärken, Schwächen und politischen Implikationen im Gebrauch bestimmter Medien hin.

In den vorherigen Kapiteln wurde nachgezeichnet, dass die „Natürlichkeit“ sensorischer Erfahrungskategorien und die Übermacht okularzentrischer Weltbezüge bereits kritisch dekonstruiert worden war. Es wurde erkannt, dass es sich hierbei vielmehr um sozio-kulturelle Praxen des Sehens handelt oder, allgemeiner und im praxeologischen Vokabular Bourdieus gesprochen, um Wahrnehmungsschemata, welche wiederum selbst als eingebettet in Machtstrukturen verstanden werden sollten. Denn, wie Prinz (2014: 7) bemerkt, „enthält jedes Wahrnehmen immer auch ein Nicht-Wahrnehmen.“ In diesem Kontext kommt auch die Akteur-Netzwerk-Theorie wieder ins Spiel, wenn es darum geht, die Bevorzugung von bestimmten technischen AkteurInnen kritisch zu beleuchten. Denn beim Blick in die Technikgeschichte wird deutlich, dass die quasi Natürlichkeit, mit der sich, zumindest in westlichen Kontexten, Sehen und Hören als dominante

Sinne in der Schaffung und dem Verbürgen von (wissenschaftlichem) Wissen herausgestellt haben, durch technische AkteurInnen entscheidend befördert worden war. So zeigt sich, dass die Rolle von Hören und Sehen auch dadurch eine herausragende Sonderstellung bekam, weil diese beiden Sinne die einzigen sind, die (bislang und im Kontext der Sozial- und Geisteswissenschaften) technisch, audiovisuell aufgezeichnet werden können bzw. hauptsächlich aufgezeichnet werden (vgl. Howes 2003: 6f.). Die Existenz und Reichweite dieser technischen AkteurInnen gilt es folglich mit zu bedenken, da sie implizit, zum Beispiel während der Feldforschung, eine Fokussierung auf visuelle und auditive „Daten“ befördern. Der Philosoph Bernhard Waldenfels gebraucht, wie bereits vor ihm Gaston Bachelard, den Begriff der *Phänomenotechnik*, wenn er davon spricht, dass unsere Lebenswelt und unsere Erfahrungen von technischen Erfindungen geprägt sind. Dabei bedeutet Phänomenotechnik

[...] keine bloße Phänomenologie der Technik, als wäre diese ein spezielles Thema, zugehörig einer regionalen Phänomenologie, die ihre Fundamente anderswo findet. Phänomenotechnik läuft auch nicht auf eine Technisierung der Phänomenologie hinaus, bei der die Technik die Oberhand behielte. Vielmehr richtet sich unsere Suche auf Nahtstellen, an denen die Bildung von Sinn, der leibliche Selbstbezug und der Bezug zu den Anderen von sich aus technische Züge annehmen. Eine Phänomenotechnik setzt also voraus, daß die Technik an den vielfältigen Prozessen der Phänomenalisierung unmittelbar beteiligt ist. (Waldenfels 2006: 367)⁸⁰

Judith Willkomm spricht (in Anlehnung an Patrick Franke) von *mediatisierten Sinnen* und möchte mit dem Begriff „jene menschlichen Wahrnehmungsfähigkeiten (Sehen, Hören, Riechen, Spüren, Schmecken, Tasten etc.) bezeichnen, die in Auseinandersetzung mit und im Gebrauch von technischen Medien entstehen.“ (Willkomm 2014: 43) Sie weist ferner darauf hin, dass die Möglichkeiten dieser mediatisierten Sinne spezifisch sind und deshalb komplementär gebraucht werden müssen. Audioaufnahmegeräte zum Beispiel sind nicht in der

⁸⁰ Zum Begriff der Phänomenotechnik siehe auch Waldenfels 2002b.

Lage „offensichtliche“ Daten aufzuzeichnen. Visuelle Beobachtungen, wie etwa das lokale Setting, gilt es daher in schriftlicher oder anderer Form separat festzuhalten (2014: 45). Auch die Repräsentation von Gerüchen stellt eine stete Herausforderung dar. Sich ihr zu stellen hatte in der Geschichte des Kinos zu einigen, teils recht amüsanten, Versuchen geführt wie beispielsweise zur *Odorama*-Rubbelkarte zu John Waters Film *POLYESTER* (1981). Auf einer Pappkarte befanden sich zehn Felder und der Hinweis: „Do not scratch until you receive instructions from the film“. War es schließlich soweit und wurde im Film die jeweilige Felderzahl eingeblendet, konnten durch das Freirubbeln auf dem entsprechenden Feld zum Filmgeschehen passende Gerüche, wie etwa „Pizza“, „Benzin“ oder „Rosenduft“, freigesetzt werden (vgl. auch Marks 2000: 212). Dasselbe Verfahren nutzte auch Robert Rodriguez, als er im Jahr 2011 seinen Film *SPY KIDS – ALLE ZEIT DER WELT* in „4D“ unter dem Begriff *Aroma-Scope* präsentierte.⁸¹ Doch nicht nur Geruchsfilm, sondern auch multisensorische Filmlebnisse sollten möglich gemacht werden. Man denke an den *Sensorama-Simulator*, den Morton L. Heilig 1957 erfunden hatte und der eine frühe Form der virtuellen multisensorischen Realitätserfahrung darstellt, bei der durch 3D-Bilder, Gerüche, einen vibrierenden Sitz, Stereo-Sound und eine Windanlage ein immersives Erleben möglich gemacht werden sollte. Heilig schreibt dazu: „Machen Sie die Augen auf, hören Sie, riechen und schmecken Sie, fühlen Sie die Welt in all ihren herrlichen Farben, ihrer räumlichen Tiefe, den Tönen, Gerüchen und Oberflächen – das ist das Kino der Zukunft!“ (zit. n. Paech 2000: 72) Auch wenn es zu diesem Kino der Zukunft bislang noch nicht in jener physisch-technologischen Form gekommen ist, wie sie Heilig vorgeschwebt haben mag, so hat sich in konzeptioneller Hinsicht sowie auf der Ebene von Filmgestaltung und -reflektion doch einiges getan. Um die Brücke dorthin zu schlagen, möchte ich noch einmal kurz auf die kritisch diskutierte Theorie McLuhans zurückkommen, der an anderer Stelle geschrieben hatte: „I am working from

81 Frühe Beispiele finden sich bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts, etwa im Verströmen von Duftöl oder Parfüm in Filmtheatern. All diesen Versuchen ist jedoch das Problem gemeinsam, dass Gerüche sich nicht schnell und planbar genug verflüchtigen, um einzeln wahrgenommen werden zu können.

the observation, that our technical media, since writing and printing, are extensions of our senses.“ (McLuhan 1997[1961]: 46) Nun hatte jedoch im filmischen Bereich, auf den ich nun fokussieren möchte, bereits Dziga Vertov darauf hingewiesen, dass das „Kino-Auge“ (*Kinoglas*) nicht lediglich eine Erweiterung der „natürlichen“, menschlichen Wahrnehmung ist. Vertov beschreibt sein Programm „Kinoki-Umsturz“ im Jahr 1923 wie folgt:

Bis auf den heutigen Tag haben wir die Kamera vergewaltigt und sie gezwungen, die Arbeit unseres Auges zu kopieren. Und je besser die Kopie war, desto besser wurde die Aufnahme bewertet. Von heute an werden wir die Kamera befreien und werden sie in entgegengesetzter Richtung, weit entfernt vom Kopieren, arbeiten lassen. Alle Schwächen des menschlichen Auges an den Tag bringen! Wir treten ein für Kinoglas, das im Chaos der Bewegungen die Resultate für die eigene Bewegung aufspürt, wir treten ein für Kinoglas mit seiner Dimension von Zeit und Raum [...] Befreit von zeitlichen und räumlichen Eingrenzungen, stelle ich beliebige Punkte des Universums gegenüber, unabhängig davon, wo ich sie aufgenommen habe. Dies ist mein Weg zur Schaffung einer neuen Wahrnehmung der Welt. (Vertov 1967: 69)

Diese Ausführungen erinnern an Jean Rouch, der ebenfalls dafür eintrat, die Kamera nicht als quasi natürlichen Dokumentationsapparat zu sehen – „Participation and ‚provocation‘ of a camera-person bring into being words and situations, which would otherwise be unsaid or unseen“, abstrahiert Vávrová (2009: 5) Rouchs Programm. Und in ähnlicher Weise betonen in jüngerer Zeit auch Leder Mackley und Pink, dass sie die Kamera, in Anlehnung an Grasseni (2004: 24) als einen Aufmerksamkeitskatalysator verstehen: „Yet, this training of eye and attention is also one of accessing and making sense of wider embodied sensory experiences in the environments of which we are part“ (Leder Mackley und Pink 2014: 94).

Im Bereich der Audiovisuellen Anthropologie haben sich nun einige AutorInnen und Filmschaffende mit den filmischen Dimensionen der Multisensorialität beschäftigt, sowohl im Bereich der menschl-

chen sensorischen Erfahrung als auch die Möglichkeiten technischer Medien betreffend. In der Folge gibt es eine Reihe von Überlegungen, deren Ausgangspunkt die Prämisse ist, dass Wahrnehmung, und zwar die der Forschenden sowie die der jeweiligen filmproduzierenden und -rezipierenden AkteurInnen, eine komplexe multisensorische Erfahrung ist. Als Konsequenz aus dieser Prämisse folgt die Forderung nach einer multisensorischen Repräsentation, die den Versuch unternimmt, dieser Komplexität gerecht zu werden.⁸²

Für die Audiovisuelle Anthropologie sind hier vor allem die Arbeiten von Sarah Pink, Laura Marks und David MacDougall sowie in jüngerer Zeit die Arbeiten des Harvard Sensory Ethnography Lab (SEL) zentral. Allen voran MacDougall hat wiederholt auf die Möglichkeiten des Films verwiesen, andere Sinne als den Sehsinn anzusprechen. In *Meaning and Being*, der Einleitung zu *The Corporeal Image*, schickt er vorweg:

Images reflect thought, and they may lead to thought, but they are much more than thought. We are accustomed to regarding thought as something resembling language – the mind speaking to itself or, as dictionaries put it, a process of reasoning. But our conscious experience involves much more than this kind of thought. It is made up of ideas, emotions, sensory responses, and the pictures of our imagination. (MacDougall 2006: 1f.)

In seinen Filmen sucht David MacDougall nach filmischen Möglichkeiten zur Vermittlung von sozialer und verkörperter (Alltags-)Ästhetik. Im Langzeitprojekt über Kindheit und Institutionen in Indien, manifestiert in Filmen über die DOON SCHOOL (eine Serie von fünf Filmen, gedreht in einem Eliteinternat, 2000–2003) oder in GANDHIS CHILDREN (MacDougalls dreistündiges Werk, gedreht in einem Waisenhaus, 2008), findet er diese soziale Ästhetik in Form von Ritualen, Farben, Gewohnheiten und anderen Aspekten theatralischer Perfor-

82 Vgl. hierzu auch Stoller, der bereits in *The Taste of Ethnographic Things* (1986) für eine multisensorische Repräsentation plädiert hatte.

manzen und sozialer Landschaften, die er auch als *sensorische Umwelt* bezeichnet (MacDougall 2015: 2). Sein Filmstil zeichnet sich durch einen beobachtenden Ansatz aus und ist zugleich

[...] the recognition that documentary's evocation of a sense of being-in-the-world is itself a form of physical and social engagement with that world, and moreover an engagement in which subject, filmmaker, and spectator all participate. ((Castaing-)Taylor 1998: 18)

Um die soziale Ästhetik als flüchtiges und zugleich omnipräsent wirkmächtiges Phänomen, sprich, um die Komplexität, die die jeweilige Atmosphäre ausmacht, zu greifen, bedient sich MacDougall der Kamera als Forschungs- und Analyseinstrument. Auch weil er davon ausgeht, dass Film in der Lage ist, nicht nur Bilder und Töne zu vermitteln, sondern – und hier schließt er sich an Michel Chion (siehe [Kapitel 5](#)) an – im Zusammenspiel von Bild und Ton eine breite Palette sensorischer Erfahrungen zu evozieren (MacDougall 2015: 3f.). Damit dies gelingen kann, gilt es jedoch eine gewisse Nähe zu den ProtagonistInnen aufzubauen, und zwar eine ganz physische Nähe, bei der wiederum eine Reflektion der menschlichen Körperlichkeit ins Spiel kommt. Unter Bezugnahme auf den von Charles Sherrington (1906) ausgemachten Sinn der Propriozeption führt MacDougall aus:

In a film the sensory environment is evoked not only directly but also through the experiences of the film subjects. The camera evokes this subjectivity by remaining physically close to certain individuals who are being filmed. And this requires a certain physical closeness and sympathy on the part of filmmaker [sic]. (MacDougall 2015: 5)

Und er resümiert:

I would therefore suggest that the act of evoking sensory experience in film – and particularly the sensation of touch – leads inevitably to what I would call a ‘cinema of proximity.’ This has two components, the first being the filmmaker’s closeness to the sources of sensation, as an extension, or as a kind of surrogate for the viewer, and secondly the filmmaker

being close to the people in the film, as a means of evoking their subjective experience. Ultimately I believe the two kinds of closeness become merged in an intersubjective relationship linking the bodies of the filmmaker and the film subjects. (MacDougall 2015: 5)

Diese physische Nähe mit der Kamera haben auch andere AutorInnen beschrieben und dafür ebenfalls charakterisierende Neologismen gefunden. Laura Marks beispielsweise, die sich wie Ingold bei ihrer sensuellen Fokussierung und phänomenologischen Ausrichtung auf Maurice Merleau-Ponty und Gilles Deleuze bezieht, hat in ihre Filmtheorie bereits vor einiger Zeit das Konzept der *haptic visuality* integriert. In ihren Ausführungen lehnt sie sich an den österreichischen Kunsthistoriker Alois Riegl an, der zwischen *optischem Sehen* und *haptischem Sehen* unterschieden hatte, wobei sich ersteres durch eine gewisse Distanz zum Dargestellten und letzteres durch eine besondere Nähe auszeichnet (Marks 2000: 162, Riegl 1973[1927]: 32). So beschreibt Riegl, dass das Sehen in der „Nahsicht“ die Fähigkeit hat, „taktische“ oder wie er es später bezeichnen sollte „haptische“ Sinneseindrücke zu evozieren (ebd.: 128). Auch MacDougall bezieht sich auf die Ausführungen Riegls und betont: „Riegl’s important theoretical point was that although the eye can fulfil the functions of touch, it can only do so when it enters into the space of „close-range“ vision.“ (MacDougall 2015: 5) Diese Gedanken finden sich heute in filmischen Mitteln manifestiert, wie sie besonders das SEL gebraucht (siehe [Kapitel 5.3.](#)). In Laura Marks’ Filmtheorie finden diese Ideen in einer Form Eingang, die die Körperlichkeit und Materialität von Dingen betont. Stilistische Beispiele für die mediale Umsetzung dieser haptic visuality findet sie entsprechend im Einsatz von Video oder grobem Filmkorn, durch die physische Nähe der Kamera zu den ProtagonistInnen oder Filmfiguren und durch den Gebrauch von Fokus- und Schärfenverlagerungen, um nur einige Möglichkeiten zu nennen. Auch all diese Aspekte kommen in Dokumentarfilmproduktionen der jüngeren Zeit immer häufiger zum Einsatz (siehe [Kapitel 5](#)). Marks bringt diese Aspekte folgendermaßen auf den Punkt:

In haptic *visuality*, the eyes themselves function like organs of touch. [...] Touch is a sense located on the surface of the body: thinking of cinema as haptic is only a step toward considering the ways cinema appeals to the body as a whole. (Marks 2000: 162f.).

Zugleich prognostiziert sie, dass eine solche Form der multisensorischen medialen Umsetzung von Erfahrung auch stärker auf die Körperlichkeit der RezipientInnen fokussiert, als es bei einer distanzierenden, optisch sehenden Kamera der Fall ist (Marks 2002: 2f.). Auch Donato Totaro geht in seiner Rezension von Marks' *The Skin of the Film* (2000) in diese Richtung, wenn er schreibt: „The haptic image is in a sense, 'less complete', requiring the viewer to contemplate the image as a material presence rather than an easily identifiable representational cog in a narrative wheel“ (Totaro 2002: o.S.).

Auffallend ist jedoch, dass bei der Konzeption von und Auseinandersetzung mit diesem haptischen Sehen der (Film)Ton meist wenig Beachtung findet. Hier unterscheidet sich die Filmpraxis des seit dem Jahr 2006 recht aktiven Harvard Sensory Ethnography Lab (SEL). Dessen VertreterInnen gebrauchen zwar ebenfalls Begriffe wie *embodied camera*, um das Verhältnis von Medien und Sinnen in seiner multisensorischen Dimension zu greifen und ihre filmische Arbeitsweise zu beschreiben (vgl. Castaing-Taylor und Paravel in Ward 2013, Snyder 2013, siehe [Kapitel 5.3.](#)). Dass hierbei der konstituierenden Rolle des Tons jedoch eine höhere Aufmerksamkeit geschenkt wird, zeigt sich nicht nur darin, dass jede audiovisuelle SEL-Produktion eine spezielle Tonmischung und ein ausgefeiltes Sounddesign erhält, meist durch den SEL-Mitbegründer, Musiker und Soundtechniker Ernst Karel, sondern dass sich hier im Bereich der sensorisch medialen Evokation die *Soundscape* als eigenständige Form etablieren konnte. Bei Karel und anderen spielt der Ton nicht mehr nur eine dem Bild nachgeordnete Rolle, sondern wird vielmehr zum Katalysator einer Entstehung von (inneren) Bildern oder allgemeiner, von Sensationen. In dem Stück SWISS MOUNTAIN TRANSPORT SYSTEMS (Karel 2011) wird man auditiv durch die (Klang)Welten Schweizer Gon-

delsysteme in Bewegung versetzt.⁸³ Karel bezeichnet das Stück als „sonic investigation of the integration of such technology into the Swiss social-geographical landscape“, gekennzeichnet durch „transient acoustic glimpses of a vast surrounding landscape inhabited by humans and other animals.“⁸⁴ In seiner Review des Stückes charakterisierte Steven Feld, Autor von *Sound and Sentiment* (1982), die Arbeit folgendermaßen:

Ernst Karel's new meditation on motion is full of the feel of transport. Listening in, I'm instantly immersed in the ordinary sensual business of getting from here to there in the Swiss mountains. Elegant in its acoustic simplicity and directness, the work brings on the deep experience of hearing space as time. And with it, the power of acoustemology, of sound as a way of knowing the world. (Feld, Onlinequelle, s.u.⁸⁵)

Mit dieser Würdigung referiert Feld, der das Konzept der *Acoustemology* geprägt hat, auf die zentralen Begriffe und Konzepte, die aktuell im Bereich der Sound Studies und Soundscapes diskutiert werden. Vor allem der Begriff der *Immersion*, des Eintauchens mit allen Sinnen, ist es, der bei der Beschreibung sensorischer Evokation häufiger auftaucht. Bevor von ihm die Rede ist, soll jedoch auch erwähnt werden, dass es neben Stimmen, die die vermehrte Aufmerksamkeit für den Ton begrüßen, auch jene Stimmen gibt, die Soundscapes durchaus kritisch gegenüber stehen. Prominenter Vertreter einer solchen Haltung ist Ingold (2011b), der sich anders als Feld und Karel gegen eine explizite Fokussierung auf Sound ausspricht. Er tut dies in mehrfacher Hinsicht, ich greife hier nur einige Aspekte heraus.

Zunächst wendet sich Ingold ganz allgemein gegen den anthropologischen Trend, von *scapes* zu sprechen, da dies letztlich eine künstliche Aufteilung der Welt bedeute: „[...] the environment that we experience, know and move around in is not sliced up along the lines of the sensory pathways by which we enter into it.“ (Ingold 2011b: 136) Konkreter

83 Online unter: http://www.gruenrekorder.de/?page_id=5552

84 <http://sel.fas.harvard.edu/works.html>

85 http://www.gruenrekorder.de/?page_id=5552

bemängelt er jedoch die Tendenz, Sound zu objektivieren. Wie Licht ist Sound für Ingold nicht Objekt sondern Mittel der Wahrnehmung: „When we look around on a fine day, we see a landscape bathed in sunlight, not a lightscape. Likewise, listening to our surroundings, we do not hear a soundscape.“ (Ingold 2011b: 138) Alle diese Aspekte bringt Ingold in seiner Reflexion über den grundsätzlichen Status von Sound auf den Punkt: „Sound, in my view, is neither mental nor material, but a phenomenon of *experience* – that is, of our immersion in, and commingling with, the world in which we find ourselves.“ (Ingold 2011b: 137, Hervorh. i.O.)

Diese Überlegungen zum Ton sind hier zum einen deshalb relevant, weil diesem als dem Unsichtbaren des Bildes im Feld der Audiovisuellen Anthropologie meist nur eine Nebenrolle zugesprochen wird – was sich explizit auch daran zeigt, dass dieses Feld im ethnologischen Mainstream noch immer lediglich als „Visuelle“ Anthropologie bezeichnet wird. Zum anderen lassen sich die untersuchten Filme, Rezeptionen und Diskurse jüngerer dokumentarischer Produktionen durch eine vermehrte Aufmerksamkeit für Ton, Sounddesign und Musik charakterisieren, die auch im Zusammenhang mit filmischer Immersion besprochen werden (siehe [Kapitel 5](#)). Und damit nun zurück zur Immersion, dem, wie er von Helmreich charakterisiert wird, Sinn für Anwesenheit (*presence*) und Unmittelbarkeit (2010: 10).⁸⁶

Dem Ideal, Menschen nicht nur zu ZuschauerInnen zu machen, sondern RezipientInnen mit allen Sinnen in das Geschehen eintauchen zu lassen, wurde im Lauf der Geschichte technologischer Entwicklungen durch verschiedenste Erfindungen versucht beizukommen. Was in den 1960er Jahren der Sensorama-Simulator versucht hatte, finden wir heute wieder in der Entwicklung von 3D-Animationen und der „Oculus Rift“-Brille, deren Spektrum Virtueller Realitäten derzeit zuneh-

86 Helmreich spricht sich dafür aus, in manchen Fällen besser von *Transduktion*, also der medialen Umwandlung von Signalen, als von Immersion zu sprechen (2010: 10). Ich möchte aber ob seiner breiten Verwendung dennoch beim Begriff der Immersion bleiben.

ment für den dokumentarischen Sektor ausgebaut wird.⁸⁷ Es sind Schlagworte wie „the sensation of presence“, „the feeling as though you’re actually there“, oder das Versprechen „You’ve never experienced immersion like this“, die im Jahr 2015 für technologische Neuerungen im Bereich sensorischer und verkörperter Medialität gebraucht werden.

Doch schon vor und abseits dieser Erfindungen verfolgen audiovisuelle Medien das Ziel, über das Sehen und Hören hinaus auch andere Sinne (indirekt) zu evozieren und ihren RezipientInnen ein möglichst immersives Erlebnis zu ermöglichen. Auch im Bereich dokumentarischen Schaffens finden sich in jüngerer Zeit immer mehr Versuche, das Potential (audio)visueller Mittel und Methoden für die Evokation und Analyse multisensorischen Erlebens neu auszuloten. Zentral ist dabei die von Marks (2000: 211) formulierte Frage: „How can the audiovisual media of film and video represent non audiovisual experience?“, die Suhr und Willerslev (2013) sogar noch grundlegender artikulieren, wenn sie fragen: „Can film show the invisible?“ Welche Strategien hierfür zum Einsatz kommen und wie diese Versuche auf Rezeptionsseite erfahren und artikuliert werden können, möchte ich in den folgenden Kapiteln anhand meiner Fokussierung auf das Unsichtbare und Abwesende umreißen. Wurden bislang also vor allem konzeptuelle und fach- wie filmgeschichtliche Beiträge zu diesen Fragen diskutiert, komme ich in den folgenden Kapiteln zum stärker empirisch angelegten Teil dieser Arbeit.

87 Neuerungen in diesem Bereich können auf der Homepage eingesehen werden <https://www.oculus.com/en-us/rift/>.

Fazit III: Rückblick zur Theorie, Ausblick zur Empirie

Wir nehmen Filme mit unseren Sinnen wahr, empfinden dabei Emotionen und haben, im besten Fall, in empathischer Manier aktiv am Geschehen teil. Soviel so allgemein zum Zusammenwirken von Medium und RezipientIn im Prozess der Filmrezeption. Werden wir nun etwas konkreter und fragen:

Machen sich die im Zuge der bisherigen Arbeit referierten wissenschaftlichen Paradigmenwechsel und Wenden, die Verschiebungen vom Repräsentieren zur Evokation, vom Forschen über die Sinne zum Forschen mit den Sinnen, von der ethnografischen Autorität hin zur autoethnografischen Selbstreflexivität auch in gegenwärtigen Produktionen der Audiovisuellen Anthropologie und allgemeiner in zeitgenössischen Dokumentarfilmen bemerkbar? Finden sich in diesen dialogische statt monologische, offene statt geschlossene Erzählungen und alternative sensorische Epistemologien, die statt auf ein verbales und visuelles Erklären auf die Möglichkeiten von multisensorischer Erfahrung setzen? Und welche Emotive (Reddy 1997, 1999) und fiktionsbezogenen- und Artefakt-Emotionen (Tan 1996, Hediger 2006, Naber 2008) werden in der Folge in den jeweiligen Rezeptionkontexten artikuliert? Wie stehen diese in Wechselbeziehung zu den filmischen Evokationsstrategien und den soziotechnischen Kontexten der Dokumentarfilme? Und letztlich und übergreifend: Mit welchen filmischen Mitteln gestaltet sich eine mögliche Erfahrbarmachung des InnenAußen (siehe [Kapitel 2.7.](#))?

Im bisherigen Teil der Arbeit wurden einige Konsense herausgearbeitet, die in der Audiovisuellen Anthropologie und darüber hinaus auch im allgemeinen filmwissenschaftlichen Diskurs zu finden sind. Weit und fortlaufend tradiert ist vor allem die Annahme, dass audiovisuelle Medien im Allgemeinen und Film im Speziellen in der Lage sind, multisensorisch ethnografische Realitäten zu evozieren und dabei auch andere Sinne als das Sehen und Hören anzusprechen (vgl. MacDougall 2006, Marks 2000, Pink 2009). Ausgehend von diesen

Annahmen lag der Fokus bei der Sichtung themenrelevanter Filme daher auf der Frage, durch welche filmischen Strategien dies erreicht werden kann. Auch wird in den folgenden Teilen der Arbeit genauer beleuchtet, ob diese gestalterischen Mittel dazu beitragen können, im Rezeptionsprozess Resonanzeffekte zu schaffen und so den ZuschauerInnen eine Erfahrung von Teilnahme und Bezug zum Dargestellten sowie zugleich eine gewisse Offenheit und Ambiguitätstoleranz dem Gegenstand gegenüber zu ermöglichen.

Um die konstruierten Daten der Rezeptionsforschung nicht nur, wie mit diesem Kapitel geschehen, theoretisch einzubetten, umreißt der nun folgende Teil das kontextualisierende Feld der Dokumentarfilmrezeption. Hierfür gilt es auch die Erkenntniswege und Zugänge sowohl nachvollziehbar zu machen als auch zu problematisieren, um so die erfahrenen Möglichkeiten und Herausforderungen ethnologischer Rezeptionsforschung aufzuzeigen.

Das hier folgende Kapitel der Feldbeschreibung und Methodenreflexion verstehe ich dabei weniger als ethnografische Pflichtübung, sondern vielmehr als Versuch, einen Einblick in ein wenig systematisiertes und empirisch unterbeleuchtetes Forschungsfeld zu ermöglichen.

4 Filmrezeptionsforschung

Die zentrale Ausgangsfrage meines Forschungsprojekts lautete zunächst, wie multisensorische Erfahrung (dokumentar)filmisch evoziert und (diskursiv) rezipiert wird. Konkret wurden die Filme und das Netzwerk meiner Forschung darauf befragt, inwieweit sich die ausgerufenen acoustic, emotion und sensory turns in aktuellen Dokumentarfilmproduktionen finden. Welche Strategien zur Visualisierung, Repräsentation und Evokation von Unsichtbarem und Abwesendem werden gewählt? Wie gestaltet sich die Rezeption der Filme? Welche Themen werden filmisch behandelt und welche Themen (und Diskursstränge) kommen in den Rezeptionskontexten auf? Und letztlich, lassen sich Strategien ausmachen, die sowohl im Produktions- bzw. Forschungs- als auch im Rezeptionsmodus eine teilnehmende Wahrnehmung und Erfahrung ermöglichen?

Um diese Fragen zu bearbeiten, fokussierte ich zunächst auf die Diskussion filmischer Mittel durch RezipientInnen. Bald schon kamen jedoch weitere Fragen hinzu, im Wesentlichen jene nach der Verbalisierbarkeit von Erfahrungswissen und nach der Hörbarkeit von Stimmen im Diskurs. Das „Unsichtbare“ und „Abwesende“ – Begriffe, die ich zu Beginn der Forschung in Bezug auf innerfilmische Aspekte gedacht hatte – sollte bald schon auf außerfilmische Aspekte und letztlich, wie in [Kapitel 3](#) herausgearbeitet, auch auf die RezipientInnen selbst referieren. Zunehmend rückte so auch eine grundlegende Beschäftigung damit wie sich eine ethnografische Rezeptionsforschung gestalten kann ins Zentrum meines Interesses.

Diese Fokusverschiebung ist dem Umstand geschuldet, dass Gespräche mit forschungsteilnehmenden RezipientInnen über filmische Mittel oft zu Gesprächen über unterschiedliche Positionen und das Wissen von AkteurInnen wurden: „Ich kann dazu nicht so viel sagen, ich bin da ja Laie“, oder „Ich achte da mehr auf die Story als auf die Stilmittel“, waren öfter gehörte Aussagen, wenn ich nach der Rezeption von filmischen Mitteln, wie etwa Musik oder Animationen, fragte. Insofern

gewann die Frage danach, wie überhaupt geforscht werden, wonach gefragt werden kann und was Forschungsteilnehmende antworten können zunehmend an Bedeutung und wurde, gerade aufgrund der vielbeschworenen methodischen Schwierigkeit ethnologischer Rezeptionsforschung, von der Gewichtung her gleichbedeutend mit der Frage nach der Rezeption filmischer Evokation und Rezeption von Unsichtbarem.

In diesem Kapitel geht es nun um die Synthese der genannten Forschungsfragen mit dem empirischen Material der Forschung. Dabei umreiße ich zunächst den Kontext der Forschung und beschreibe mit den Filmfestivals und anderen Rezeptionskontexten die verschiedenen Sites und ihre jeweiligen Charakteristika und Rollen für den Rezeptionsprozess. Im Anschluss zeichne ich meine methodenplurale Herangehensweise nach. Der Fokus liegt dabei auf den Herausforderungen atmosphärischer Forschungskontexte und sprachlicher sowie autoethnografischer Zugänge.

Insgesamt geht es mir in den beiden folgenden empirisch angelegten [Kapiteln 4](#) und [5](#) also darum, die Polyphonie meiner Forschung in ihrem fragmentarischen Charakter wiederzugeben. In der stilistischen Gestaltung, die ich hierfür gewählt habe, steht mein empirisches Material in Form kurzer ethnografischer Vignetten und z.T. längerer ethnografischer Diskussionspassagen in Wechselbeziehung mit analytischen Gedanken und theoretischen Konzepten.⁸⁸ Zunächst werde ich nun anhand einer Analyse des dokumentarischen Feldes und einer Diskussion meiner Methoden über den Charakter ethnologischer Rezeptionsforschung reflektieren und damit darlegen, wie der vielbeschworenen „Lücke“ in der Audiovisuellen Anthropologie begegnet wurde.

88 Als „Vignette“ werden in der qualitativen Forschung kurze Szenen bezeichnet. Ich beziehe mich bei ihrer Wiedergabe weitgehend auf Feldnotizen, Beobachtungs- und Gedächtnisprotokolle, sowie auf Transkripte von Audioaufnahmen. Die Quellenangaben finden sich im Anhang der Arbeit.

4.0.1 Ausgangspunkt und filmischer Gegenstand

Gegenstand der Arbeit waren zu Beginn sogenannte „experimentelle“ ethnologische⁸⁹ Dokumentarfilme und die mit ihnen verknüpften Diskurse und Rezeptionen. Ohne eingehender darauf zu verweisen, dass es „den“ experimentellen Film genauso wenig gibt wie es „den“ Dokumentarfilm gibt, ist es doch notwendig, dem Attribut „experimentell“ eine begriffsschärfende Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. Im ethnologischen Kontext hat vor allem die Writing-Culture-Debatte zu einem Experimentieren, allerdings vorrangig mit schriftlichen Formen, geführt (Pasqualino und Schneider 2014: 2). Formen der Polyphonie, Dialogizität und Autoethnografie finden sich in jener Phase zwar auch in audiovisuellen Produktionen, lassen sich hier jedoch nicht unbedenklich mit dem Attribut experimentell überschreiben. Denn im filmischen Bereich meint experimentell meist eine Gestaltungsart, die auf abstrakte oder nicht-narrative Weise den filmischen Prozess und die Materialität des Films thematisiert. Unter den Filmschaffenden, deren Arbeiten sich durch derartige Zugänge auszeichnen, seien hier stellvertretend Michael Snow, Maya Deren, Trinh T. Min-ha und Chris Marker genannt. Vor allem die beiden letzteren wurden auch im ethnologischen Kontext breit rezipiert und diskutiert, was sich mit Arnd Schneider darauf zurückführen lässt, dass: „experimental film is also good to think with for anthropologists, since it questions fundamentally the material processes of visual perception.“ (Pasqualino und Schneider 2014: 2, vgl. auch Schneider 2011)

Im ethnologischen Kontext finden sich Experimente im dokumentarischen Filmschaffen zwar zu allen Zeiten und Strömungen. Dennoch hat die lange vorherrschende Übermacht des textlich und narrativ gestaltenden Films dazu beigetragen, dass zum Teil bereits Filme, die nicht überwiegend aus Interviews, Talking Heads und Kommentar bestehen, als experimentell bezeichnet werden. Meines Erachtens ver-

⁸⁹ Die untersuchten Filme sind zwar nicht notwendig als ethnologisch deklariert, auch geht es nicht vornehmlich um inter- oder transkulturelle Aspekte im „klassischen“ Sinne. Als ethnologische Filme werden hier vielmehr solche Filme verstanden, die kulturell Fremdes (z.B. Autismus oder Hochseefischerei, vgl. [Kapitel 5](#)) näherbringen und dabei eine ethnologische Haltung (vgl. [Kapitel 3.1.](#)) einnehmen.

wässert eine Verwendung des Prädikats „experimentell“ für Filme, die sich in der Hauptsache dadurch auszeichnen, dass sie eben wie Filme und nicht wie Texte arbeiten, dieses jedoch nicht nur, sondern macht es letztlich obsolet.

Dennoch habe auch ich zur Eingrenzung meines filmischen Analysekorpus und zur Kommunikation über denselben diese Bezeichnung zunächst gewählt, um auf bestimmte filmische Mittel zu verweisen und eine Abgrenzung von textlastigen, erklärenden Filmen zum Ausdruck zu bringen. Von diesem Anliegen ausgehend schließe ich mich heute an die Definition von Schneider und Pasqualino an. Sie schreiben:

Unlike ‘classical’ cinema, the intentions of which are based on narrative, experimental film does not entertain the viewer with a story. In contrast, it invites the spectator to undergo a visual and auditory experience we might describe as performance. (Pasqualino und Schneider 2014: 4)

Unter experimentellem Dokumentarfilm verstehe ich demnach Filme, die sich durch eine gewisse Komplexität und Uneindeutigkeit auszeichnen, die nicht erklären sondern evozieren, die nicht textlich sondern (multi)sensorisch arbeiten. Dies kann sich auf den gesamten Film oder Teile der filmischen Gestaltung beziehen. Den Fokus lege ich auch hier auf die ebenfalls im Zitat angesprochene Ebene der Erfahrung, die ich in Bezug auf Rezeption sowohl auf die filmische als auch nachfilmische Realität referierend verstehe. Es geht also um Filme, deren Gestaltung im Gesamten oder in Teilen einen derart performativen Charakter hat, dass RezipientInnen eine teilnehmende und multisensorische Erfahrung ermöglicht werden kann. Dass einer solchen Art der Gestaltung ein politischer Charakter implizit ist, bringt Catherine Russell zum Ausdruck, wenn sie in ihrem Buch *Experimental Ethnography* über ebenjene schreibt: „It is not a form, but a critical method produced in and through film and video.“ (Russell 1999a: xiii) Dass die Ausgestaltungen und Rezeptionen dieser kritischen Methode stets Kinder ihrer jeweiligen Zeit sind, zeigt sich im filmischen Bereich sehr deutlich. Filmische Strategien, die zu Zeiten Jean Rouchs als experimentell oder

gewagt galten, zählen heute zum ethnografischen Mainstream – man denke nur an den im Bild agierenden Filmschaffenden als Marker einer ethnografischen Selbstreflexivität.

Als gegenwärtige filmische Strategien ergaben sich im Lauf der Forschung, um hier nur einige vorweg zu nehmen, die symmetrische Verteilung der Aufmerksamkeitsökonomie auf menschliche und nicht-menschliche AkteurInnen, die Co-Autorenschaft der forschend Filmenden mit ProtagonistInnen, der verminderte Einsatz narrativer oder textlicher Instanzen, der explizit gestaltende Einsatz von Ton und Sounddesign zur Evokation innerer Bilder und Emotionen, das Arbeiten mit Archivmaterial und Animationen, sowie die autoethnografische Bearbeitung persönlicher Themen. All diese Gestaltungsmittel fokussierten mich in der Dichten Teilnahme an Rezeptionssituationen dann auch entsprechend stärker darauf, was diese Filme *mit der Rezeption* – meiner eigenen und der meiner ForschungsteilnehmerInnen – *tun*, als *wovon sie handeln*.

4.0.2 Felder – Sites – Kontexte

Meine Forschung fand über einen Zeitraum von vier Jahren zwischen 2012 und 2015 an verschiedenen Sites des dokumentarischen Feldes statt. Wenn ich hier von Feld spreche, meine ich damit nach Bourdieu den spezifischen gesellschaftlichen Bereich der Dokumentarfilmrezeption mit seinen spezifischen Institutionen, in dem die AkteurInnen dieses Feldes nach gewissen Spielregeln handeln, die wiederum sozial inkorporiert den Habitus des Feldes gestalten (Bourdieu 1997, vgl. Gross 2013: 398f.). Mit dem Site-Begriff verweise ich im Anschluss an Marcus (1995) und Amit (2000) darauf, dass dieses Feld im Gesamten nicht räumlich begrenzt und abgeschlossen ist, sondern über verschiedene physische und kommunikative Orte hinweg konstruiert wird. Somit geht es im Site-Begriff stärker um ein Dazwischen und um Verbindungen. Konkret bedeutet das, dass meine Forschung sowohl – und vor allem – auf Filmfestivals stattfand, darüber hinaus jedoch auch Konferenzen, Symposien und Seminarräume integrierte, auf und in denen Filme gezeigt und diskutiert wurden. Des weiteren

wurden filmbegleitende Epiphänomene untersucht, darunter textliche Quellen, wie z.B. Rezensionen, Katalogtexte und Publikationen, sowie online-Kommunikationen, wie z.B. Foreneinträge und Kommentare. Eine zunehmend wichtige Rolle spielten die informellen kommunikativen Kontexte der jeweiligen Sites, wie z.B. Kaffee- und Mittagspausen der Festivals und Symposien, die den Raum boten für teils hitzige Diskussionen und intensive Gespräche, wie sie im formellen Rahmen der Publikumsgespräche und Interviews nicht immer möglich schienen.

Wenn von Kontexten – kommunikativen oder physisch-ideologischen – die Rede ist, so meine ich damit keine bestehenden Entitäten oder vorgefertigten Arenen, in denen sich AkteurInnen bewegen. Vielmehr gehe ich davon aus, dass Kontexte stets von AkteurInnen konstruiert, erzeugt und fortlaufend ausgehandelt werden und somit, mit Deleuze gesprochen, stets im Werden (*becoming*) begriffen sind: „to ‘become,’ that is, to create something new.” (Deleuze 1995: 171) Wie andere (Forschungs)Felder ist somit auch das dokumentarische dynamisch und fluide.

4.1 Feldanalyse – (ethnologische) Dokumentarfilmfestivals

Filmfestivals bieten die Möglichkeit, innerhalb eines zeitlich und räumlich begrenzten Rahmens eine Auswahl und Übersicht aktueller Filmproduktionen und kinematografischer Entwicklungen zu erhalten. Auch wenn in Zeiten von Video on Demand (VOD) der Zugriff auf Filme nahezu jederzeit und von jedem Ort aus möglich ist, und bei der Filmrezeption daher zu weiten Teilen ein Rückzug ins Private festzustellen ist, übt diese verdichtete Form des Filmlebens dennoch einen ebenfalls starken Reiz aus. Denn der öffentliche und kollektive Charakter von Festivals bietet neben dem Filmgenuss noch entscheidende weitere Möglichkeiten. Auf den Dokumentarfilmfestivals selbst manifestiert sich deren Anziehungskraft in Form von steigenden Publikumszahlen, wachsendem Medieninteresse und einer Zunahme an Spielorten und Begleitveranstaltungen. Filmfestivals sind soziotechnische Phänomene von kurzer Dauer, deren wachsende Popularität in

einem umfassenderen kulturellen Trend hin zu Erlebnisökonomien kontextualisiert werden kann, bei dem die Erfahrung, selbst Teil des Festivals und somit des Konglomerats aus Premieren, Preisverleihungen und (teils exklusiven) Nebenevents zu sein, für manche FestivalgängerInnen mindestens genauso wichtig sein kann wie die Filme selbst (de Valck 2013: 105, Dayan 2013: 46, Frodon 2013: 206). Auch Peranson geht in diese Richtung wenn er meint, dass Filmfestivals Publikum anziehen weil sie Events sind, wenn nicht gar Spektakel im Debord'schen Sinne, und wir gegenwärtig nun mal in einer, wie Peranson es nennt, eventgetriebenen Kultur leben (Peranson 2013: 192).⁹⁰ Ruby Rich beschreibt, wie Festivals in den 1980er bis 90er Jahren – der Zeit, in der das Homevideo durch technische AkteurInnen wie Videorekorder und anschließend DVD-Player populär wurde – es schafften, die Leute aus dem Wohnzimmer ins Kino zu bekommen, indem sie Film zu einem „one-time-event“ machten (Rich 2013: 162). Mark Peranson zufolge schaffen Festivals eine Atmosphäre, die es dem Publikum ermöglicht Filme als Kunst wertschätzen zu können (2013: 191). Er führt weiter aus, dass Publika gewillter sind, während eines Festivals Gelegenheiten wahrzunehmen und sich Filme anzusehen – auch, weil sich die Preise für Festivalpässe und Tickets in Grenzen halten (ebd.: 191f.). Dies ließ sich auf einigen Festivals bestätigen, wenn ich vor dem Beginn von Vorstellungen in Kurzinterviews danach fragte, was ZuschauerInnen zum Besuch der Vorstellung bewogen hatte. In nicht wenigen Fällen berichteten Leute, dass sie „überhaupt keine Erwartung an den Film“ hätten, oder sie „waren in der Gegend und haben zufällig gesehen, dass gerade ein Filmfest läuft“ (Befragungen bei DOK.fest, Dokufest, Nonfiktionale 2012–2014).

Filmfeste sind dann auch die Orte, an denen die verschiedenen AkteurInnen des Diskursfeldes Dokumentarfilm zusammenkommen können. Je nach Ausrichtung des Festivals trifft hier Laien- auf Fachpublikum, kommen Filmschaffende mit RedakteurInnen in Kontakt, oder spricht die Branche, darunter VerleiherInnen und Produzen-

⁹⁰ In *Die Gesellschaft des Spektakels* (1978[1967]) betreibt Guy Debord Kapitalismuskritik und politisch angelegte Medientheorie zugleich.

tInnen, über aktuelle ästhetische, thematische und filmökonomische Tendenzen. In begleitenden Rahmenprogrammen werden Vorträge gehalten, Filme diskutiert und Fragen gestellt. Hier ist für Forschende der unmittelbare Kontakt zu ProduzentInnen, Filmschaffenden, FestivalveranstalterInnen, zur Presse und den RezipientInnen möglich. Hier zeigen sich das soziale Handeln und die kulturellen Praktiken der AkteurInnen, hier wird der Habitus des dokumentarischen Feldes (Gross 2013) in seiner Heterogenität erfahrbar.

Dementsprechend war der Besuch von und die Interaktion auf Filmfesten in mehrfacher Hinsicht zentral für meine Forschung. Mein Ausgangsgedanke war dabei, dass sich diese Kontexte besonders eignen, um aktuelle Tendenzen im Dokumentarfilm mit den wissenschaftlichen Diskursen synthetisiert betrachten zu können. Wenn ich mit Foucault gesprochen davon ausgehe, dass die hier geführten Diskurse Praktiken sind, „die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“ (Foucault 1981: 74), so findet sich dies im netzwerkartigen Austausch der Filmfestivals und ihrer AkteurInnen manifestiert. Das bedeutet, die diskursive Resonanz, sei es in Form von Publikumsgesprächen oder Film- und Festivalrezensionen in Fach- und feuilletonistischer Presse, wirkt wiederum zurück auf die Gestaltung künftiger filmischer Praktiken und Festivals.

Nun hat sich die systematische Erforschung von und das Schreiben über Filmfestivals erst ab den 1980er Jahren etabliert und hat somit keine lange Tradition (Iordanova 2013b: 2). Der amerikanischen Filmkritikerin und Medientheoretikerin Ruby Rich zufolge, hat gar bis Anfang der 2000er Jahre niemand ernsthaft über Filmfestivals geschrieben oder sich mit diesen analytisch oder theoretisch auseinandergesetzt (Rich 2013: 162f.). Zentrale Beiträge stammen seither aus dem Bereich der Film Studies und der sich in jüngerer Zeit herausgebildeten Film Festival Studies. Letztere werden zum Teil als eigenes aufstrebendes Forschungsfeld verstanden (de Valck und Loist 2009), zum Teil als Arbeitsbereich innerhalb einer „Filmkultur“, die noch immer von textuellen Ansätzen dominiert wird (Iordanova 2013b: 9). Der Fokus der Film Festival Studies liegt, wie auch die Beiträge der

von Dina Jordanova zusammengestellten Anthologie *The Film Festival Reader* (2013a) zeigen, hauptsächlich auf den großen A-Kategorie Festivals wie Cannes, Locarno, Berlinale etc., und hier wiederum auf den Spielfilmsektionen.⁹¹ Die AutorInnen der Beiträge über und der Analysen von Filmfestivals setzen sich aus FilmkritikerInnen und -wissenschaftlerInnen mit unterschiedlichem theoretischen Background zusammen. Ein Zusammenhalt in der theoretischen Konzeptualisierung findet sich dabei kaum, auch wenn die Namen Bourdieu und Latour des Öfteren zu finden sind. Die Beiträge fokussieren häufig zum einen auf strukturelle und charakterisierende Markt- und Programmierungsmechanismen der Festivals. Zum anderen diskutieren sie die grundlegende Rolle und Relevanz von Festivals in der Ausstellung und Distribution von Filmen.⁹² Bezüglich letzterem scheiden sich die Lager in solche, die Festivals als entscheidende Möglichkeit der Distribution für den jeweiligen Film begreifen, als „muscle that pumps it through the larger system“ (Elsaesser 2013: 85) und jene, die davon sprechen, dass Festivals eher einen „bottleneck effect“ produzieren und durch ihren teils exklusiven Charakter und ihre einschränkenden Regularien Filme davor abschirmen, von einem größeren Publikum gesehen zu werden (vgl. Jordanova 2013c).⁹³ Allgemein lässt sich jedoch feststellen, dass aufgrund begrenzter Fördermittel und der teils starren Vergabe von Sendeplätzen die meisten dokumentarischen Produktionen heute nicht im Fernsehen, sondern auf Filmfesten gesehen werden. Gerade Filme, die sich dem kinematografischen Mainstream in ästhetischer und/oder thematischer Hinsicht entziehen, schaffen es überhaupt erst durch und auf Festivals auch ohne Kinoauswertung

91 Als A-Festivals gelten Festivals, die beim Produzentenverband FIAPF akkreditiert sind und einen internationalen Wettbewerb haben. Die Kategorisierungen der FIAPF sowie deren Relevanz sind jedoch umstritten (vgl. Cousins 2013: 167).

92 *The Film Festival Reader* (Jordanova 2013a) bietet hierzu einen sehr guten Einblick und versammelt Beiträge von Julian Stringer, Thomas Elsaesser, Ruby Rich, Marc Peranson, Paul Willemen, Jean-Michel Frodon und anderen sogenannten *Festival Observers* und *Festival Insiders*. Da hier auf einige dieser Beiträge Bezug genommen wird, sind aus Gründen der besseren Lesbarkeit die jeweiligen Jahreszahlen der Ersterscheinungen nur im Literaturverzeichnis und nicht im Fließtext aufgeführt.

93 So halten bspw. hohe Einreichgebühren und die Exklusivität von Premierenfestivals Filmschaffende davon ab, ihre Produktionen allzu breit zu verschicken (persönliche Gespräche mit Filmschaffenden).

ein Publikum zu finden. Dies bringt Roddick (2013: 185) dazu, den Begriff „alternative Distribution“ als irreführend abzulehnen, da Festivals zwar dazu dienen sollen, Filme über den eigenen Rahmen hinaus zu katapultieren, jedoch, v.a. im dokumentarischen Bereich, eben oft auch der einzige Ort der Distribution bleiben können.⁹⁴

Viele VertreterInnen der Film Festival Studies sind mit dem Netzwerkcharakter von Filmfestivals befasst und sind sich weitgehend einig, dass diese auf der Mikroebene komplexe Netzwerke sind und zugleich auf der Makroebene ein Netzwerk mit anderen Festivals formen (Fujiwara 2013: 219). Jean-Michel Frodon, der mit Bruno Latour an der Science Po arbeitete, bezieht Latours Akteur-Netzwerk-Vokabular in seine Analyse von Festivals mit ein. Und auch Thomas Elsaesser plädiert dafür, bei dem Versuch den netzwerkartigen Charakter von Filmfestivals zu verstehen, auf Theorien und Ansätze der Akteur-Netzwerk-Theorie, der Auto-Poesie (Niklas Luhmann) und der Theorie des Space of Flows (Manuel Castells 1996, vgl. Appadurai 1996) zurückzugreifen (Elsaesser 2013: 70). Er beschreibt ferner, wie dieses Netzwerk sich intern organisieren muss, indem sich z.B. Festivals in einer bestimmten Reihenfolge ablösen, so dass die sie besuchenden AkteurInnen (ProduzentInnen, Filmschaffende, JournalistInnen, Programmgestaltende und Moderierende) sie bereisen können (2013: 74, Rhyne 2013: 147).⁹⁵ Dabei stehen diese AkteurInnen in regem Austausch und gegenseitiger Vernetzung. In unterschiedlichen Kontexten finden sie sich in verschiedenen Rollen wieder, wenn etwa Festivalleitende in den Juries und Auswahlkommissionen anderer Festivals sind und dabei

94 Zur Fähigkeit, einen Film über den eigenen Festivalkontext hinaus zu katapultieren, kann das Beispiel des kosovarischen Dokufest herangeführt werden, dem es gelang die Distributionsrechte für den politisch und auch im lokalen Kontext hoch brisanten Film *THE ACT OF KILLING* (Joshua Oppenheimer 2012) zu bekommen, um diesen für vier Jahre mit einem „travelling cinema“ auf dem Balkan zeigen zu können. Zur politischen Agenda des Dokufest, (tabuisierte) Themen im öffentlichen Diskurs sichtbar zu machen, s.u.

95 Jean-Michel Frodon: Leiter der Cinema du Reel – Jurymitglied auf der Nonfktionale. Daniel Sponsel: Leiter des DOK.fest – Jurymitglied auf dem Dokufest. Veton Nurrkollari: Leiter des Dokufest – Jurymitglied auf dem DOK.fest. Peter Ian Crawford: Moderator auf dem NAFA-Festival – Jurymitglied auf dem GIEFF. Werner Ruzicka: Leiter der Duisburger Filmwoche – Moderator auf der Nonfktionale etc. (Stand 2015).

Filme und Meinungen mitbringen. Dies trifft vor allem auf kleinere Festivals zu, die so gegenseitig als Multiplikatoren fungieren und Filme programmieren, gerade weil sie schon auf anderen Festivals liefen (vgl. auch Elsaesser 2013: 86).

All diese Zirkulationen – der Flow an Filmen, AkteurInnen, Meinungen und Wissen – gehen mit lokal eingeschriebenen Unterschieden und global zugeschriebenen Gemeinsamkeiten vonstatten: „The festival context adds a global overlay to more local meanings.“ (Nichols 2013: 29, vgl. auch Rhyne 2013: 139) Im Feld der Film Festival Studies besteht daher Konsens darüber, dass das Filmfestival-Phänomen zugleich lokal und global ist (Stringer 2013: 60, Frodon 2013: 209), wobei die globale Wahrnehmung von Festivals auch von ihrer Größe und ihrem Standort abhängt.

Bei Nichols liest man: „festivals provide a continuous, international pattern of circulation and exchange for image-culture. They sustain a ‚traffic in cinema‘ that is fully part of a larger economy, aesthetics, and politics.“ (Nichols 2013: 29) Dieser Traffic ist jedoch in mindestens zweierlei Hinsicht eingeschränkt, findet er doch gerade bei kleineren Festivals in einem regional überschaubaren Rahmen statt. Zudem sind auch nicht alle Filme gleichberechtigt beteiligt, was sich daran zeigt, dass zum Beispiel der im Jahr 2015 aktuelle Film *UNDER THE PALACE WALL* (2014) von David MacDougall auf nahezu allen ethnologisch ausgerichteten Festivals zu sehen war, obgleich MacDougall selbst ihn eher als „byproduct“ versteht. Und anders herum gibt es auch Filme, die nicht in den Kreislauf der Festivals eintreten, sei es, weil sie gleich einen Verleih finden und direkt kommerziell vermarktet werden (vgl. Nichols 2013: 37), oder – und das ist im dokumentarischen Bereich häufig – weil sie ohne Senderbeteiligung und große Namen (der Filmschaffenden) weniger Beachtung finden. In Bezug auf die Programmierung lässt sich daher festhalten:

[...] if we are to speak of a festival circuit at all, it must be understood as being materially and discursively constituted through the negotiations of varied, and sometimes conflicting, motivations of stakeholders,

including filmmakers, financiers, journalists, ancillary industries and policymakers. (Rhyne 2013: 148)⁹⁶

Mit Iordanova lässt sich vorerst resümieren, dass Filmfestivals wie die meisten kulturellen Phänomene vieles sind: komplex, facettenreich und zum Teil in Gegensätze verstrickt (2013b: 2). Bei ihrer Analyse lässt sich durch das Ansammeln eines Korpus von Filmen das Ganze durch seine Teile verstehen und andersherum – „Both the parts and the whole, though, are constructs – imaginary identities and virtual cultures – not ontological givens.“ (Nichols 2013: 37f.) Auch wenn es im Folgenden nicht um eine tiefgehende Analyse der untersuchten Filmfestivals gehen wird, sind diese grundlegenden Überlegungen doch hilfreich, um die Filmrezeption als in diesen Kontexten und ihren Strukturen eingebettet verstehen zu können.

4.1.1 Spielorte: Untersuchte Festivals und besuchte Sites

Es gibt Dokumentarfilmfestivals, die von KritikerInnen, FilmwissenschaftlerInnen und anderen AkteurInnen des dokumentarischen Feldes gemeinhin als „bedeutend“ und „relevant“ angesehen werden. Das IDFA in Amsterdam zählt hierzu, ebenso wie das Margaret Mead Festival in New York oder das Visions du Réel in Nyon (vgl. Nornes 2013: 151). Dass diese sich nicht in der Liste jener Festivals finden, mit denen ich mich im Zuge meiner Forschung auseinandergesetzt habe, hat mehrere und, wie so meist bei ethnologischen Forschungen, recht subjektive Gründe.

Zunächst wurden als topografische Forschungskontexte jene Filmfestivals ausgewählt, bei denen im Laufe der letzten Jahre bereits Vorerfahrungen gesammelt und so an frühere Fragen, Themen und Kontakte angeknüpft werden konnte. Auch wenn es „bedeutendere“ Festivals im dokumentarischen Bereich geben mag, sind es doch diese von mir

⁹⁶ Ob in dieser Aufzählung keine ZuschauerInnen, kein Publikum, keine RezipientInnen vorkommen, weil impliziert wird, dass die genannten stakeholder immer auch RezipientInnen sind, oder weil sie nicht als stakeholder betrachtet werden, geht hieraus nicht hervor.

untersuchten Festivals, an denen sich mein Erkenntnisinteresse herausgebildet hatte und im Verlauf der Forschung weiter wachsen konnte. Dass sich in der Auswahl der Forschungskontexte – und somit auch im regionalen Entstehungsspektrum der untersuchten Filme – ein gewisser westlicher bias widerspiegelt, möchte ich nicht bestreiten. Dieser begründet sich teils durch forschungsökonomische (logistische und finanzielle) Aspekte, teils durch das Verfolgen einer symptomatischen⁹⁷ Multi-Sited-Ethnography, bei der vor allem Themen, Diskurssträngen und Filmen gefolgt wurde.

Die untersuchten Festivals decken ein heterogenes Spektrum ab, in dem jedoch der Fokus auf Publikumsfestivals lag, bzw. Branchenveranstaltungen nur am Rande und vor allem dann besucht wurden, wenn sie thematisch in das Erkenntnisinteresse der Arbeit passten. Nach der Unterscheidung Mark Peransons (2013: 194f.) zeichnen sich Publikumsfestivals im Gegensatz zu Business- oder Branchenfestivals u.a. durch ein geringeres Budget und durch weniger bis keine Wettbewerbe aus. Zudem spielt die Programmierung von Premieren keine entscheidende Rolle und der Wunsch nach Wachstum hält sich in Grenzen. Auch finden sich auf beiden Arten unterschiedliche AkteurInnen bzw. ein unterschiedlicher Umgang mit diesen AkteurInnen. In seinem Artikel *First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals* (2013: 194f.) stellt Peranson die Unterscheidungen ausführlich tabellarisch dar und verweist doch zugleich darauf, dass es sich hierbei um fluide Ideale handelt. So stellen auch die meisten der von mir untersuchten Festivals Hybride dar.

Besucht und untersucht wurden die Dokumentarfilmfeste in Prizren, Kosovo (Dokufest), Göttingen (GIEFF), Freiburg (fiffo), Bad Aibling (Nonfiktionale) und München (DOK.fest, EthnoFilmFest, Underdox). Da es bei diesen Filmfesten oft zu Überschneidungen in der Programmierung kommt, lag ein Fokus auf der komparativen Betrachtung der Rezeptionsweisen verschiedener Publika. Mit Ausnahme

⁹⁷ Zur symptomatischen Diskursanalyse siehe [Kapitel 4.2](#).

des Dokufest, DOK.fest und Underdox (Festival für Dokument und Experiment) haben die genannten Filmfestivals einen klaren ethnografischen bzw. ethnologischen Fokus.

Neben dem Besuch von Festivals fanden auch singuläre Rezeptionskontexte, Filmreihen, Symposien und Workshops Beachtung, die sich im Zeitraum der Forschung thematisch einfügten und so dabei halfen, weitere Forschungsfragen zu generieren oder bestehende Fragen zu aktualisieren und kontextualisieren. Hervorheben möchte ich hier die Jahreskonferenz der American Ethnological Society, die 2014 in Boston (Massachusetts) mit dem Thema „In/visibility: Projects, Media, Politics“ entscheidende epistemologische Anregungen bot. Die Ethnocineca-Projektwerkstatt (Wien) ermutigte, ebenfalls im Frühjahr 2014, ihre TeilnehmerInnen dazu, Filme zum Thema „Unsichtbares sichtbar machen“ zu produzieren. Die ausführliche Reflektion dieses Workshops in einem qualitativen Interview mit der Projektleitung gab ebenfalls zentrale und inspirierende Denkhilfen. Das NAFA-Filmfestival und Symposium (2013, Bilbao, Spanien), das als eines der ältesten ethnografischen Filmfestivals in Europa seit 1979 von der Nordic Anthropological Film Association ausgerichtet wird, ermöglichte es mir, die Themen meiner Arbeit im fruchtbaren Austausch mit FachkollegInnen zu diskutieren und dabei zugleich Filme und deren Rezeptionen teilnehmend zu erfahren, die sich dem Thema des Unsichtbaren und Abwesenden zuordnen lassen. Bereits im Jahr 2012 fand im Pariser Musée du quai Branly unter der Organisation von Caterina Pasqualino und Arnd Schneider das Symposium „New Visions: Experimental Film, Art and Anthropology“ statt, das entscheidende erste Anstöße zum Thema lieferte und die Möglichkeit bot, die Frage „Can film show the invisible“⁹⁸ mit FachkollegInnen zu diskutieren. Darüber hinaus boten die jährlichen Treffen der Dokumentarfilminitiative (Köln) und des Dokville (Ludwigsburg) die Möglichkeit, neben meinem Fokus auch allgemeinere und jeweils

98 So der Titel eines in Paris vorgestellten und später in „Current Anthropology“ publizierten und diskutierten Artikels (Suhr und Willerslev 2012).

aktuelle Themen des dokumentarischen Feldes nicht aus dem Blick zu verlieren, um so das Thema der Arbeit fortlaufend aktuell verorten zu können.

Die folgenden Ausführungen charakterisieren die untersuchten Spielorte zunächst in allgemeiner Hinsicht und anschließend konkreter im Hinblick auf ihre Publika und unter Berücksichtigung der verschiedenen Bühnen des dokumentarischen Feldes.

Zunächst ist festzustellen, dass sich die Funktionen und Agendas von Filmfestivals in mehrfacher Hinsicht unterscheiden (vgl. Frodon 2013: 205). Manche entwickeln sich zunehmend zu Branchentreff und Marketingplattform für Filme und Förderer (DOK.fest), andere sollen vor allem lokale und globale AkteurInnen in Austausch bringen – und dabei zugleich den lokalen Tourismus ankurbeln (Nonfiktionale, Dokufest) –, was sich auch an den vorübergehend gentrifizierten Straßen der jeweiligen Städte zeigt.⁹⁹ Wieder andere zeigen gezielt Filme, die in der gegenwärtigen Filmkultur wenig Platz finden (Underdox) und widmen sich dem, wie der langjährige Festivalleiter Marco Müller es ausdrückt, „what the market normally hides“ (zit. n. Jordanova 2013b: 109c). All diese Funktionen sind jedoch nicht exklusiv, sondern finden sich in unterschiedlich starker Gewichtung auf nahezu allen Festivals. Hinzu kommen Festivals, die primär einen Bildungs- bzw. Aufklärungsauftrag¹⁰⁰ verfolgen (GIEFF) und die trotz filminhärent und filmwissenschaftlich proklamierter verschwommener Genre Grenzen doch jene Festivals kontrastieren, die sich explizit dem „künstlerischen Dokumentarfilm“ – wie ihn Daniel Sponzel als Genre kennzeichnet des Münchner DOK.fests bezeichnet – wid-

99 Vor allem beim kosovarischen Dokufest ist diese Veränderung des Stadtbildes spürbar, wenn zur Festivalzeit die Unterkunftspreise stark ansteigen und bereits vorab der Fluss gesäubert, ein Campingplatz errichtet und über die Stadt verteilt temporäre Spielstätten für Filme und Konzerte geschaffen werden, die zur Zeit des Festivals von einer überdurchschnittlich großen Menge an internationalen FestivaltouristInnen besucht werden (vgl. zu diesen Aspekten auch Dayan 2013: 57, Harbord 2013: 127). Während viele Festivals im späten Frühjar und dem späten Herbst stattfinden und sich so überschneiden, ist das im Hochsommer angesiedelte Dokufest zudem in Raum und Zeit nahezu konkurrenzlos.

100 Vgl. hierzu den „educational mode of address“ (Hughes 2011: 297, vgl. Kapitel 3.2.1.)

men.¹⁰¹ Festivalübergreifend lässt sich zudem etwas ausmachen, was Stringer (2013: 62) als die „tastemaking function“ von Filmfestivals bezeichnet. Er versteht das Filmfestival als „a particular kind of external agency that creates meaning around film texts“ (Stringer: ebd.). Ohne mich dem Textbegriff hier anschließen zu wollen, stimme ich dem grundlegenden Gedanken eines „tastemaking“ zu, das ich auf den verschiedenen Festivals in Form von rezeptionsleitenden Programmschienen beobachten konnte. Dass sich die Wahrnehmung und Diskussion von Filmen je nach Programmierung und rahmen-der Einbettung sehr unterschiedlich gestaltet, zeigt sich beispielsweise daran, dass ein Film wie *LEVIATHAN* (Castaing-Taylor und Paravel 2012) in der Reihe „Green Dox“ auf dem Dokufest Prizren anders rezipiert und diskutiert wird als im Rahmen eines Münchner Soziologie-Seminars zur ANT, anders als im Halbzeit-Programm des Underdox in einem Münchner Keller-Programmokino, wieder anders beim Freiburger BUZZ-Projekt unter dem Begriff „Parasitäre Ökologien“, oder wenn im Begleitprogramm der Bostoner In/visibility-Konferenz neben dem Filmemacher Lucien Castaing-Taylor eine Meeresbiologin mit auf dem Podium sitzt.¹⁰² In diesem Zusammenhang lässt sich unter Bezugnahme auf den oben beschriebenen Netzwerkcharakter von Festivals feststellen:

Together, the festivals offer a heterogeneous, spatially-dispersed system in which every film can find an event somewhere that suits its interests best and filmmakers, in addition, can grow within the system to different levels of establishment. (de Valck 2013: 107)

Aus der Perspektive der Filmschaffenden und ihrer Filme betrachtet erfüllen Filmfestivals die Funktion eines Wertezuwachs (vgl. Iordanova 2013c: 110ff.) und schreiben sich, ähnlich dem Prinzip der Provenienz auf dem Kunstmarkt, in die Biografie von Filmen und Filmschaffenden ein. Für ProduzentInnen dienen Festivals als temporäre Ausstel-

101 Kenneth Turan trifft in seiner Monographie *Sundance to Sarajevo* (2002) eine ähnliche Unterscheidung, wenn er Filmfestivals in drei Kategorien unterteilt: Solche mit einer business-, einer geopolitischen oder einer ästhetischen Agenda.

102 Zur Rezeption von *LEVIATHAN* siehe [Kapitel 5.3](#).

lungsorte (ebd. 113f.). Und für Programmgestaltende von Festivals, die meist andere Wege, wie z.B. Streamingserver, haben um an Neuerscheinungen zu kommen, dienen Filmfestivals als Orte des Netzwerkers und der Performanz von Zugehörigkeit zu einer Community (vgl. Iordanova 2013c: 118). Zudem erfüllen Festivals politische Bedürfnisse, unter anderem indem sie heterotope Räume schaffen,

[...] sites for identity formation, for people to come to be in community, to feel a sense of belonging in an otherwise alienating culture, places where for at least for the length of a film or video program, or in the space of a lobby, the world can be a different place. (Rich 2013: 162)

Dies zeigt sich v.a. beim kosovarischen Dokufest – um damit nun zur konkreten Charakterisierung der eingehender beforschten Festivalkontexte zu kommen – mit seiner explizit politischen Agenda, die sich in Themen wie „Punk, Protest, Prizren“ (2012), „Breaking Borders“ (2013), „Change. Don't hide“ (2014) oder „Migration“ (2015) manifestiert finden.

Nick Roddick betont, dass es das hauptsächliche Ziel von Filmfestivals sein sollte, einem lokalen Publikum die Gelegenheit zu bieten, ein Kino zu feiern, das aus dem alltäglichen Mainstream herausfällt. Ein Festival sollte ihm zufolge kein Marktplatz sein, sondern seinem Namen entsprechend vor allem Filme feiern (2013: 181). Seine Analyse des Morelia International Film Festivals (Mexiko) deckt sich mit den Beschreibungen zahlreicher BesucherInnen des Dokufest Prizren: Es gibt kein Business Panel, der Kontakt zwischen BesucherInnen, Filmschaffenden und OrganisatorInnen ist entspannt und konstruktiv – Statements, die auch bei den besuchten Pressekonferenzen des Dokufest fallen, bei denen eingeladene Filmschaffende immer wieder ihre positive Resonanz artikulieren.

„Film festivals bring the world to town, and they also bring your town to the world“ schreibt Ruby Rich (2013: 158). Auf dem Prizrener Dokufest lässt sich dies in besonderem Maße erfahren. „Without Veton [Nurkollari] and his films and music, without Dokufest,

I would know nothing about alternative film, music and culture. It [Dokufest] broadened my horizon“, resümiert eine Dokufest-Mitarbeiterin über die Rolle und den Einfluss des Dokufest in der kosovarischen Kulturlandschaft (21.08.13). Im Gespräch mit dem künstlerischen Leiter Veton Nurkollari wird deutlich, dass der Startschuss und das primäre Ziel der OrganisatorInnen für das Festival im Jahr 2002 war, (Dokumentar)Film und Kino zurück in die Stadt Prizren zu bringen, in der es seit Kriegsende und dem Zusammenbruch des politisch-zentralisierten Systems keine Filmkultur mehr gegeben hatte.¹⁰³ Nurkollari bemängelt die fehlende Unterstützung von politischer Seite – „Our politicians don't know how to use us“, resümiert er im Hinblick darauf, dass sich das Dokufest zwar zunehmend im Feld der internationalen Festivals etabliert und sich sowohl bei lokalen als auch globalen AkteurInnen großer Beliebtheit erfreut (18.08.13). Von politischer Seite fehlt es jedoch an finanzieller und infrastruktureller Unterstützung und kulturpolitischer Förderung. So zeichnet sich das Dokufest, wie allerdings viele andere Festivals auch, u.a. das DOK.fest München, dadurch aus, dass es auf die meist unbezahlte Arbeit von VolontärInnen angewiesen ist. Nach Meinung von Filmfestival-Forschenden ist die Aufrechterhaltung einer solchen Struktur nur möglich, weil Festivals um ihre Arbeit gewissermaßen einen Hype schaffen, der den Mitarbeitenden das Gefühl gibt, Teil einer besonderen Community zu sein (vgl. Iordanova 2013c: 122f., vgl. auch Roddick 2013: 189).¹⁰⁴

Für die Programmierung an Filmen lässt sich feststellen, dass sich diese je nach kulturellem Kontext anders fokussiert gestaltet. Das kosovarische Dokufest zeigt mit seinen brisanten Festivalmottos (s.o.) gerne Filme mit dem Ziel, Themen in öffentliche Diskurse zu bringen. So wurden bei der Dokufest-Ausgabe mit dem Thema „Breaking Borders“

103 In Prizren gab es bis September 2013 seit dem Krieg kein regulär bespieltes Kino mehr, das Dokufest war daher lange Zeit die einzige Möglichkeit, Filme im Kino zu sehen und sie somit als Kunst zu erleben (Fujiwara 2013: 217, Peranson 2013: 191).

104 Hier lassen sich jedoch gesellschaftspolitische Unterschiede ausmachen, da im Kosovo eine Jugendarbeitslosigkeit von über 70% herrscht und die Arbeit beim Dokufest von vielen Jugendlichen als sinnstiftende Beschäftigung und kulturelle Bildung in einem Kontext ohne Arbeitsplätze und Kulturförderung empfunden wird.

(2013) etwa Filme wie *MY CHILD* (Can Candan 2013) oder *WHEN I WAS A BOY I WAS A GIRL* (Ivana Todorovic 2013) gezeigt. In beiden werden (Trans)Genderthemen verhandelt und bei beiden wurde, wie bei den zuvor abgehaltenen Pressekonferenzen von Filmschaffenden und OrganisatorInnen verkündet, die Rezeption „im Kosovo“ mit Spannung erwartet, würden sie doch in einem kulturellen Kontext gezeigt, in dem LGBT als gesellschaftliches Tabuthema in öffentlichen Diskursen keinen Platz findet und weitgehend von einem heteronormativen Mainstream unsichtbar gemacht wird.¹⁰⁵

Die Bad Aiblinger Nonfiktionale setzt dagegen weniger auf gesellschaftliche Reibung als auf gesellschaftliche Inklusion und Interaktion. Zentrale Auswahlkriterien für die Programmierung von Filmen sind, dass diese in deutscher Sprache oder zumindest mit deutschen Untertiteln sind, sowie dass die Filmschaffenden zum ausführlichen Gespräch anwesend sein können, um so den Kinoraum so integrativ wie möglich für das vorrangig lokale Publikum zu gestalten.¹⁰⁶ Ähnlich verhält es sich mit dem Münchner EthnoFilmFest, das, von seinen OrganisatorInnen klar als „Publikumsfestival“ deklariert, vor allem auf die breitenwirksame Vermittlung ethnografischer Themen setzt. Das DOK.fest und sein Leiter Daniel Sponsel betonen als entscheidendes Auswahlkriterium die gesellschaftliche Relevanz und Sichtbarkeit von Filmen im öffentlichen Diskurs. Darüber hinaus muss es sich um „künstlerische Dokumentarfilme“ handeln, die zu den ZuschauerInnen sprechen und eine klar erkennbare Erzählung und Botschaft haben (Drees 2013: 383f., auch in Sponsels Eröffnungsrede zum DOK.fest 2014 wurde diese Position artikuliert). Hingegen tritt die künstlerische Ausgestaltung der Filme beim Goettingen International Ethnographic Film Festival (GIEFF) hinter einer deutlichen und „klassischen“ ethnografischen Ausrichtung zurück, was sich sowohl daran

105 Nach dem Screening von *MY CHILD* bedankte sich eine junge Frau unter Tränen öffentlich für den Film und äußerte die Hoffnung, dass der Film Eltern und Jugendlichen im Kosovo Mut mache, Homosexualität nicht zu verurteilen. Der Film begleitet eine türkische Elterninitiative bei ihren aktivistischen und Solidarität mit ihren (LGBT-) Kindern zum Ausdruck bringenden Handlungen.

106 Hier muss jedoch betont werden, dass das Dokufest alle Filme mit englischen und albanischen Untertiteln versieht, um so eventuelle sprachliche Barrieren zu überwinden.

ersehen lässt, dass die Sektionen des Festivals neben jährlich wechselnden thematischen Schwerpunkten vorrangig regional geordnet sind („Films on Africa“, „Films on India“ etc.), als auch daran, dass in der auf jeden Film folgenden Verlesung der Auswahlentscheidung die Frage, ob und inwiefern ein Film „ethnografisch“ sei, als entscheidendes Kriterium deutlich wird.¹⁰⁷

Mark Peranson meint, um ein Festival zu beurteilen, sei es genauso wichtig sich auch vor Augen zu führen, welche Filme dort nicht gezeigt würden (2013: 203). Hier werden die unsichtbaren markt- und machtoökonomischen Aspekte von Festivalpolitiken gewissermaßen in der Abwesenheit filmischer Beiträge erfahrbar. Damit zusammenhängende Phänomene können sein, dass es Festivals mit wenigen Publikumsgesprächen gibt, da Filmschaffende aufgrund mangelnder finanzieller oder zeitlicher Ressourcen nicht anwesend sein können.¹⁰⁸ Es kann sich aber auch in einem (wahrgenommenen) thematischen, stilistischen oder regionalen Bias oder in (teilweise empfundenen) gender-Ungleichgewichten manifestieren:

„Und, warum schauen Sie sich diesen Film jetzt an, worum geht es denn?“, fragt mich eine junge Frau vor dem Einlass im Münchner Gasteig. Ich bin schon etwas früher da, um die gekommenen ZuschauerInnen nach Ihren Beweggründen sich den Film anzuschauen zu befragen und werde nun selbst zur Befragten. „Nun, es geht um eine Reise ins menschliche Unterbewusstsein, also gewissermaßen um das unsichtbare unbewusste Innenleben von Menschen in einer psychiatrischen Klinik“, antworte ich, nach einem vergewissernden Blick in die Filmbeschreibung von SIENIAWKA aus dem Katalog des 29. Münchner DOK.fest. „Hm. Von ALLEN Menschen, oder wie-

¹⁰⁷ „Very anthropological, even if not very ethnographic“, lautete z.B. die Erläuterung des Auswahlkomitees im Jahr 2014 zu dem recht persönlichen und anhand von Fotografien arbeitenden Film *A LETTER TO DAD* (Srdjan Keca 2011), die zugleich zeigt, dass auch das GIEFF nicht nur regional-ethnografische Aspekte bei der Auswahl seiner Filme berücksichtigt.

¹⁰⁸ Die Nonfiktionale programmiert Filme nur bei möglicher Anwesenheit der Filmschaffenden (s.o.), dem EthnoFilmFest und dem Dokufest stehen nur begrenzte finanzielle Mittel zur Verfügung, um Filmschaffende einladen zu können. Und auch beim GIEFF manifestiert sich die Abwesenheit vieler Filmschaffenden in einem straffen Programm mit kurzen bis gar keinen Publikumsgesprächen.

der nur von Männern? Denn wissen Sie, das männliche Unterbewusstsein ist ja sehr einfach strukturiert, im Gegensatz zum komplexen Weiblichen.“ Ein zweiter rascher Blick in den Katalog lässt mich antworten: „In diesem Fall ist der Protagonist ein Mann.“ Nach einem lächelnden Seufzen entgegnet sie: „Dieser Fall ist leider ein sehr häufiger. Die meisten Protagonisten sind Männer, das dominiert hier.“ Ich überlege kurz und meine: „Naja, vielleicht liegt das daran, dass auch mehr männliche Filmmacher vertreten sind, die evtl. eher einen Zugang zu männlichen Protagonisten haben.“ Ohne zu zögern und recht energisch entgegnet sie: „Ne, ich kenn’ einige weibliche Filmmacherinnen – deren Protagonisten sind aber auch meistens Männer. Für Dokumentarfilme werden immer gesucht: Frauen Mitte 20 und Männer Mitte 40 oder 40 aufwärts. Als ob die mehr zu sagen hätten.“ Und nein, sie selbst sehe sich den Film nicht an, sondern warte nur auf ihre Freundin, die Filmvorführerin.

Neben den Kriterien der Auswahlkomitees, einen Film zu programmieren, benötigen auch die FestivalgängerInnen Kriterien für die Entscheidung, sich einen Film anzusehen. Unterstützt werden sie dabei von receptions(an)leitenden Angeboten der Medienöffentlichkeit und der Festivals selbst. So arbeiten alle untersuchten Festivals damit, Presseberichte über die gezeigten Filme zu sammeln und in ihren Festivalbüros oder an den jeweiligen Spielstätten für BesucherInnen, z.B. in Form von Stellwänden mit Zeitungsartikeln, sichtbar zu machen. Das Dokufest bietet seinen BesucherInnen die während des Festivals täglich auf englisch und albanisch erscheinende Zeitschrift *Dokudaily*, die Lektüre und Rezeptionsanleitung zugleich ist. Weitere Hilfestellungen können, vor allem bei großen Festivals mit mehreren Spielstätten, neben den thematischen Sektionen die Wettbewerbe sein. Auf „kleineren“ Festivals, wie dem EthnoFilmFest, dem fifo und dem NAFA-Festival, auf denen die Filme nacheinander an einer Spielstätte laufen, wird meist auf Wettbewerbe verzichtet, wohingegen die untersuchten „größeren“ Festivals über Wettbewerbssektionen verfügen. Peranson zufolge werden Wettbewerbe zu einem Minifestival, durch das Programmgestaltende Rezeptionshilfen für KritikerInnen und jene ZuschauerInnen bieten, die sich nicht mit der teils ausufernden Qual der (Film)Wahl konfrontieren möchten oder können (Peranson

2013: 202). Und mit Fujiwara lässt sich darüber hinaus ergänzen, dass jedes Festival das 30 oder mehr Filme zeigt und länger als zwei Tage dauert ein multipler Raum mit Mikrofestivals ist, die auf verschiedene Arten von Filmen und Publika spezialisiert sind (2013: 219).

4.1.2 Publika

Im Dezember 2013 stoße ich bei der Recherche über Filmfestivals und das Wissen über das gegenwärtige Publikum von Dokumentarfilmen in einem Artikel auf folgende Textpassage:

„festival programming isn't driven by the imaginary tastes of 20 year olds. San Francisco Film Festival stalwart Sue Jean Halvorsen forwarded me a comment by German director Thomas Schadt, reporting on statistics that revealed the audience for film festivals was, in fact, women over the age of 57. Asking around, I found broad agreement, though folks suggested perhaps shifting the age slightly lower, to 50. Take that, Hollywood marketers.“ (Rich 2013: 164)

Dieser Abschnitt bringt die angestellten Gedanken zum unsichtbaren Publikum zusammen, zeigt er doch, wie die Reproduktion des vermeintlichen Wissens über „den Zuschauer“ verläuft: Die Filmkritikerin Ruby Rich bekommt von einer Kollegin aus San Francisco einen Kommentar von Thomas Schadt aus Deutschland weitergeleitet, in dem er sich auf eine Statistik bezieht, der zufolge das durchschnittliche Festivalpublikum Frauen über 57 sind. Meiner Meinung nach, kommt hier mehr über die Performanz eines cinephilen Kosmopolitismus, also einer internationalen Vernetzung zwischen AkteurInnen, die professionell mit Film befasst sind, zum Ausdruck, als über tatsächliches inhaltliches Wissen über RezipientInnen und Rezeptionsprozesse. Und dies, denke ich weiter, kann auch durch die Bestärkung in Form eines „in fact“ nicht kaschiert werden. Was aber auch – wieder einmal – deutlich wird ist, dass wir zwar über RezipientInnen qualitativ nicht viel wissen, jedoch meist eine (tradierte) Vorstellung darüber haben, wer die RezipientInnen sind und was sie wollen.

Im Frühjahr 2014 fällt mir diese Passage wieder ein, als ich mit meiner Bürokollegin, Absolventin der Filmhochschule Ludwigsburg, deren Direktor Thomas Schadt ist, darüber spreche, was ihrer Erfahrung nach an Filmhochschulen über Rezeption gelehrt und gelesen wird bzw. ob dort auch

Rezeptionsstudien durchgeführt werden. Ihre Antwort fällt recht klar aus: „Filme werden nicht für RezipientInnen gemacht, sie werden für Festivals gemacht, für RedakteurInnen und die Jury. Publikumsliebliche sind oft Komödien, witzige Filme. Die Jury vergibt die Preise aber an andere Filme, an schwierige Filme von gesellschaftlicher, soziopolitischer Relevanz, an wichtige Themen. Über das Publikum von Festivals können wir eigentlich nur sagen, dass es meist Frauen um die 50 sind.“

Als ich ihr daraufhin die Textpassage aus dem Artikel von Ruby Rich vorlese lacht sie auf: „Ich weiß diese Zahl natürlich auch von Thomas Schadt – und jetzt landet sie wieder hier in München in unserem Büro.“

Auf meinen Einwand hin, dass es doch bemerkenswert, wenn nicht gar absurd sei, dass Filme nicht für ZuschauerInnen gemacht werden, sondern für RedakteurInnen und die Jury, entgegnet sie: „Aber genauso ist es ja auch in der Wissenschaft: Wer liest Deine Arbeit, für wen schreibst Du?“

Wurden in Kapitel drei bereits theoretische Vorüberlegungen zur (Un)Sichtbarkeit der filmrezipierenden AkteurInnen angestellt, gilt es diese nun im Hinblick auf die beforschten Festivals konkreter und doch in aller Kürze zu umreißen.¹⁰⁹

David MacDougall beschrieb im Hinblick auf den ethnologischen Film den Wert (anthropologischer) Filmfestivals einmal wie folgt:

Anthropological festivals are very important for at least three reasons. They allow anthropologists and anthropological filmmakers to come together and exchange ideas. They give non-anthropologists a chance to view ethnographic films. And they help to demonstrate that ethnographic films need not be for specialists only – in many ways, they belong to the mainstream of social analysis and documentary cinema as an art. (MacDougall in Auer 2009: 7)

Dieses „come together“ ist es jedoch, dass ich an dieser Stelle etwas genauer unter die Lupe nehmen möchte. Den AutorInnen des *Film Festival Readers* (2013a) zufolge, hat jedes Festival, aufgrund des Zusam-

¹⁰⁹ Zu den filmspezifischen Rezeptionen einzelner AkteurInnen siehe [Kapitel 5](#).

menkommens verschiedener AkteurInnen, eine spezifische Konfiguration an Stakeholder-Gruppen (vgl. Fujiwara 2013, s.o.). Diese gilt es zu analysieren, will man die Spezifika eines Festivals verstehen.

Von der Festivalseite aus gedacht, lässt sich das Publikum mit Chris Fujiwara in drei Gruppen einteilen. Er bezeichnet diese Gruppen als 1.) Festival-Kosmopoliten aus den Bereichen Verleih, Kritik und Festivalleitung, die hauptsächlich kommen um zu netzwerken, 2.) lokales Publikum, also „die Öffentlichkeit“ und 3.) diejenigen, die aus professionellem Interesse kommen, wie z.B. Filmschaffende, Sales Agents und Produktionsfirmen (2013: 217f.).¹¹⁰ Diese drei Gruppen unterscheiden sich hinsichtlich der Manifestation ihrer filmischen Präferenzen, was sich ihm zufolge – und diese Beobachtung ließ sich auf Festivals im Gespräch mit Festivalpublikum und FachkollegInnen bestätigen – z.B. darin zeigt, dass der Hauptpreis und der Publikums- oder, wie er z.B. in Bad Aibling heißt, Bürgerpreis fast immer an verschiedene Filme gehen:

Beim Bürgerpreis repräsentiert man, meiner Meinung nach, auch alle, die vielleicht nicht so viel von Film verstehen. Da fällt das Gefühl, das bei einem Dokumentarfilm überkommt, vielleicht stärker ins Gewicht, als wenn man jetzt eine Fachjury hat. Deswegen nimmt man hier auch eine Schülerjury für den Bürgerpreis. (Mitglied der Nonfiktionale-SchülerInnenjury im Interview, 15.03.14)

Hier klingt bereits etwas an, was von zahlreichen AutorInnen stets aufs Neue beschrieben wird, nämlich das Potential von Festivals, sehr unterschiedliche ZuschauerInnen zusammen zu bringen. Und auch wenn dies durchaus nicht dem Mainstream filmwissenschaftlicher Überlegungen entspricht, gilt es dabei zu betonen, dass die (lokalen) Publika von Festivals durchaus eine wichtige, wenn auch stark heterogene, Stakeholder-Gruppe sind. Denn letztlich lebt ein Filmfestival von seinen BesucherInnen und TeilnehmerInnen, seien es professionelle Akteu-

¹¹⁰ Dazu, dass WissenschaftlerInnen und Forschende in dieser Einteilung nicht vorkommen, siehe [Kapitel 4.2](#).

rInnen, Laienpublika oder „cinophile Freelancer“ und „Festivalhopper“, die das System am Laufen halten (vgl. Iordanova 2013c: 121). Daher sind, wie Marijke de Valck (2013: 98) unter Rückgriff auf Luhmann und die ANT Latours betont, die verschiedenen AkteurInnen nicht lediglich *Teile* eines größeren Netzwerks, sondern vielmehr *sind* sie das Festivalnetzwerk und spielen eine systemerhaltende Rolle. Die untersuchten Festivals unterscheiden sich in der Konfiguration und Erfahrbarkeit ihres Publikums und somit ihres Netzwerks.

Mit seiner Analyse des Sundance-Festivals legte Daniel Dayan eine der wenigen konkreten Publikumsanalysen vor. Er beschreibt das Sundance-Publikum als kollektiv gefüllt mit den Werten einer geteilten Kultur, an einen bestimmten Diskurstyp in ihren Debatten und Dialogen gewöhnt, fähig, ästhetische Belange und politische Entscheidungen zu verbinden. In einem Wort: Das Publikum bei Sundance ist eines, das sich reflexiv seiner Identität bewusst und fähig ist, Einspruch oder Ablehnung zu artikulieren (Dayan 2013: 46, eigene Übersetzung und Verdichtung).

Während bspw. das DOK.fest München der Beschreibung Dayans recht nahe kommt, ließen sich auf dem Dokufest Prizren sehr divergierende Beobachtungen anstellen: Die Publikumsgespräche verlaufen oftmals recht schleppend, Fragen und Kommentare kommen meist von international angereisten Gästen, in den Open-Air-Kinos wird geraucht, telefoniert oder auf dem Handy Fußball gespielt. Nach dem Film wartet man oft vergebens auf den Applaus für die Filmschaffenden. „In Kosovo we don't clap“, erzählt mir eine junge Frau aus Prishtina und führt ferner aus, dass es sich dabei um eine Praxis handelt, die sich neben dem Kontext Filmfestival auch in Theatern beobachten lässt. „Die Leute haben sogar Chipstüten dabei und unterhalten sich während der Vorstellung – das ist eher wie Zuhause vor dem Fernseher“, ergänzt ihr Begleiter aus Deutschland (20.08.13).

Der Festivalleiter Veton Nurkollari stellt fest, dass das lokale Publikum in Prizren „kein Dokumentarfilmpublikum“ ist (18.08.13). Als Grund dafür gibt er eine mangelnde dokumentarfilmische Sozialisation an, da

das lokale Publikum, abgesehen vom Dokufest, bislang und zumindest bis vor der Etablierung des Dokumentarfilmslots im lokalen Fernsehen (s.o), seit dem Krieg keine Möglichkeiten gehabt hatte, Erfahrungen mit Dokumentarfilmen zu sammeln. Umso wichtiger sei es für die Programmgestaltenden, auf dieses Defizit zu reagieren und ihrem Publikum eine heterogene Bandbreite an Dokumentarfilmen zu bieten.¹¹¹

Auch im Gespräch mit anderen Festivalgestaltenden wurde deutlich, dass je unterschiedliche Vorstellungen und Wissen über das eigene Publikum existieren. Stefan Eisenhofer betont bei seiner Eröffnung des Münchner EthnoFilmFest im Jahr 2014, dass dieses sich als Publikumsfestival versteht und daher „publikumswirksame“ Filme ausgewählt habe. Damit sind im Hinblick auf das lokale EthnoFilmFest-Publikum Filme gemeint, die, wie weiter oben von MacDougall postuliert, mainstreamtauglich sind und so die Fähigkeit haben, Laien- und Fachpublikum gleichermaßen anzusprechen.

Die Festivalleitung der Wiener Ethnocineca berichtet mir nach dem Festival im Jahr 2014 bei der Frage nach dem dortigen Publikum von einer Veränderung der „seeing habits“, wenn sie im Hinblick auf die Redebeiträge aus den Publikumsgesprächen der letzten Jahre feststellt, dass immer mehr Fragen gestellt werden und sich an diesen bspw. auch erkennen lässt, dass ZuschauerInnen zunehmend bereit sind, sich auf Mikrogeschichten einzulassen (26.05.14):

Vor ein paar Jahren war das immer noch schleppend, bei den Q&A's, das wird besser find ich. Vielleicht liegt das grundsätzlich daran, dass Dokumentarfilm in den letzten Jahren viel präsenter geworden ist, auch im Mainstream. Es gibt viel mehr gute Kinodokus, die sehr viele Leute ansprechen und nicht mehr nur die klassischen Dokuschauer und Fachpublikum und so, sondern ein großes Publikum. Ich glaub, dass die Wahrnehmung, was ein

111 Der geschäftsführende Leiter des Dokufest, Errol Bilibani, beschreibt mit dem geplanten Einbau eines Störsenders in das in Prizren 2013 in Betrieb genommene DokuKino eine andere Art auf diese lokalen Publikumspraxen zu reagieren (26.08.13). Diese kleinen technischen Akteure sind in der EU weitgehend verboten und dürfen lediglich in Frankreich seit 2008 in Kinos, Theatern und anderen Gebäuden eingesetzt werden, um die Aktivitäten von Mensch-Mobiltelefon-Aktanten einzuschränken.

Dokumentarfilm sein kann, sich auch im Mainstream verändert. Also früher sind Leute aus dem Kino rausgekommen und haben gesagt: „Ja, aber jetzt WEIß ich ja gar nichts über Ruanda.“ Und da denkst: „Sie haben wahnsinnig VIEL jetzt erfahren über Ruanda, aber Sie haben halt nicht nur Fakten und Zahlen bekommen. Bei so einer klassischen Dokumentation, da ist man halt gewohnt, es gibt ein Thema und dann schaut man sich das eine Stunde an und nach einer Stunde WEIß man dann ganz viel FAKTEN und man hat sehr viel GELERNT über ein Land. Und die seeing habits verändern sich glaub ich dahin, dass man auch etwas lernt wenn man eine GESCHICHTE erzählt bekommt über ein Mädchen in Ruanda, das ihre Eltern verloren hat, über ihre Erzählung, über ihre Eindrücke. [...] Und ich glaube, deswegen diskutieren Leute auch wieder mehr, weil sie vielleicht einen Zugang dazu haben, den sie vielleicht vor ein paar Jahren noch nicht gehabt haben. [...] So vor 5, 6 Jahren gab's schon so Filme wo es hieß „Aber jetzt WEIß ich ja gar nichts darüber, da muss ich darüber LESEN oder muss ich nachschauen“ und ich hab immer gesagt, „Das ist doch SCHÖN wenn Du jetzt nachschauen musst, das ist doch schön, wenn Dich ein Film dazu anregt, Dich weiter in ein Thema hinein zu begeben. [...] Und ich glaub, dadurch wird auch die Diskussion irgendwie eine andere, weil man auch vielleicht diese Erzählsprünge und Narrativen, die unterschiedlichen Möglichkeiten mehr versteht und auch unterschiedliche narrative Zugänge im Dokumentarfilm findet. Aber das ist nur so eine Theorie, also so war's bei mir.“

Bei dieser unterschiedlichen Zusammensetzung an Publika spielt auch die ZuschauerInnenadressierung der Festivals selbst eine entscheidende Rolle. Denn die verschiedenen Festivalrhetoriken unterscheiden sich in ihrer Anrufung der Publika (vgl. Stringer 2013: 65). Auch bei den untersuchten Festivals ließ sich beobachten, dass die jeweilige Art der Publikumsadressierung unterschiedliche Festival-Communities (mit)erzeugt. Manche Festivals, wie eben das Dokufest oder die Nonfiktionale, setzen v.a. auf Inklusion, Austausch und Interaktion, während andere ihrem Publikum das Gefühl geben möchten, Teil einer exklusiven Community zu sein. So lässt sich auf dem Münchner DOK.fest eine Verschiebung beobachten, bei der mit zunehmender Professionalisierung und Wachstum auch Attribute wie rote Teppiche und mondäne Spielorte wie das Deutsche Theater einhergehen. Frode Sto-

raas spricht in seiner Abschlussrede zum NAFA-Filmfestival während eines gemeinsamen Abendessens mit Filmschaffenden, der Organisation und den gekommenen ZuschauerInnen von einer „großen Familie“: „No stars, here we are all equal, the big filmmakers, the students, and everybody else.“ (12.10.13)¹¹²

Einige Festivals, wie das DOK.fest München und die Nonfiktionale Bad Aibling, haben in ihr Programm zur zielgruppengerechten Adressierung auch Schulvorstellungen und Programmschienen für Schulklassen aufgenommen, die mit einer speziellen didaktischen Nachbereitung der Filme einhergehen.¹¹³ In den Worten Ed Tans handelt es sich bei diesen ZuschauerInnen aber nicht um „natural viewer“, die er wie folgt charakterisiert:

[...] the natural viewer of a particular type of film is one whose more or less stable film preference is for that type of film and who watches such films with a set that is characteristic of people who watch films without any special, say, analytical purpose in mind. (Tan 1996: 11)

Diese Überlegung, in der Tan auf das Publikum von Hollywoodfilmen referiert, ist nun in der Übertragung auf ethnologischen Dokumentarfilm in mehrerlei Hinsicht interessant. Denn dessen hauptsächliches Publikum besteht in der Regel, trotz des Zusammenkommens verschiedener AkteurInnen, doch vorrangig aus ethnologischem Fachpublikum. Auch im breiteren dokumentarischen Bereich lässt sich die Vorstellung eines „natural viewers“, der ohne analytischen Blick Filme genießt, zwar finden, jedoch auch problematisieren, wenn bspw. ZuschauerInnen, auf ihre Erwartungshaltung hin befragt, ein Bedürfnis nach Artefaktemotionen zum Ausdruck bringen: „Ich schau’ Filme

112 Zur „Anrufung“ und „Subjektivation“ (von ZuschauerInnen) empfiehlt sich zur weiteren Lektüre und theoretischen Rahmung Butler (1990, in Anlehnung an Althusser).

113 Bei der Teilnehmenden Beobachtung dieser Rezeptionssituationen gilt es jedoch mitzubedenken, dass sich dieses Publikum nicht freiwillig in den Rezeptionskontext begeben hat (vgl. die Ausführungen zur „captive audience“ in [Kapitel 3.2.1.](#), vgl. auch [Kapitel 4.2.](#)).

nie nach dem Inhalt, immer nur nach der Form und mit der Frage ‘was kann ich da stilistisch erwarten’, meint z.B. der Leiter der Dokumentarfilmabteilung der HFF München (15.03.14).

In diesem Zusammenhang wird auch deutlich, dass ZuschauerInnen sich ihr Festival individuell zusammenstellen, was Nick Roddick dazu bringt davon zu sprechen, dass alle Filmliebhabenden und Festival-TeilnehmerInnen bereits ein „Minifestival“ sind, etwa durch ihre persönliche Filmsammlung z.B. auf DVD und durch das selektive Nachverfolgen neuer Filme (2013: 187, vgl. auch Peranson 2013: 201f.). Letzteres manifestiert sich auch auf Festivals im Zusammenstellen eines individuellen Festivalkalenders, heute oft vereinfacht durch Festival-Apps für das Smartphone, was dazu führt, dass Festivals je nach Auswahl von verschiedenen BesucherInnen als sehr unterschiedlich empfunden werden können. So ist z.B. auch „mein“ Dokufest, das ich nach einem Interesse für spezifische Artefaktemotionen zusammenstelle, ein anderes als das von anderen BesucherInnen.

Auch wenn die bisherigen Ausführungen gezeigt haben, dass über die Beschaffenheit und die Präferenzen von Dokumentarfilmpublika mehr (tradierte) Annahmen als konkretes Wissen bestehen, und auch wenn einige AutorInnen und Filmschaffende der Ansicht sind, dass sich die meisten ZuschauerInnen ihrer Rezeption „nicht bewusst“ sind (s.u.), so wurde eines doch ebenfalls deutlich:

Most film viewers have at the very least a strong intuitive feeling about what does *not* appeal to them, and it is not necessary to be a true film enthusiast to know approximately what type of film you are looking for. The more films you see and the more informed you are about the films on offer, the more pronounced your preferences are likely to be. (Tan 1996: 10, Hervorh. i.O.)¹¹⁴

¹¹⁴ Dass sich diese Präferenzen auch in die Artikulation über Filme und Rezeptionen übersetzen, zeigen die Beispiele in [Kapitel 4.2.](#) und [5.](#)

Letztlich sind Filmfestivals, wie Rituale, auch iterative Momente, in denen die Gesellschaft sich selbst feiert. Hierfür gibt es verbindende Marker, wie zum Beispiel die mittlerweile auf jedem Filmfestival zu findenden Stofftaschen, die die BesucherInnen sich gegenseitig erkennen lassen und sie zugleich zu wandelnden Werbeflächen für das Festival machen. Meist handelt es sich dabei um bescheidene Jutebeutel, die das jeweilige Festivallogo ziert. Dass diese Accessoires auch Möglichkeiten der Performanz des Selbstverständnisses von Festivals sind, zeigt sich beispielsweise an den begehrten und teils mit hochwertigen Accessoires gefüllten Taschen des (Spiel-)Filmfest München, deren Ruf dem Festival in soweit voraussetzt, als dass sie allein Grund genug für eine Akkreditierung werden können.¹¹⁵ Insgesamt fällt auf, dass sich manche Festivals aufgrund ihres exklusiven Charakters stärker als andere als Rituale beschreiben lassen, „where the initiated are amongst themselves, and barriers cordon off the crowd“ (Elsaesser 2013: 82). Festivals unterscheiden sich also im Gemeinschaftsgefühl und ihrer Exklusivität oder Integrativität. Mark Cousins plädiert in seinem Film Festival Manifest für: „no red carpets [...] no limos. No VIP rooms“ und stattdessen für „something purer and more beautiful, inclusive and alive.“ (2013: 171)

Interessant ist auch, dass obwohl z.B. für Storaas (2009: 13) die wichtigsten AkteurInnen „the people presented on the screen“ sind, diese doch auf den (ethnologischen) Filmfestivals in der Regel nicht zu finden, bzw. „nur“ als *implicit actors* anwesend sind, wenn etwa ein Großteil der Fragen im Publikumsgespräch darauf abzielt, ob die ProtagonistInnen den jeweiligen Film gesehen haben und ob er ihnen gefallen hat. „And where is Abdo?“, fragt Jakob Gross' ägyptischer Protagonist (zurecht), unter dem Kommentar eines Facebook-Postings, das den Filmemacher und die Editorin des Films *ABDO* (2015) auf dem Podium eines deutschen Festivals zeigt. In diesem Kommentar zeigt sich, dass der transkulturelle flow zwar für Filme weitgehend möglich ist, für die menschlichen AkteurInnen jedoch aufgrund finanzieller und Visa-Bedingungen leider nur eingeschränkt. Somit gilt es also

115 Information aus persönlichen Gesprächen mit FestivalgängerInnen.

nicht nur bei den Festivals zu hinterfragen, welche Filme nicht laufen, sondern auch im Hinblick auf das Publikum und andere AkteurInnen darauf zu achten, wer NICHT da ist.

Somit ist ein Festival zwar der Ort, an dem die AkteurInnen der Filmrezeption aufeinander treffen können, jedoch treffen in der Praxis nicht alle AkteurInnen, vor allem nicht an jedem Ort, aufeinander. Für das Moment der Filmrezeptionsforschung bedeutet dies, dass auch nicht alle ZuschauerInnen auf allen (Filmfestival)Bühnen erfahrbar werden.

4.1.3 Die Bühnen der Arena

Als Bühnen im dokumentarischen Feld lassen sich auf einer Makroebene zunächst recht allgemein die Festivals, Konferenzen, Fachtagungen und Symposien, sowie die textlichen, virtuellen und digitalen Bühnen von Printmedien und Onlinekommunikationsforen unterscheiden. Auf einer Mikroebene zeigt sich dann, dass jeder dieser Kontexte, und der Festivalkontext im Speziellen, aus mehreren Unterbühnen, oder im Vokabular des Soziologen Erving Goffmanns aus „Vorder- und Hinterbühnen“ (2007) besteht, wie etwa dem Kinoraum, Foyer, Café, Pressebereich und Festivalzentrum, auf denen sich je unterschiedliche Interaktionsordnungen und Skripte – mit je unterschiedlichen Methoden – erfahren lassen. Beginnen möchte ich mit einer Skizzierung des Kinoraumes als dem zentralen Ort der Film-RezipientInnen-Interaktion auf Filmfestivals.

Seit der Geburt des Kinos aus Jahrmarkt und Theater hat sich durch eine zunehmende Emanzipation von selbigen der Kinoraum stark verändert. War dieser zu Beginn ein öffentlicher Ort der kollektiven Performanz von ZuschauerInnenreaktionen und -emotionen, entwickelte er sich zunehmend „von einem geräuschvoll-gemeinschaftlichen zu einem stumm-isolierten Klangraum.“ (Denk 2011: 4, in Anlehnung an Châteauvert und Gaudreault 2001) Diese Entwicklung, die mit dem Wegfall der FilmerklärerInnen (siehe [Kapitel 3.1.2.](#)) zusammenfällt, lässt sich in der Zeit zwischen 1908 und 1913 verorten und wird von Châteauvert und Gaudreault (ebd.) als Disziplinierungsphase der

ZuschauerInnen zum stillen Rezipieren bezeichnet. Dieses stille Rezipieren bildet in Zusammenarbeit mit u.a. einem dunklen Raum und bequemen Sesseln das Kinodispositiv, dessen Aufgabe es Brinckmann zufolge ist, die ZuschauerInnen „besonders aufnahmefähig, erlebnisbereit, affektiv erregbar zu machen.“ (2005: 337) In Peter Kubelkas „unsichtbarem Kino“, einem ohne Beleuchtung, komplett in schwarz gehaltenem, spartanisch eingerichteten Kinosaal, soll dessen Architektur gar vollständig in den Hintergrund treten, um die Wahrnehmung der ZuschauerInnen maximal auf die Leinwand zu fokussieren.¹¹⁶

Neben dem mit der Filmtechnik, Leinwand und räumlichen Architektur gewachsenen ZuschauerInnen- und „Kino-Blick“ (vgl. Denzin 2008) wirkt in jedem Kinoraum auch eine spezifische „akustische Atmosphäre“¹¹⁷ (Böhme 2006: 76f.) und damit einhergehend auch ein „sozio-akustisches Ordnungssystem“ (Järviluoma u.a. 2010: 25f.).

Wer das unangenehme Gefühl kennt, schon einmal im falschen Moment zu laut gelacht zu haben, ahnt vielleicht, dass solche unausgesprochenen ‘akustischen Regime’ fast überall in Abstufungen wirksam sind: Im Zweifelsfall werden sie im wahrsten Sinne des Wortes fühlbar und spürbar. (Schlüter 2014: 69)

Hierin deutet sich bereits etwas an, was weiter unten noch ausführlicher zum Thema wird: Die Angemessenheit von Äußerungen in der Atmosphäre, z.B. eines Raumes, ist – neben der Eingebundenheit in kulturelle Zusammenhänge¹¹⁸ – sowohl Gegenstand der subjektiven Wahrnehmung, wird zugleich jedoch auch als etwas Objektives und quasi-Dinghaftes empfunden. Es gibt demnach erwünschte akustische

¹¹⁶ Das Münchner Werkstattkino kommt diesem Ideal recht nahe.

¹¹⁷ Zum Konzept der „Atmosphäre“ als Begriff Böhmes „Neuer Ästhetik“ siehe [Kapitel 4.2.2](#). Zur kritischen Diskussion des Atmosphäre-Konzepts im Hinblick auf audiovisuelle Produktionen und Rezeptionen vgl. Tröhler 2012: 14f. Zu Atmosphäre als empirischer Größe siehe [Kapitel 5](#).

¹¹⁸ Für die hier getroffenen Aussagen zum Kinodispositiv gilt zu bedenken, dass es sich dabei um westliche Konventionen handelt. In Indien bspw. ist die kulturelle Praxis des Kinogehens in so weit anders, als auch andere sozio-akustische Ordnungssysteme gelten. So wird während der Vorstellung gesprochen und mitgesungen und insgesamt aktiv am Leinwandgeschehen partizipiert (Srinivas 2002).

Praktiken und gewisse akustische Tabus (vgl. Schlüter 2014: 69., in Anlehnung an Järviluoma u.a. 2010 25f.). Für das Kino bestehen also, in den Worten Goffmans, unsichtbare Interaktionsordnungen, von denen eine eben jene ist, während der Projektion das Skript des oder der stillen RezipientIn auszuführen. Damit ist jedoch, wie auch die bisherigen Ausführungen (s.o.) gezeigt haben, nicht impliziert, dass auch alle AkteurInnen dieses Skript ausführen.¹¹⁹ Die Auswirkungen dieses Redens auf die atmosphärische Rezeptionssituation bieten spannende Anknüpfungspunkte. So berichtete mir ein Rezipient im Anschluss an den Michael Snow Wortfilm *SO IS THIS* (1983), wie ihn das Lachen der anderen ZuschauerInnen während der Vorführung gestört habe: „Wenn Leute an Stellen lachen, die ich nicht witzig finde, dann haut mich das total raus.“ (23.05.14) Diese, wie Böhme (2001: 47ff.) es nennt, Diskrepanzerfahrung, also die Erfahrung, dass die eigene Stimmung nicht zu jener wahrgenommen Stimmung und Atmosphäre des Raumes passt, lässt sich in den Worten Hartmut Rosas auch als resonanzverhindernde soziale Dämpfung verstehen (siehe [Kapitel 3.3.2.1.](#)). Auch nicht-menschliche AkteurInnen können die Entstehung von Resonanzräumen ermöglichen oder erschweren – etwa die Akustik des Saales oder die Klangqualität der Lautsprecher, Umgebungsgeräusche in Open-Air-Kinos, die Qualität von Leinwand und Projektion oder die Größe des Bildschirms zuhause – und so zusammen mit den menschlichen AkteurInnen zu immersionshemmenden soziotechnischen Dämpfungen führen.¹²⁰

Weiterhin fällt auf, dass die verschiedenen Bühnen auf Festivals und an anderen Spielorten, gemäß ihren oben beschriebenen Schwerpunkten und Anliegen, auch unterschiedliche Publika mit unterschiedlichen Interessen anziehen. Während sich bei den fachlich und stilistisch fokussierten Spielorten auch primär Expertenpublikum findet, seien es nun (Hobby-) EthnologInnen (GIEFF, EthnoFilmFest) oder Film-

119 Auch Schenk, Tröhler und Zimmermann (2010: 11) merken an, dass das Reden der ZuschauerInnen, untereinander sowie zur Leinwand, bislang nicht hinreichend erforscht ist und weiterer Aufmerksamkeit bedürfe. Zudem hat die Forschung gezeigt, dass für Open-Air-Kinos scheinbar die gängigen Skripte außer Kraft gesetzt sind, so dass diese gewissermaßen die Heterotopien (Foucault 1993[1967]) unter den Kinos sind.

120 Siehe hierzu die Analyse von *LEVIATHAN* in [Kapitel 5.3.](#)

schaffende, FilmwissenschaftlerInnen und CineastInnen (Dokville, Dokumentarfilminitiative, Underdox), ziehen gerade die allgemeiner gehaltenen und öffentlich stark beworbenen Spielstätten konkreter (bildungsbürgerliches) Laienpublikum an (DOK.fest, Dokufest, Nonfiktionale). Ein entscheidender Marker ist hierbei im wahrsten Wortsinne der jeweilige Spielort. So finden bspw. zu den Festivals, die in regulären Kinos stattfinden, wesentlich mehr nicht-EthnologInnen den Weg, als zu jenen, die ihre Filme, wie das GIEFF in der Göttinger Paulinerkirche, oder das EthnoFilmFest im Vortragssaal des Münchner Museums Fünf Kontinente, an angeeigneten Orten zeigen. Auch die Leitung der Ethnocineca bestätigt, dass wesentlich mehr fachfremdes Publikum zum Festival kommt, seit dieses mit dem Wiener Motiv-Kino einen öffentlichen Ort gefunden hat, der aufgrund seines Programmkinos-Charakters neben dem Fachpublikum nun auch sein übliches Arthouse-Publikum anzieht. So bilden dort KulturanthropologInnen und Studierende zwar immer noch die Mehrheit, doch es kommt zunehmend zu einem gemischteren Publikum (26.05.14).

Der zentrale Punkt im Zusammenhang mit den verschiedenen Bühnen innerhalb von Festivals scheint mir nun darin zu liegen, dass mit ihnen unterschiedliche Erfahrbarkeiten von RezipientInnen verknüpft sind. Zwar bezeichnet Ruby Rich Filmfestivals als die letzten Orte der Demokratie, an denen ein wirklich teilnehmender Diskurs möglich ist (2013: 165). Diese Annahme gilt es jedoch durch eine differenzierte Betrachtung zu hinterfragen.

Zunächst einmal haben nicht alle AkteurInnen Zugang zu allen Bühnen, bzw. nehmen ihren Zugang nur bedingt wahr. In die Pressekonferenzen des Dokufests komme ich als Forscherin nur mit einer Sondergenehmigung, die PressevertreterInnen wiederum finden sich kaum in den öffentlichen Filmvorführungen sondern vermehrt im Sichtungsraum des Festivalzentrums. Auch Festivalgestaltende sichten neue Filme zunehmend online über Streamingserver und kommen zu den Festivals vorwiegend um zu netzwerken. Dieses Netzwerken findet dann wiederum vorrangig auf den Nebenschauplätzen statt, etwa den Foyers und umliegenden Cafés. Dies sind dann auch die Bühnen,

auf denen eine Plurivokalität und Polyphonie an Stimmen und Meinungen erfahrbar wird, die im Raum der Publikumsgespräche, in dem nicht alle RezipientInnen sprechen, oft nicht artikuliert wird.

01.06.2014

Mittagspause beim Goettingen International Ethnographic Film Festival. Ich sitze mit einer Studentin aus dem Göttinger Curriculum zur Visuellen Anthropologie draußen im sonnenbeschienenen Innenhof der Paulinerkirche. Wir sind zu einem Interview verabredet. Die interviewte Person bin ich. Sie fragt mich als Filmemacherin nach meiner Wahrnehmung des Festivals und warum ich und meine Kolleginnen damals [2010] entschieden hatten, unseren Film [AUGENBLICKE] auf dem GIEFF einzureichen. Nach einem kurzen Gespräch darüber und im Anschluss an ihre Frage, woran ich aktuell arbeite, erzähle ich ihr von meinem Forschungsprojekt zur Rezeption von Dokumentarfilmen. Wir wechseln die Rollen und in der mir vertrauteren Position der Interviewenden frage ich sie nun nach ihrer Wahrnehmung des Festivals, seiner Atmosphäre und Filmauswahl und nach den Dynamiken bei den Publikumsgesprächen:

„Also bei mir ist es so, und ich weiß, dass es für die Anderen aus meinem Kurs auch so ist, dass wir uns eigentlich eher draußen nach dem Film austauschen und diskutieren. Gerade wenn so wenig Zeit für die Diskussion eingeplant ist und man diesen Zeitdruck auch spürt und dann so viele wichtige Leute da sind, also diese ganzen großen Visuellen Ethnologen, da denkt man, die haben sicher viel wichtigere Fragen als ich. Und dann steht da vorne David MacDougall und es heißt in der Anmoderation, er ist der „most important filmmaker still alive“, da kommt einem die eigene Meinung plötzlich ganz unbedeutend vor. Und vielleicht hab ich schon eine Frage zu seinem Film, aber die besprech' ich dann lieber mit den anderen Studis draußen. Außerdem ist es auch eine Überwindung, auf Englisch sprechen zu müssen, da tauscht man sich dann auch lieber draußen untereinander aus. Und dann ist es ja auch so, dass es oft auseinander geht, die Filme, die einem selber gefallen und die, die der Jury gefallen. Bei dem einen [Preisträger-]Film hatten wir [sie und andere Studierende] auch das Gefühl, dass der Filmemacher und die Jury sich gut kannten und dass das eigentlich alte Kumpels sind.“

Die hier beschriebene Vignette macht mehrerlei deutlich. Zunächst kommen nicht alle AkteurInnen auf allen Bühnen zu Wort. Die Unsichtbarkeit von, in diesem Fall studierenden, RezipientInnen im Diskurs steht u.a. in Korrelation mit der Adressierung der AkteurInnen seitens der festivalorganisierenden und -moderierenden AkteurInnen.¹²¹ Und letztlich, und dieser Aspekt ist vor allem für die Rezeptionsforschung relevant, sind abgesehen vom Kinoraum selbst die Neben Bühnen für die Erforschung von und Interaktion mit artikulierten Rezeptionen zentrale Räume.

4.2 Methodenreflexion: Herausforderungen und Möglichkeiten teilnehmender Erfahrung

Bei dem Versuch, ethnologische Dokumentarfilmrezeptionsforschung zu betreiben, bewegte ich mich weitgehend auf ungesichertem Grund. Von dem Moment an, in dem es im Forschungsexposé die anzuwendende Methode darzulegen galt, über die zahlreichen Situationen der Ratlosigkeit und Verunsicherung während der Forschung, bis hin zum Abfassen dieses Kapitels, stellte sich immer wieder die Frage nach der methodologischen Herangehens- und Arbeitsweise in einem Feld, das von Flüchtigkeit geprägt ist und sich oftmals eines sprachlichen Zugangs verwehrt. Was für die Beschreibung von Filmfestivals galt, nämlich, dass sie wenig systematisch erforschte Sites sind, bedeutete für die Forschung auf Festivals, dass es wenig bis keine konkreten methodologischen Richtlinien für das Bewegen in diesem Feld gab und somit methodisches Ausprobieren gefragt war. Je öfter mir von FachkollegInnen die methodologische Herausforderung – mit der daraus gefolgerten Konsequenz der Nichtdurchführbarkeit – einer ethnologischen Rezeptionsforschung attestiert wurde, desto mehr war mir jedoch daran gelegen, diesen Common Sense zu hinterfragen. In einem fortlaufenden Prozess der Problematisierung und der Grounded Theory

¹²¹ Diese Erklärung ist natürlich weder exklusiv noch erschöpfend, gibt es doch mannigfaltige und auch sehr subjektive Gründe, sich öffentlich (nicht) zu Wort melden zu können oder zu wollen.

(Charmaz und Mitchell 2001, Breuer 2010) verschoben und erweitern sich daher mein Fokus und Erkenntnisinteresse: Zur Untersuchung der Rezeption von Filmen, die mit Unsichtbarkeit und Abwesenheit befasst sind, gesellte sich die Reflexion über die Abwesenheit ethnografischer Rezeptionsforschung als solcher hinzu. Da als Begründung für diese Abwesenheit oft eben jene methodologische Herausforderung angegeben wurde, möchte ich an dieser Stelle der von mir gewählten Assemblage an methodischen Zugängen sowie der Reflexion derselben besonderen Raum geben.

Da sich das dokumentarische (Diskurs)Feld durch eine starke Heterogenität und Vielzahl an Kontexten und Verortungen auszeichnet, gebrauchte ich zur Datenerhebung eine interdisziplinäre Methodenpluralität aus Teilnehmender Beobachtung bzw. Dichter Teilnahme, Interviews und dem autoethnografischen Erfahren von Atmosphären, um der jeweiligen lokalen und kontextuellen Komplexität gerecht zu werden. Methodische Hilfestellungen zum Forschen auf Filmfestivals fanden sich in den Film Festival Studies, wobei auch diese die methodologische Unklarheit im Feldzugang betonen und letztlich vor allem dazu ermutigten, eine gegenstandsangemessene und dem jeweiligen Forschungsstil entsprechende interdisziplinäre Kombination aus Methoden auszuprobieren. So plädiert bspw. Stringer dafür, Festivals nicht als ein „Ding“, sondern als multi-dimensionale Entitäten zu verstehen und daher, statt den einen Zugang zu suchen, eine Vielzahl kritischer Quellen und Forschungsmethoden zu gebrauchen (2013: 65f.).

Die Forschung basierte zunächst grundlegend auf der Methode der Multi-Sited-Ethnography (Marcus 1995), wobei die einzelnen Sites vorrangig durch die von Marcus als „Follow the Thing“ und „Follow the Metaphor“ bezeichneten Strategien verknüpft wurden. Hierbei wird die Verbreitung und Aneignung von z.B. Konsum- oder Mediengütern sowie die Spur eines bestimmten Themas aufgenommen und untersucht. Da diese in Diskurse und Denkart eingebunden sind, gilt es nach Marcus die Zirkulation von Zeichen, Symbolen und Metaphern zwischen den einzelnen Feldern zu untersuchen (Marcus

1995: 106ff., Weißköppl 2005). Übertragen auf das Feld der Dokumentarfilmrezeption konnte durch ein *multi-sited* angelegtes Forschungsdesign also die Zirkulation und (diskursive) Rezeption von Filmen im Netzwerk der Filmfestivals erfahren werden. Denn wie Elsaesser treffend bemerkt handelt es sich bei dieser Zirkulation um ein Schwarmphänomen, in dem sowohl Filme als auch AkteurInnen der Filmproduktion und -rezeption sowie Informationen und Wissen auf der Reise sind (Elsaesser 2013: 75).

Der Fokus lag zu jeder Zeit auf der Rezeptionsebene und zugleich stärker auf dem WIE als auf dem WAS der untersuchten Filme. Nicht die Filme an sich wurden untersucht, sondern ihre Einbindung in Rezeptionszusammenhänge. Das heißt auch, dass filmische Mittel nicht rein filminhärent, sondern im Hinblick auf ihre Resonanz auf der Rezeptionsebene und somit in einem rezeptionsästhetischen Sinne untersucht und analysiert wurden. Zu Beginn der Arbeit fanden Film- und Bildanalyseverfahren der Kunst- und Filmwissenschaften, die den Fokus auf die affektpoetischen Strategien von Dokumentarfilmen legen, noch stärkere Beachtung (Faulstich 2002) und waren hilfreich, um den filmischen Korpus vorab grob abzustecken. So wurde zu Beginn etwa versucht, in Sequenzanalysen filmischer Stilmittel auch film- und literaturwissenschaftliche Modelle mit ethnologischen soziokulturellen Kontextualisierungsbestrebungen zu synthetisieren. Diese Methoden, wie bspw. die Ikonologie nach Panofsky¹²², vernachlässigen jedoch meist „die sozialen Entstehungsbedingungen und Bedeutungsdimensionen von Bildproduzierenden und -rezipierenden“ sowie die „Frage danach, für wen Bilder welche Bedeutung haben“ (Leimgruber, Andris und Bischoff 2013: 253).¹²³ Da jedoch vor allem Rezepti-

122 Diese fragt in semantischer, syntaktischer und pragmatischer Hinsicht danach, was dargestellt wird, wie es dargestellt wird und was es bedeutet.

123 Aus der Unzufriedenheit mit gängigen unzulänglichen Analyseansätzen heraus, entwickelte eine ForscherInnengruppe an der Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf (Potsdam-Babelsberg) das „Babelsberger Modell“. Als Mischung aus „Text- und Rezeptionsanalyse“ verbindet dieses „die dramaturgisch-ästhetische Analyse von Medientexten mit der Analyse der Rezeption dieser Medientexte und kontextualisiert dies durch eine Analyse der Diskurspraktiken und der sozio-kulturellen Praktiken, in welche die mediale Kommunikation eingebettet ist.“ (Mikos, Prommer und Töpfer

onsdynamiken im Fokus der Arbeit standen, fanden diese Verfahren im weiteren Verlauf weniger Beachtung. Ebenso wurden aus demselben Grund sowohl gezielt durchgeführte Screenings mit Einzelpersonen als auch quantitative Methoden und Daten vernachlässigt. Gerade Quoten (TV) aber auch Besucherzahlen und -statistiken (Kino) geben meines Erachtens kaum bis keine Auskunft über das WARUM der Filmrezeption.¹²⁴

Letztere wurden nur marginal beachtet und auch nur dann, wenn sie von Aussagekraft über den Habitus des dokumentarischen Feldes waren. So z.B. wenn Daniel Sponzel, der Leiter des DOK.fest München, bei seinen Eröffnungsreden auffallend und über die Jahre wiederholt in Superlativen spricht und daraus ersichtlich wird, dass die Zahl an Filmen und Festivalbesuchern und das Nennen von BesucherInnenrekorden als kennzeichnend für die Relevanz des Dokumentarfilms, aber auch des Festivals gilt und dass die Betonung dieser Relevanz auch auf finanzielle Konsequenzen – etwa die fortlaufende städtische und staatliche Film- und Festivalförderung – abzielt und hinwirken soll.¹²⁵ Die genauen Zahlen und statistischen Befunde jedoch lassen sich an anderen Stellen nachlesen und wurden ob ihrer mangelnden Aussagekraft für rezeptionsästhetische Zusammenhänge hier nicht mit aufgenommen.

Am Ende der ersten Forschungsphase wurde der zu analysierende Filmkorpus thematisch und stilistisch kategorisiert, um die Gegenstandsangemessenheit der Analysekategorien hinterfragen und filmische Mittel in thematische Kontexte einbetten zu können. Ziel war es nicht, ein Regelwerk für emotionales multisensorisches Filmschaffen

2009: 141) Die Grundgedanken dieses Ansatzes finden sich auch in der hier gebrauchten Methodenpluralität wieder.

124 Für eine quantitative Untersuchung zum *Dokuboom im Kino* vgl. aber Klaus Stanjeks (2007) gleichnamige Studie.

125 Mit Peranson (2013: 199) lässt sich in diesem Zusammenhang feststellen, dass sich viele Festivals vergrößern, weil sich andere vergrößern und dass somit auch Wachstum im Netzwerk stattfindet und von diesem wahrgenommen wird. Daran lässt sich ablesen, welche Festivals sich aneinander orientieren oder in Konkurrenz zueinander stehen und welche sozusagen unbeeindruckt von anderen bei ihrem Format bleiben (können).

im ethnografischen Kontext zu destillieren¹²⁶, sondern einen differenzierten Blick auf einzelne Filmprojekte und ihre Gegenstände zu werfen (vgl. Pink 2009: 133).

In einem ersten Zwischenergebnis, zu dem die Evaluation der stilistischen Mittel und der dokumentarischen Diskursfelder führte, konnte vor allem das stilistische Arbeiten mit Partizipation, Animation, Archivmaterial, Lücken und Sound(design) als gegenwärtige, breit diskutierte Evokationsstrategien ausgemacht werden (siehe [Kapitel 5](#)).

Es erfolgten dann Film- und Rezeptionsanalysen anhand eines konkreten filmischen Korpus, die abschließend qualitativ, inhaltsanalytisch und symptomatisch (s.u.) ausgewertet wurden.

Während der gesamten Zeit des Projekts, jedoch vor allem in und zwischen den Phasen der Filmsichtungen, erfolgte eine kritische Reflexion der Analysekategorien. Angesichts des dynamischen und sich schnell wandelnden Diskursfeldes Dokumentarfilm, diente diese in besonderem Maße dazu, etwaige Methodenmodifikationen zur gegenstandsangemessenen Untersuchung gewährleisten zu können (vgl. Margolis und Pauwels 2011).

Die Dokumentation der gesammelten bzw. konstruierten Diskursfragmente erfolgte für die qualitativen Interviews, Publikumsgespräche und Gruppendiskussionen unter Einsatz eines Aufnahmegeräts. So konnten diese zur späteren Analyse aufgezeichnet und während der Teilnehmenden Beobachtung gleichzeitig Kontextnotizen angefertigt werden. Ergänzt wurden diese Aufzeichnungen durch Feldnotizen und Mitschriften sowie im Fall der informellen Gespräche durch unmittelbar im Anschluss angefertigte Gedächtnisprotokolle. Auf diese Weise ließen sich inhaltliche und habituelle Vergleiche zwischen formellen (Publikumsgespräch, Diskussionsrunde, Workshop) und informellen

¹²⁶ Auch wenn es derartige Versuche durchaus gibt, vgl. etwa die Anleitung Roland Zags (2005) zum emotionalen Drehbuchschreiben, die sowohl als Handbuch vorliegt als auch regelmäßig in gut besuchten Workshops unterrichtet wird.

(Gespräche auf Neben Bühnen) Diskursfragmenten anstellen und auch Meinungen von TeilnehmerInnen einfangen, die in formellen Kontexten nicht zu Wort kamen.

Neben den im weiteren Verlauf beschriebenen Möglichkeiten und Herausforderungen ethnologischer Rezeptionsforschung im dokumentarischen Feld möchte ich an dieser Stelle bereits einen Aspekt benennen, der sich sowohl für die alltäglichen Begegnungen und Interaktionen im Feld, als auch für die fortlaufenden Entscheidungen für und gegen bestimmte Methoden als zentral erweisen sollte. Dieser Punkt betrifft meine mehrschichtige Rolle im Feld und muss in gewisser Weise über die oftmals an dieser oder anderer Stelle in einer Monografie als ethnologische Pflichtübung performte Selbstreflexion hinausgehen.

Daniel Dayan schreibt in seiner Analyse des Sundance-Filmfestivals davon, dass man während eines Filmfestivals sehr viel Zeit damit verbringt, definitorische Fragen über die eigene Rolle und Identität zu beantworten (2013: 48). So erging es auch mir, die ich auf Filmfestivals und in anderen Kontexten wie Workshops oder Symposien zugleich Filmemacherin, Lehrende, Forscherin und/oder Mitarbeiterin war. Als teilnehmende Beobachterin auf Filmfestivals bin ich nach der Beschreibung Julian Stringers zugleich Festival-Insiderin als auch Outsiderin. Zwar bin ich nicht dauerhaft mit einem bestimmten Festival affiliert und treffe in der Regel auch keine aktiv-gestaltenden Entscheidungen bezüglich kultureller Politiken (Stringer 2013: 61). Jedoch nehme ich seit 2009 an vielen (Dokumentar)Filmfestivals teil, erarbeite mir dabei einen Überblick über Themen, Kataloge und Programme und bin auch in verschiedenen Rollen in die jeweiligen Festivals, z.B. als Mitarbeiterin in Festivalbüros, eingebunden. Zum Teil wurden von mir in meiner Rolle als Dozentin Workshops und Exkursionen zu den Festivals organisiert. Zum Teil konnte ich explizit programmgestaltend wirken, etwa in der Ko-Organisation des Freiburger *fifo* oder der Dokumentarfilmreihe „Kino-Auge“ in der Münchner Glockenbachwerkstatt. Zum Teil kam es zu impliziten Einflüssen, wenn mich etwa Festivalgestaltende nach Filmen zu bestimmten The-

men fragten, weil sie wussten, dass ich viele Festivals besuchen und aktuelle Dokumentarfilmproduktionen sichten konnte. Zudem bin ich neben meiner wissenschaftlichen Beschäftigung mit Film auch selbst als Filmschaffende tätig. Daher stellten Fragen wie: „So, what are you? Are you a filmmaker or an anthropologist?“ zum einen meine Selbst(re)präsentation im Feld und meinen Forschungsteilnehmenden gegenüber vor Herausforderungen, da die Frage „was“ ich bin, nicht eindeutig zu beantworten ist. Zum anderen verdeutlichten sie aber auch eine noch immer existente vermeintliche Trennung zwischen (filmschaffenden) Audiovisuellen AnthropologInnen und (feldforschenden) EthnologInnen. J.P. Sniadecki, dessen am Harvard Sensory Ethnography Lab entstandenen Filmen auf dem NAFA-Festival 2013 eine Werkschau gewidmet war, adressierte diesen Punkt in seinem Abschlussvortrag. Unter dem Titel „Affectionate Irreverence“ betonte er die fruchtbare Verbindung von Anthropologie und Film und plädierte für mehr Offenheit und weniger Labels.¹²⁷

Ein anderer mit der eigenen Rolle zusammenhängender Punkt betrifft die Frage, welchen Platz forschende EthnologInnen und FilmwissenschaftlerInnen im dokumentarischen Feld überhaupt einnehmen können. Zwar meint Manfred Hattendorf in seiner Begrüßung zum Dokville 2013, dass die „wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Dokumentarfilm [...] der Ritterschlag des Dokumentarfilms zur Kunstform“ sei (20.06.13). Zugleich wird aber die wissenschaftliche Beschäftigung mit den AkteurInnen des Dokumentarfilms erschwert. Iordanova fasst einen auch von mir so wahrgenommenen und weiter oben bereits angesprochenen Umstand prägnant zusammen, wenn sie schreibt:

For some reason, most festivals these days keep academics at arm's length. The events themselves have no category for academic accreditation. It is not easy for academics to attend festivals on purely scholarly

¹²⁷ „I've tried to resist all of these attempts to push any of my work or of my approach into these categories and try to exist in this intersection between anthropology and cinema, because I think it's a very productive one as we all know.“ (Sniadecki 2013)

pretexts and so they must too often present themselves as journalists. [...] All in all, festivals do not seem to find academics of much use at all. (Jordanova 2013b: 4)

Dass über Festivals und Rezeption Forschende zum Teil nicht nur „wenig nützlich“ sind, wie Jordanova es ausdrückt, sondern gar mit Skepsis beäugt werden, bringt der auf dem NAFA-Symposium 2013 u.a. als Moderator anwesende Peter Crawford zum Ausdruck, wenn er nach einer Paneldiskussion zum Thema Festival- und Audience-Studies meint: „What makes me feel a bit uneasy is, that you’re studying us. We’re being objected by this ethnographic film festivals now, I have to be careful now what I am going to say. [...] But I appreciate what you’re doing, it’s by time that somebody is doing this.“ (11.10.13) Und wieder kommt in dieser Erläuterung auch die vielbeschworene Forschungslücke der Audiovisuellen Anthropologie zur Sprache.

Wenn nun von den konkret angewandten Methoden die Rede sein wird, so unter der Prämisse, dass die hier beschriebene Mischform aus außenstehender Beobachterin und innenstehender Teilnehmerin mit all den Möglichkeiten und Herausforderungen einer ethnologischen Feldforschung einhergeht, bei der einerseits tiefe Einblicke und Erfahrungen ermöglicht werden und andererseits das Repertoire an stellbaren Fragen bzw. an zu gebenden Antworten begrenzt ist.

4.2.1 Sprache und Texte

I.

Nach dem Screening von VĂNG BÓNG – THE ABSENCE OF SHADOW in der Münchner Glockenbachwerkstatt betritt der Moderator die Bühne und beginnt nach der Wahrnehmung des Publikums zu fragen. Stille. Niemand sagt etwas, verlegene Blicke hin zu anderen ZuschauerInnen schweifen durch den Raum, man könnte eine Stecknadel fallen hören. „Ich weiß schon“, durchbricht der Moderator dankenswerterweise die Stille, „man ist da so drin in diesen Bildern und Tönen und dann ist der Film vorbei und man soll etwas dazu sagen. Da ist man überfordert.“

Einige Jahre später fällt mir im Gespräch mit David MacDougall während des Göttinger Filmfests diese Situation wieder ein. Wir diskutieren über die Rezeption von Dokumentarfilmen und die Möglichkeiten, die sprachliche Mittel bieten. Ich frage ihn, was er denn eigentlich über die Rezeption seiner Filme weiß, ob ihn manchmal Leute ansprechen und ihm Feedback über ihre Rezeption geben. Nun ja, meint er, das passiere schon, allerdings ist das dann in der Regel positiv: „It happens when people have got something nice to say [...]. One day I got an email with a poem by an Indian teacher who was touched by one of my films.“ Mir gefällt die Vorstellung, die eigene Rezeption eines Films in einem Gedicht zum Ausdruck zu bringen. Irgendwie erscheint es mir stimmig, evokativ erzeugte Gefühle auf diese Art zu verarbeiten, statt sie unmittelbar im Anschluss in Worte zu fassen. Auch David meint, dass das Sprechen über Rezeption letztlich immer ein Sprechen über und in der Erinnerung ist. Was genau lässt sich also im Prozess der Rezeptionsforschung erfragen? „I think“, fügt er nachdenklich hinzu, „most people are not really aware of their reception. And if you're not aware of it, how can you describe or communicate it?“

II.

Im ersten Jahr meines Forschungsprojekts durchforste ich beim Versuch „die Sache systematisch anzugehen“ den Festivalkatalog des Münchner DOK.fest. Der Plan ist, jene Filme zu finden, zu sichten und zu diskutieren, die sich mit emotionalen Innenwelten und anderen Unsichtbarkeiten befassen. Am Ende der Durchsicht sind die Kreuzchen im Festivalkatalog gemacht und sie stehen neben Begriffen wie emotional, eindringlich, nah, poetisch, sensibel, Gefühlswelt, Klangwelt, Zukunft und Vergangenheit. Was ich zu diesem Zeitpunkt noch nicht weiß, ist, dass jeder der mit diesen Begriffen verknüpften Filmen doch ganz anders sein wird, als es die Kennzeichnung mit den selben Begriffen vermuten lassen würde. Und doch habe ich zu diesem Zeitpunkt keine andere Referenz als diese Sprache, Texte und Wörter, die als Vorboten, ausgesandt von RedakteurInnen, KritikerInnen und Filmschaffenden, versuchen, filmische Inhalte und Gestaltungsweisen mit den Mitteln eines anderen Mediums zu transportieren.

III.

„Die sagen zwar was, aber reden gar nicht miteinander“, höre ich meine

Stimme sagen, als ich die Forschungsmemos auf meinem Handy abhöre. Der Ton in meiner Stimme ist mittelmäßig verzweifelt, sofort fällt mir der Anlass für dieses Memo wieder ein. Es ist das zweite Jahr der Forschung, ein Abend Ende April. Ich bin auf einem Festival und habe bis gerade eben versucht, nach den Filmvorführungen mit verschiedenen Menschen über ihre Rezeptionen und ihre Wahrnehmungen filmischer Mittel zu sprechen. Mehrmals finde ich mich dabei in Gruppendiskussionen wieder, in denen RezipientInnen ihre Haltungen zum Film zum Ausdruck bringen. Mehrmals höre ich von denselben Personen zu unterschiedlichen Filmen ähnliche Äußerungen und frage mich: Wer oder was spricht aus diesen Menschen? Sie selbst? Die Vorstellung davon, was die Anderen vielleicht hören wollen? Der Diskurs? So sitze ich abends im Zimmer meiner Unterkunft und grübele über das Format „Pausengespräch“. „Ja klar“, höre ich mich weiter sagen, „wie soll das auch funktionieren. Der Film ist vorbei, du kommst raus und weißt, ‘ok, jetzt hab ich 15 Minuten Zeit, bevor der nächste Film los geht.’ 15 Minuten, in denen man alles unter einen Hut bringen muss: Sich irgendwie selbst eine Meinung bilden, diese Meinung jemand anderem mitteilen, sich aber auch was zu essen besorgen, noch schnell einen Kaffee und dann ab in den nächsten Film. Das klingt vielleicht banal, aber ich glaub, da steht man ganz schön unter Druck.“ Und weiter: „Naja, und dann gibt es halt noch die, die gar nicht greifbar sind, die danach einfach weg sind und die dann auch irgendwie unsichtbar sind. Und es gibt die, die unter dem Druck stehen, irgendwas sagen und ihren Habitus performen zu müssen, so wie die Filmschaffenden auf der Bühne [im Publikumsgespräch], die auch unter Druck stehen oder verunsichert sind.“ Letztlich grübele ich also an diesem Abend, und viele weitere solcher Gedanken werden folgen, darüber nach, welche Rolle Sprache bei einer Rezeptionsforschung spielen kann und was ich mit und aus dem „mache“, was in diesem Feld gesagt wird.

Die Rolle von Sprache und Texten im dokumentarischen Feld ist komplex und weist gewisse Paradoxien auf, mit denen sich einige AutorInnen auseinandergesetzt haben. Während z.B. Elsaesser zufolge die Rolle von Print für den Netzwerkcharakter von Festivals nicht zu unterschätzen sei (2013: 91), meint Adrian Martin, dass man jenseits dieses Netzwerks die Relevanz und den Einfluss von Festivalberichten nicht überschätzen sollte, da es wohl kaum ein Genre der

Filmkritik gäbe, das kurzlebiger und von weniger allgemeinem Interesse sei (Martin 2009: 102, zit. n. Fujiwara 2013: 219).¹²⁸

Viele AutorInnen verstehen textliche Quellen wie Festivalbroschüren oder Kataloge als Schlüsselquellen bei der Analyse von Festivals (vgl. Stringer 2013, Turan 2002). Elsaesser gibt zum Beispiel einen der wenigen konkreten methodischen Hinweise, wenn er meint, dass es, um die Muster und Regelungen in Programmierungen und Preisverleihungen auszumachen, genügt, sich ein halbes Dutzend Kataloge verschiedener Festivals zu schnappen und eine semantische Analyse ihres qualitativen und klassifikatorischen Vokabulars vorzunehmen. Die größte Mehrheit der Festivalfilme würde ihm zufolge mit etwa einem Dutzend an Wörtern kategorisiert (Elsaesser 2013: 75). Die Festivalkataloge aus den Jahren 2013 und 2014 machten deutlich, dass diese begrifflichen Kategorisierungen durchaus auch Trends unterliegen und zeigen, welches Vokabular – wie in diesem Fall „sensibel“, „nah“, „immersiv“ etc. – aktuell gewissermaßen en vogue ist. Mit Bezug auf die zahlreichen textuellen Paraphänomene (s.o. und vgl. Kapitel 3.2.2.) lässt sich letztlich feststellen: „Ironically, film festivals live by the printed word, they are verbal architectures.“ (Dayan 2013: 48)

Die Schwierigkeit bei vielen textlichen Quellen besteht nun aber darin, dass sie zwar leicht zugänglich sind, jedoch nur selten Auskunft über das Publikum und dessen ästhetische Präferenzen und Erfahrungen geben. Peranson (2013: 202) weist auch implizit darauf hin, dass bei der Analyse von Filmrezensionen quellenkritisch bedacht werden muss, dass KritikerInnen sich oft auf größere und Branchenfestivals fokussieren und daher hinterfragt werden muss, warum manche Filme und Festivals wenig Resonanz im Print der Medienöffentlichkeit finden. Untersucht man jedoch nicht die Festivals an sich, sondern die auf ihnen und um sie stattfindenden Rezeptionen, stellt sich die Frage, wie rezeptionsanleitend diese Quellen tatsächlich sind.¹²⁹ Denn bei genau-

128 Für die Festivals selbst, vor allem für „kleinere“ Festivals, sind diese Berichte jedoch eine Art Währung und Werbung zugleich.

129 So äußerten nach dem Screening von Peter Liechtis *DAS SUMMEN DER INSEKTEN: BERICHT EINER MUMIE* auf der Nonfiktionalen 2012 einige ZuschauerInnen das Ge-

erer Betrachtung wird deutlich, dass z.B. Festivalkataloge und Peritexte wie Ankündigungen in bspw. Zeitungen doch sehr heterogen rezipiert werden, genau genommen so heterogen, dass manch ein/e ZuschauerIn den Blick sehr selektiv oder gar nicht in diese Quellen wirft.¹³⁰

Für die gesprochene Sprache ist die Situation, vor allem wenn es um die Rezeptionsseite geht, nicht weniger komplex. Das Sprechen über Film und Rezeption ist immer schon eine Erinnerung an die Rezeption und das filmische Erleben. Somit ließe sich sagen, dass Sprache gewissermaßen nur den Moment nach der Rezeption abgreifen kann. Zugleich ist es aber so, dass Filmrezeption auch ein geteilter Prozess ist und sich somit dynamisch im Moment des darüber Sprechens vollzieht. Dieses Sprechen verläuft wiederum innerhalb gesellschaftlicher und kultureller Konventionen und unter Berücksichtigung einer intersubjektiv ausgehandelten Angemessenheit von Äußerungen. Dieser Punkt ist vor allem relevant, wenn man zum einen herausarbeiten möchte, welche fiktionsbezogenen und welche Artefakt- oder auch Meta-Emotionen in den einzelnen Kontexten vorherrschen und diskursiv ausgehandelt werden. Und zum anderen, wenn man bei der Untersuchung von Emotiven bedenkt, dass Emotionen „auf der Ebene ihrer Artikulation kulturell kodiert und diskursiv eingebettet“ sind (Bösch und Borutta 2006c: 16, vgl. auch Röttger-Rössler 2002, 2004). Somit liegt es zunächst nahe, den kommunikativen Kontexten besondere Aufmerksamkeit zukommen zu lassen und bei der Aufnahme von Diskursen das Augenmerk auf verbalisierte Kriterien, Kategorien und Schlüsselbegriffe, also auf die „emotion markers“ (Smith 2003, Bösch und Borutta 2006c: 22) zu legen, anhand derer Dokumentarfilme stilistisch und inhaltlich als Empathie fördernd und multisensorisch bezeichnet werden.

fühl getäuscht worden zu sein, da aus dem Katalogtext nicht hervorging, dass der Film auf einer fiktionalisierten Vorlage beruht. Und auch die SZ schrieb: „Unglaublich, dass dieser Film im vergangenen Jahr den Europäischen Filmpreis gewonnen hat. Als Dokumentarfilm!“ (Knoben 2010)

¹³⁰ Vgl. die oben zitierten BesucherInnen, die nur zufällig in der Gegend und im Film gelandet sind oder bei ihrer Lektüre von Katalogtexten eher auf die angekündigte Form als auf den Inhalt des Films achten.

Versucht man nun, sich diesem Feld durch sprachliche und textuelle Zugänge zu nähern, scheinen sich zunächst mehrere Quellen und Möglichkeiten anzubieten. Hierzu zählt die Aufzeichnung von Publikumsdiskussionen, (informellen) Gesprächen und Interviews ebenso wie die Lektüre und Analyse von Rezensionen, Kommentaren und Katalogtexten. Um aus all diesen Quellen Diskursfragmente herausarbeiten und konstruieren zu können, bot sich folgendes Vorgehen an:

Nach der Identifikation der einzelnen Sites des Feldes wurden bei einer Bestandsaufnahme gegenwärtiger Diskursfelder von Dokumentarfilmen anhand aktueller Filmfestivals, Filmproduktionen und Publikationen erste Analysekatgorien ausgemacht. Beim Sichten von Festivalkatalogen konnten thematische Schwerpunkte festgestellt und häufig und wiederholt gebrauchte beschreibende Schlagworte katalogisiert werden. Durch das Sichten von Filmen, das Sammeln von Kritiken, Rezensionen und anderen textlichen Quellen konnte das Material strukturanalytisch auf Themen, Unterthemen und Schlüsselbegriffe hin untersucht werden. Zudem wurden auch filmpraktische Anleitungen, z.B. zum emotionalen Drehbuchschreiben (Zag 2005), kritisch gesichtet und komparativ zusammen mit aktuellen Filmpraktiken gegenwärtiger Dokumentarfilme ausgewertet. Aus all diesen Quellen entstand der thematische Fokus für weitere Filmsichtungen. Die einzelnen Diskursfragmente wurden dann fortlaufend in Feinanalysen aufbereitet, kontextualisiert und erneut an den gebildeten Filmkorpus und die filmischen Stilmittel angelegt (vgl. Jäger 2004: 186). Nach einer Konkretisierung des Erkenntnisinteresses konnte das Material eingegrenzt und aus den Filmen der besuchten Filmfestivals ein Analysekorpus gebildet werden (vgl. Mikos 2008: 83). Mit ausgewählten AkteurInnen der Filmrezeption – Filmschaffenden, VeranstalterInnen und RezipientInnen – wurden qualitative Tiefeninterviews und Gruppendiskussionen durchgeführt. Grundlegend wurde dabei danach gefragt, *was* die RezipientInnen thematisieren und *wie* sie darüber sprechen (vgl. Maurer 2010: 33f.).

Ebenfalls auf einer Textebene konnten schriftliche Kommentare und Meinungen von RezipientInnen aus Online-Foren mit einbezogen

werden. Hier bezeichnet Iordanova mit der, wie sie es nennt, „digital disruption“ einen zentralen gegenwärtigen Wandel: Zum einen sind Filme über Video on Demand (VoD) und Streamingserver nun auch für ein verstreutes Publikum zugänglich, das nicht physisch am Ort des Events und damit Teil der sichtbaren Medienöffentlichkeit ist (2013b: 9). Zum anderen steht man damit jedoch vor der Herausforderung, dieses Publikum mit Fragen an die Rezeption zu erreichen. Hier sind asynchrone Netzwerkkommunikationen in digitalen Kontexten, wie Online-Kommentare und Foreneinträge auf z.B. YouTube oder in digitalen Zeitschriften, eine Möglichkeit, sich erste Stimmungsbilder über die Rezeptionsweisen von Filmen machen zu können und neue und weitere Fragen an die Rezeption zu generieren.

Die konstruierten textlichen Daten – Transkripte von Publikumsgesprächen, Jury-, Gruppendiskussionen und Interviews sowie Feldtagebucheinträge mit Gedächtnisprotokollen – wurden systematisch qualitativ verglichen und ausgewertet. So konnten von Filmschaffenden und Festivalleitenden artikuliert Erwartungshaltungen an die Rezeption, z.B. bei Pressekonferenzen auf dem kosovarischen Dokufest, mit Emotiven und anderen Äußerungen, z.B. bei Publikumsgesprächen, abgeglichen werden. In qualitativen Inhaltsanalysen konnten sowohl Vergleiche in den Rezeptionen eines spezifischen Films angestellt als auch filmübergreifend die Vielstimmigkeit an Diskurssträngen herausgearbeitet werden.¹³¹

Alle genannten Quellen wurden zur auswertenden Aufbereitung diskursanalytisch untersucht. Angedacht waren hier zunächst kritische (Jäger 2004) und historische (Landwehr 2008) Diskursanalysen, da die Forschung in ihrem Diskursbegriff zunächst an Jäger (2004: 11) angelehnt war und Diskurs in einer heuristischen Annäherung dabei als Textkorpus verstand. Unter diesen fällt nach Foucault

131 Dabei wurde auch deutlich, dass der vermeintliche Graben zwischen medienöffentlichem und wissenschaftlichem Diskurs nicht so linear und deutlich verläuft wie gerne angenommen, wenn es um die Vorstellung des Dokumentarfilms als nicht-fiktionalem Film geht. In Filmkritiken, Publikums- und Einzelgesprächen konnten RezipientInnen zu beiden „Grabenseiten“ auf die Dekonstruktion dieser Kategorien hin befragt werden.

[i]m Prinzip alles, was gesprochen und geschrieben, bzw. überliefert wird und zu Dialog und Konversation veranlasst. [Der Diskurs dient] insbesondere als Instrument zur Produktion und Organisation von Bedeutung innerhalb der Gesellschaft. Er ordnet die menschlichen Erfahrungen im sozialen Umfeld und trägt daher zur Konstruktion verschiedener Wissensformen bei. (Duschlbauer 2004: 25)

Aufgrund der Heterogenität an Diskurssträngen und wegen der mangelnden Verfügbarkeit historischer Quellen zur Filmrezeption (vgl. Kessler 2010) fand das weitere Vorgehen dann jedoch gemäß symptomatischer Diskursanalysen statt:

Eine symptomatische Diskursanalyse bedeutet für mich, anders als eine systematische Diskursanalyse, wie sie Sabine Eggmann, Siegfried Jäger oder auch Jürgen Link verfolgen, das Textkorpus weniger aus sich selbst heraus zu zergliedern, als es mit Fragen und Annahmen zu konfrontieren, welche aus der Feldforschung resultieren, die wie in meinem Fall der Diskursanalyse vorausgegangen oder parallel zu ihr verlaufen ist. Das heißt, das Textkorpus aufgrund seiner Effekte und damit praxeologischen Symptome zu analysieren. (Schwertl 2015: 112)

Bei der symptomatischen Diskursanalyse geht es also im Grunde um das Verknüpfen von sich im Forschungsfluss ergebenden Themen und aktuellen thematischen Tendenzen und Praktiken. Hess und Tsianos gebrauchen den Begriff in Anlehnung an Louis Althusser's „symptomatische Lektüre“ – deren Aufgabe v.a. im Aufspüren von Leerstellen und Tiefenstrukturen liegt – und verstehen darunter eine „dichte, schnelle, ambulante Analyse“ und

[...] eine im Feld ethnographisch zu praktizierende Lese- und Textarbeit an Dokumenten, Archivmaterialien und Diskursen, die unmittelbar mit den von der Feldforschung hervorgerufenen Spannungen und Irritationen zu reflektieren und zu dokumentieren sind, damit es der Forscherin gelingt, die diskursiven Anteile des Grenzregimes zu analysieren und dementsprechend die Fragestellung zu perspektivieren. (Hess und Tsianos 2010: 252)

Neben der Grenzregimeforschung bietet sich diese Art der Diskursanalyse meines Erachtens auch für rezeptionsästhetische Forschungen an. So gab bspw. ein Gespräch mit der Mitarbeiterin eines Festivals (14.03.14) einen entscheidenden Anstoß für die Überlegung, wer oder was im Moment der Diskussion über Filme aus den AkteurInnen spricht:

„Die Leute, die sich viel mit Film beschäftigen, entweder, weil sie halt selber Filmmacher sind, oder irgendwie in dem Kontext arbeiten, also z.B. auch Du oder die ModeratorInnen, oder die anderen vom Team, die kennen sich da halt sehr gut aus, weil sie auch schon selber sehr viele Filme gesehen haben und viel über Film gesprochen haben. Und die gehen natürlich anders an Filme ran, als ich jetzt zum Beispiel. Die schauen Filme ganz anders, eher mit so nem analytischen Blick und haben auch mehr gelernt, auf was man beim Filme schauen achtet und haben dann auch mehr Kategorien um Filme zu besprechen. Also das ist quasi eine Unterscheidung zwischen Laien und Fachpublikum. Ich schau da einfach mehr auf die Story. Und ich hab das Gefühl, dass es manchmal gut wäre, nicht so verkopft da dran zu gehen [...], sondern zu versuchen das Vorwissen halt auch mal auszublenden. Weil manchmal hab ich das Gefühl, dass Leute was zu einem Film sagen und dabei halt was sagen, was sie immer irgendwie sagen. Oder weil sie mit einer bestimmten Schablone drangehen. Also, wenn ich mir jetzt z.B. vor dem Film vornehmen würde, jetzt mal auf die Musik zu achten, dann würde mir die Musik natürlich auffallen. Aber so geh ich ja nicht in einen Film und darum fällt mir die Musik auch nicht so auf oder stört mich nicht oder ist zumindest nicht so Thema. Wohingegen andere ja oft ganz viel über die Musik reden. Und da unterscheidet es sich dann auch, ob man halt viel über Filme spricht und dann halt auch Aussagen reproduziert.“¹³²

Demnach besteht ein mitzudenkender Aspekt sprachlicher Äußerungen darin, dass sie stets auch habituelle und dialogische Dimensionen enthalten und sich somit zwar feststellen lässt, *was* geäußert wird – ob z.B. eine Fiktions- oder Artefaktemotion (Naber 2008: 125, vgl. [Kapitel 3.2.1.](#)) –, aber damit noch nicht geklärt ist, *warum*, da sich

132 Im Gespräch ging es um die Rezeption des Film MAJUBS REISE, siehe [Kapitel 5.2.](#)

Diskurse auch reproduzieren und gegenseitig aufeinander verweisen. Sprachliche und textliche Quellen stehen also in dialogischer Beziehung zu den Komponenten des eigenen Vorwissens. Das heißt aber nicht notwendigerweise, dass sie auch in Beziehung zu den konkreten Filmen und akuten Äußerungen anderer RezipientInnen stehen bzw. auf diese Bezug nehmen. So erklärt sich der Eindruck, dass RezipientInnen in der Diskussion zwar Dinge sagen, aber nicht unbedingt miteinander reden. Denn die Äußerung von sowohl Fiktions- als auch Artefaktemotionen auf den verschiedenen Bühnen des dokumentarischen Filmfestival-Feldes lässt sich mit Luhmann auch als „autopoietisches System“ beschreiben, das sich durch Feedback-Loops intern stabilisiert und sich dabei in der Performanz des jeweiligen Habitus selbst bestätigt (vgl. Elsaesser 2013: 90, Luhmann 1991[1984]: 491). So gesehen kommuniziert nicht der Mensch, sondern die Kommunikation und der dokumentarfilmische Diskurs (re)produziert sich in einem Prozess der Selbstreferentialität fortlaufend selbst.¹³³

Weitere Besonderheiten, die sich beim Einsatz von Sprache in methodischer Hinsicht ergeben haben, betreffen zunächst forschungspragmatisch die Umstände des Feldes. So waren zwar zu Beginn neben qualitativen Interviews auch Leitfadeninterviews und Fragebögen angedacht gewesen. Jedoch wurde schnell klar, dass das dokumentarische Feld zeitlich und physisch flüchtig bzw. schnelllebig ist. Sprich, die AkteurInnen haben schlicht keine Zeit oder nicht die Ruhe, in den oft knapp getakteten Festivalplänen das Ausfüllen eines Fragebogens unterzukriegen.¹³⁴ Aus diesem Grund und weil fruchtbarer mit der habituellen Performanz der AkteurInnen vereinbar, wurde schon bald

133 Dies bringt de Valck (2013: 101) dazu, das Festivalsystem als eine „sichere“ Zone zu beschreiben, die sich auf die Filmschaffenden wie folgt auswirkt: „Contemporary filmmakers can become trapped in a cultural ghetto by becoming dependent upon subsidies and festival prestige.“ In diesem Zusammenhang ließe sich auch Spittlers Forderung nach „natürlichen Gesprächen“ kritisch betrachten, stellt sich doch die Frage, wie „natürlich“ Gespräche in diesen Kontexten, die einen spürbaren Druck zur Habitusperformanz mitproduzieren, sein können.

134 Hinzu kommt, und diesen Aspekt konnte ich autoethnografisch (s.u.) bestätigen, dass manche RezipientInnen mehr Zeit als andere brauchen, um ihre Wahrnehmung zu verarbeiten und konkret artikulieren zu können. Es bietet sich daher an, Gespräche, wenn möglich, nach einiger Zeit erneut aufzugreifen.

deutlich, dass die Form informeller Gespräche weit besser geeignet ist, um auf sprachlicher Ebene Zugang zu konkreten RezipientInnen zu bekommen. Auch Festivalgestaltende sind nach den Festivals besser zu greifen und zeitlich entspannter, daher kamen hier u.a. Telefon- und Skypeinterviews zum Einsatz, die in diesem Fall auch durch die Zuhilfenahme eines Leitfadens unterstützt werden konnten.

Die weit größte Herausforderung eines sprachlichen Feldzugangs besteht nun aber darin, dass Sprache selbst ein schwieriges Medium zu sein scheint, um das während der Filmrezeption Erlebte auszudrücken. Zum einen ist es so, dass die wenigsten RezipientInnen gelernt haben, filmische Erlebnisse in Sprache zu übersetzen.¹³⁵ Was dazu führt, dass auf Nachfragen die Rezeption betreffend oft wertende und den Geschmack betreffende Äußerungen erfolgen, à la: „Mir hat der Film schon ganz gut gefallen“, oder: „Mir irgendwie nicht so, aber ich könnt’ jetzt auch nicht genau sagen, warum nicht oder wie man es hätte besser machen können.“ Jenseits dieser Werturteile stellt sich – und stellt auch MacDougall (s.o.) – die Frage, mit welchem Vokabular eine nicht unbedingt bewusst reflektierte Rezeption ausgedrückt werden kann. Da also das konkrete Verhalten im Kinosaal zu jener Art von Alltagspraxis zählt, die selten sprachlich festgehalten wird, was auf ForscherInnenseite oft zur Formulierung spekulativer Annahmen führt, ist es nötig, auch die sprachlichen Zugänge zu ForschungsteilnehmerInnen kritisch zu reflektieren (Schenk, Tröhler und Zimmermann 2010: 11).

Als Herausforderung zeigt sich dabei das Verhältnis von Sprache und Emotionen. Wie weiter oben bereits beschrieben wurde (siehe [Kapitel 3.3.1.](#)), steht im ethnologischen Fokus der Auseinandersetzung mit Emotionen – u.a. bedingt durch die methodischen Möglichkeiten und Einschränkungen ethnologischer Forschung – meist nicht, welche Emotionen Menschen/Forschungsteilnehmende/RezipientInnen bei der Wahrnehmung (von Filmen) tatsächlich fühlen, sondern welche diskursiven Ausdrucksweisen bzw. Reaktionen sich (bei der Filmrezeption

135 Anders als etwa in Frankreich ist im deutschen Schulsystem Film und Filmrezeption nicht expliziter Bestandteil des Lehrplans der meisten Schulen.

tion) feststellen lassen und welche Bedeutungen diesen Wahrnehmungen im konkreten soziotechnischen Kontext zugeschrieben werden. Selbst wenn also seitens mancher RezipientInnen eine differenzierte Reflexion im Anschluss möglich ist, so lassen sich dennoch gerade bei der Rezeption geäußerte Emotive stets auch als diskursive Äußerungen und habituelle Performanzen verstehen, die in konkreten soziotechnischen Kontexten zum Ausdruck gebracht werden. Will man jedoch sprachlich verfasstes und verfassbares Wissen hinterfragen und problematisieren, gilt es in diesem Zusammenhang auch den Diskursbegriff kritisch zu reflektieren.

Hierzu wurde an anderer Stelle (siehe [Kapitel 3.2.3](#)) bereits beschrieben, dass z.B. Wikan (1992: 466f.) den Diskursbegriff als schwierige bis ungeeignete Metapher versteht, v.a. dann, wenn er alle menschlichen Interaktionen beschreiben soll. Denn was ist mit inneren Prozessen, Gedanken, Stimmungen und Gefühlen, die vielleicht nicht visualisiert oder verbalisiert werden (können)? Wie geeignet oder unpräzise ist Sprache, um zu diesen vorzudringen? „Must words“, ließe sich hier weiter mit Ingold fragen, „necessarily fail?“ (2011c: 12)

Nun, ganz soweit würde ich nicht gehen, sondern stattdessen für einen differenzierten Einsatz von Sprache plädieren. Menschen, die sich öffentlich empören, sich im Kinoraum äußern, weinen, lachen oder den Saal vorzeitig verlassen – all dies sind beobachtbare spektatorielle Tatsachen (Souriau 1997[1951], vgl. [Kapitel 3.2.2.](#)), es sind Spuren der Anwesenheit (Lévinas 1992[1983], Latour 2005: 150, vgl. [Kapitel 2.6.](#) und [Fazit II](#)), die sich auch sprachlich verfolgen und aufgreifen lassen und bei denen Nachfragen fruchtbar sind (siehe [Kapitel 5](#), v.a. [Kapitel 5.3.](#)). Damit es zu diesem Punkt kommen kann, ist es jedoch zunächst nötig, diese Spuren selbst über die Atmosphäre des Raumes wahrzunehmen und über die Beobachtung hinaus multisensorisch zu erspüren.

4.2.2 Dichte Teilnahme, Atmosphäre und Autoethnografie

Die teilnehmende Beobachtung und deren konzeptuelle Weiterentwicklung zur Dichten Teilnahme durch Spittler (2001) wurden bereits an anderen Stellen dieser Arbeit in allgemeiner Hinsicht beschrieben (vgl. Kapitel 3.3.1.). In diesem Teil geht es nun um deren konkrete Einsätze im dokumentarischen Feld der Filmrezeption. Hier hat sich vor allem die Dichte Teilnahme als fruchtbar erwiesen und dies in mehrerlei Hinsicht.

Zunächst lädt das Kinodispositiv mit seinen spezifischen räumlichen Konfigurationen gerade für das soziale Miteinander und das Miterleben der Gefühle Anderer auf besondere Weise zum Gebrauch der Sinne, insbesondere des Hörens, ein. Die Möglichkeiten, die sich dadurch eröffnen, werden deutlich, sobald man die okularzentrischen Einschränkungen einer Teilnehmenden Beobachtung überwindet und Spittlers Forderungen in das Methodenrepertoire einer Teilnehmenden Filmrezeption integriert. Zu lernen, die akustische Atmosphäre einer Rezeptionssituation in Dichter Teilnahme ästhetisch wahrzunehmen, ist ein lohnenswertes Unterfangen, auf dessen Basis auch konkrete Fragen an die Rezeption formuliert werden können. So wurde während der Forschung deutlich, dass die im intersubjektiv geteilten Raum wahrgenommenen Rezeptionen Anderer auch ein guter Einstieg in das Gespräch über die eigenen Rezeptionen sein können.¹³⁶

Dieses Miterleben der atmosphärischen Rezeptionssituation möchte ich in Anlehnung an Trinh Min-ha als „watching“ oder „experiencing nearby“ bezeichnen. Mit ihrem in REASSEMBLAGE (1982) formulierten Konzept des „speaking nearby“ bezeichnet sie eine Methode, bei der sie nicht *über* die ForschungsteilnehmerInnen spricht, nicht einen Film *über* eine Kultur macht. Matthew Rosen griff diesen Begriff für seine Forschung unter indischen Zeitungslernern im öffentlichen Raum auf. Bei der Bostoner In/visibility-Konferenz (2014) stellte er in Anlehnung an Trinh die Methode des „reading nearby“ in sei-

¹³⁶ Wenn z.B. gefragt wird: „Im Kino haben einige Leute geweint, gelacht, sich empört. Wie ging es Ihnen damit?“ Zu dieser und weiteren Strategien der Autoethnografie s.u.

nem Vortrag *Bringing the Reader Back In. The Problem of the Invisible Reader in Media Anthropology* zur Diskussion. Mit der Vorstellung eines „watching“ oder „experiencing nearby“ borge ich gewissermaßen aus dem Vokabular und den konzeptuellen Überlegungen beider.

Konkret bedeutet dies, dass bei den Vorstellungen auf Festivals in Dichter Teilnahme Rezeptionen erfahren werden konnten. Durch das Beiwohnen von Schulvorstellungen auf der Nonfiktionale Bad Aibling und dem Münchner DOK.fest wurde so z.B. deutlich, dass hier die Prozesse der Rezeptionsartikulation didaktisch angeleitet wurden, während in regulären Vorstellungen für Erwachsene das Sprechen über Rezeption als möglich vorausgesetzt wird.¹³⁷ Auch konnten Filme mehrmals in verschiedenen Kontexten gesichtet und so Rezeptionen komparativ untersucht werden. Denn, wie weiter oben gesagt, reisen Filme und AkteurInnen im Netzwerk, wodurch es zu Überschneidungen bei Festivalprogrammierungen kommt. Durch die „follow the film“-Strategie konnte dies während der Forschung erfahren und für die Forschung nutzbar gemacht werden. Dabei wurde jedoch deutlich, dass die Methode des „watching“ oder „experiencing nearby“ und der Dichten Teilnahme an Rezeptionssituationen auch ihre Grenzen hat. Zum einen ist diese Art des reisenden Forschens an multiplen Sites recht erschöpfend und beeinflusst die Qualität der meist sehr kurzen Begegnungen mit Forschungsteilnehmenden. Auch daher erfordert die Multi-Sited-Ethnography mit kurzen Aufenthalten andere Methoden als sie für „klassische“, stationär angelegte Forschungen sinnvoll scheinen. Filmfestivals dauern in der Regel zwischen drei und sieben Tagen, das kosovarische Dokufest stellt mit neun bis zehn Tagen eine angenehme Ausnahme dar, bei der auch Zeit für Reflexionen vor Ort bleibt und wiederkehrende Begegnungen mit AkteurInnen möglich werden. Hinzu kommt, dass es herausfordernd ist, sich einen Film wiederholt anzuschauen. Mit jedem Filmschauen verändert man sich

¹³⁷ In den Schulvorstellungen wurde bspw. von den VeranstalterInnen danach gefragt, welche Szenen als emotional besonders eindrücklich erfahren wurden und warum. Mit Wulff lässt sich sagen, dass diese Gespräche der „Evaluation der eigenen emotionalen Beteiligung am Film“ dienen (2006: 23). Diese konnte ich in anschließenden Gesprächen mit den Jugendlichen aufgreifen.

selbst, mit jeder Rezeptionssituation sieht man einen anderen Film bzw. einen Film anders, mit jedem Mal hat sich also, in Anlehnung an Heraklit gesprochen, sowohl der Film als auch man selbst verändert.

Zudem hat, wie schon angeklungen ist, auch der Spielort als nicht-menschlicher Akteur einen entscheidenden Einfluss, oder, wie Dayan es ausdrückt: „the particular atmosphere of the festival transforms forms of viewing.“ (Dayan 2013: 50) Immer wieder berichteten RezipientInnen von der besonderen Atmosphäre eines Films, eines Kinoraums oder auch eines Festivals.¹³⁸ Und damit komme ich zu einer knappen Erläuterung des Atmosphärenkonzepts nach Böhme und anderen AutorInnen sowie zu Überlegungen zu dessen methodischer Herausforderung und Nutzbarmachung.

Als weder sichtbar noch tastbar gehört Atmosphäre, so wie auch Stimmung oder Aura, zu jenen diffusen Konzepten, „die die synästhetische Wahrnehmung als sinnliche Erkenntnis, die Aisthesis, betreffen.“ (Tröhler 2012: 11) Ingold spricht in diesem Sinne davon, dass das in der Alltagssprache breit zu findende Wort Atmosphäre von Meteorologen und ÄsthetikerInnen durchaus unterschiedlich gebraucht wird und meint mit Bezug auf letztere: „atmosphere is all about sensory experience: it is a space of affect“ (Ingold 2015: 73). Es sind nun vor allem die Schriften des Philosophen Gernot Böhme, die, in Anlehnung an Heidegger und Merlau-Ponty sowie an die Neue Phänomenologie von Hermann Schmitz, den Atmosphärebegriff seit den 1990er Jahren als eine ästhetische Kategorie konzipierten.

Böhme beschreibt in seiner „Neuen Ästhetik“, die er im Gegensatz zu einer Urteilsästhetik als Alltagsästhetik versteht – und dabei der MacDougallschen „Sozialen Ästhetik“ (siehe [Kapitel 3.4.2.](#)) sehr nahe kommt –, Atmosphäre als deren zentrales Konzept. Ihm zufolge las-

¹³⁸ Auch ich selbst konnte diese Erfahrung machen, wenn ich bspw. für die Rezeption von *LEVIATHAN* die Atmosphäre des kleinen, sehr dunklen Münchner Werkstattkinos oder auch jene des Freiburger Kommunalen Kinos als immersions- und resonanzfördernde Vorführsituationen empfunden habe, als bspw. den relativ großen Vortragsaal des Münchner EthnoFilmFest oder die Open Air-Vorführung auf dem kosovarischen Dokufest (siehe [Kapitel 5.3](#)).

sen sich an Kunstwerken, Architektur und Natur gewisse Erfahrungen machen, sogar „bisweilen dramatische Erfahrungen“. Diese, wie er es nennt, ästhetische Erkenntnis zeichnet sich dadurch aus, „daß sie in der Welt etwas entdeckt, das anderen Erkenntnisweisen nicht zugänglich ist.“ Die Aufgabe und das Ziel der von ihm formulierten Neuen Ästhetik bestehen nun darin, „diese Erfahrungen mit Hilfe des Atmosphärenbegriffs zu analysieren und sprachfähig zu machen.“ (Böhme 2013: 8ff.)

Unter Rückgriff auf Schmitz bezieht Böhme dabei die Dimension der Leiblichkeit mit ein, wenn er das Verhältnis von Umgebungsqualitäten und der eigenen Befindlichkeit bespricht und betont, dass Atmosphären ihren ontologischen Status betreffend unbestimmt sind. Schmitz stellt den Komplex von Atmosphären, Gefühlen und Leiblichkeit in folgendes Verhältnis:

Gefühle sind räumlich ortlos ergossene, leiblich ergreifende Atmosphären, vergleichbar dem Wetter und der reißenden Schwere, wenn man ausglitten ist und entweder schon stürzt oder sich gerade noch fängt: also solchen in den spürbaren Leib eingreifenden Mächten, die nicht selbst leibliche Regungen sind, aber nur am eigenen Leib, wenn auch manchmal als Widersacher, gespürt werden. Ebenso werden Gefühle nur im eigenleiblichen Spüren als ergreifende Mächte wirksam, aber allerdings kann man sie als Atmosphären darüber hinaus oft auch in der Umgebung wahrnehmen. (Schmitz 2000: 42)

Und bei Böhme liest man: „Man weiß nicht recht, soll man sie den Objekten oder Umgebungen, von denen sie ausgehen, zuschreiben, oder den Subjekten, die sie erfahren.“ (Böhme 2013: 22) Atmosphäre ist demnach auch ein Begriff, der die in [Kapitel 2.7.](#) beschriebene Vorstellung vom InnenAußen gewissermaßen impliziert: Wir tragen sie in uns gewissermaßen in Räume hinein und nehmen sie zugleich außerhalb, Böhme zufolge „objektiv“, als etwas „quasi-Dinghaftes“ wahr (vgl. Böhme 2013: 16, 33, Tröhler 2012: 11). In diesem letzten Punkt möchte ich jedoch etwas von Böhme abrücken und begrifflich eine kritische Distanz einnehmen. Indem ich Atmosphäre als eine Kategorie

des InnenAußen verstehe, möchte ich die im Böhmeschen Vokabular – er spricht von einem „Zwischenstatus von Atmosphäre zwischen Subjekt und Objekt“ – angelegte Subjekt-Objekt-Dichotomie überwinden (vgl. Böhme 2013: 22, vgl. [Kapitel 2.7.](#)). Vielmehr gilt es meines Erachtens, den ontologischen Status von Atmosphären aus einem geteilten Raum zwischen Wahrnehmenden und Wahrgenommenen zu konzipieren, einem Raum, in dem sich beide unabgeschlossen wechselseitig hervorbringen und als nicht voneinander zu trennende Aktanten verstanden werden können.¹³⁹ Dabei erweist sich in dieser Hinsicht gerade die Leibphänomenologie von Hermann Schmitz – dessen Ausführungen zur Atmosphäre mir insgesamt als anschlussfähiger für die Ethnologie als jene Böhmes erscheinen – als hilfreich. Schmitz meint:

[...] der Mensch kann eben nicht nur als Körper unter den Einfluß des Schwerefeldes der Erde oder der Schwerelosigkeit kommen, sondern auch als Leib unter den Einfluß einer Atmosphäre des Gefühls, von Schwere oder Leichtigkeit anderer, nicht physikalisch meßbarer Art. (Schmitz 2007: 24)

Und in Anlehnung an Schmitz liest man auch bei Böhme: „[D]ie Atmosphären sind offenbar das, was in leiblicher Anwesenheit bei Menschen und Dingen bzw. in Räumen erfahren wird.“ (Böhme 2013: 30)¹⁴⁰

Wenn es mir an dieser Stelle nicht um die Atmosphäre von oder in Filmen¹⁴¹, sondern um die Atmosphären von Rezeptionssituationen geht, soll damit nicht impliziert werden, dass z.B. im Kino alle RezipientInnen in der gleichen Stimmung sind. Jedoch lassen sich, und hier greift das Böhmesche und Schmitzsche Vokabular, allgemeine, kollektive

¹³⁹ Zwar meint auch Böhme (2013: 34), dass die Atmosphäre „die gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen“ ist, dennoch erscheinen mir seine Ausführungen, gerade aus ANT-Perspektive, insgesamt als zu sehr in einer dichotomen Subjekt-Objekt-Trennung verhaftet.

¹⁴⁰ In phänomenologischer Manier geht Schmitz davon aus, dass Atmosphären „den Menschen leiblich spürbar ergreifen oder beschleichen“ (Schmitz 2007: 15).

¹⁴¹ Für *Filmische Atmosphären* vgl. den gleichnamigen Sammelband von Brunner, Schweinitz und Tröhler (2012).

tive Atmosphären feststellen, auf die auch Publika rekurren, wenn sie die verschiedenen Festivals in Abgrenzung voneinander beschreiben. Schmitz unterscheidet solche kollektiv zugänglichen Atmosphären, die festival- oder projektionsinhärent z.B. mit dem Gefühl, im falschen Moment laut aufgelacht zu haben, einher gehen können, von optisch-klimatischen (z.B. der Schwere einer Novemberstimmung) und privaten Atmosphären (der „Freude, die den Glücklichen hüpfen [...] lässt“) (Schmitz 2007: 23).

Die Herausforderung atmosphärischer Forschungssituationen besteht nun gerade ob ihres ontologischen Status, ihrer Wahrnehmung und Erfahrung im InnenAußen darin, dass verkörperte, autoethnografisch empfundene Aspekte und Zustände nicht von räumlich wahrgenommenen Atmosphären getrennt werden können. Dies gilt sowohl für die Wahrnehmung der RezipientInnen in Bezug auf das filmische Geschehen, als auch für die Wahrnehmung der Forschenden in Bezug auf die Teilnahme an Rezeptionssituationen. Methodisch ist es dabei hilfreich, Alltagsästhetiken und das Machen von Atmosphären mit zu bedenken. Damit wird auch eine (An)Erkennung des Einflusses nicht-menschlicher AkteurInnen möglich, wenn z.B. bei der ästhetischen Arbeit der Forschenden im Kinoraum nicht nur auf Äußerungen von RezipientInnen geachtet wird, sondern z.B. auch die Architektur des Raumes mit aufgenommen und somit die ästhetische Arbeit von z.B. ArchitektInnen erfahren wird (vgl. Böhme 2013: 18).

Die Schnittstelle von Ethnografie und Atmosphäre scheint vielversprechend und will methodologisch erforscht und ausgelotet werden.¹⁴² Das Atmosphärenkonzept kann eine methodisch hilfreiche Platt-

142 Im Jahr 2014 konnten in dem Workshop „The Challenge of Atmospheres“ Gernot Böhme und David MacDougall ihre Konzepte der Sozialen und Neuen Ästhetik erstmals gemeinsam diskutieren (Der Workshop fand unter der Leitung von Frank Heidemann und Miriam Remter (vorm. Hornung) am 04.10.2014 im Internationalen Begegnungszentrum in München statt). Erste Publikationen tragen Titel wie *Die besondere Atmosphäre. Ästhetische Feldforschungen* (Rauh 2012). Dort finden sich auch methodologische Überlegungen, die u.a. den Aspekt des „Medienwechsels“ betreffen, der stattfindet, wenn auf Atmosphäre textlich rekurriert wird, ob in Gedächtnisprotokollen oder Dissertationen (ebd: 204ff.).

form und ein Transportmittel sein, um sich in Resonanz mit den Forschungsteilnehmenden zu erfahren und aus dieser Erfahrung neue Fragen an die Forschung zu entwickeln und Erkenntnisse zu generieren, indem die unsichtbare Atmosphäre im Kinoraum oder einer Diskussionskultur mitbedacht wird. Hierbei kann und muss auch die Leiblichkeit und der Körper der EthnologInnen als entscheidendes Medium eingesetzt und mitreflektiert werden, denn:

Zur Wahrnehmung gehört die affektive Betroffenheit durch das Wahrgenommene, gehört die Wirklichkeit der Bilder, gehört die Leiblichkeit. Wahrnehmen ist im Grunde die Weise, in der man leiblich bei etwas ist, bei jemandem ist oder in Umgebungen sich befindet. (Böhme 2013: 47f.)

Dementsprechend lag der Fokus und Zugang nicht mehr nur beim Diskurs, wie zu Beginn der Arbeit angestrebt, sondern verlagerte sich auch methodisch immer stärker auf die non-verbale Aspekte und das *tacit knowledge* der Filmrezeption.

Aufbauend auf all diesen Überlegungen bestand mein methodischer Zugang, neben dem sprachlich-diskursanalytischen, also im Wesentlichen aus einer Kombination aus Dichter Teilnahme, Atmosphäre und Resonanz. Gerade letztere zeichnet sich auf ForscherInnenseite durch ein teilnehmendes Erleben und gewissermaßen ein „Mitschwingen“ mit den Rezeptionen der Forschungsteilnehmenden aus, durch ein, wie Latour es nennt, „bewegt“ und „in Bewegung gesetzt“ werden, in dem die eigene leibliche Erfahrung zu einem Resonanzkörper der Atmosphäre wird (vgl. Latour 2007: 85, vgl. Kapitel 3.3.). Die Entlehnung der Konzepte von Wikan (Resonanz), Spittler (Dichte Teilnahme) und Böhme/Schmitz (Atmosphäre) eröffnete in der methodologischen Summe – als eine Art *Atmografie* – fruchtbaren Feldzugang und Reflexionsebene zugleich. In der Erfahrung von Resonanz, z.B. bei Screenings und Gesprächen, und Atmosphäre, z.B. in Kinoräumen, spielten die verkörperten Dimensionen und autoethnografischen Zugänge eine zentrale Rolle. Denn, wie die Ausführungen zur ästhetischen Feldforschung verdeutlichen sollten, kann diese nicht ohne das Machen und Reflektieren leiblicher und persönlicher Erfahrung

gen vonstatten gehen. In der Ethnologie haben sich zur methodologischen und repräsentatorischen Konkretisierung dieser Erfahrungen die Konzepte Embodiment (siehe [Kapitel 3.4.1.](#)) und Autoethnografie etabliert.

Autoethnografie (AE) meint im Grunde, die eigene Erfahrung als Linse für die Untersuchung Anderer oder fremdkultureller Phänomene zu sehen. Konkret geht es darum, „persönliche Erfahrung (*auto*) zu beschreiben und systematisch zu analysieren (*grafie*), um kulturelle Erfahrung (*ethno*) zu verstehen“ (Ellis, Adams und Bochner 2010: 345). Carolyn Ellis beschreibt die Grundprämissen dieses im Gegensatz zum deutschen Sprachraum vor allem in den USA stärker rezipierten und diskutierten Ansatzes wie folgt:

[...] autoethnography is not simply a way of knowing about the world; it has become a way of being in the world, one that requires living consciously, emotionally, and reflexively. It asks that we not only examine our lives but also consider how and why we think, act, and feel as we do. Autoethnography requires that we observe ourselves observing, that we interrogate what we think and believe, and that we challenge our own assumptions, asking over and over if we have penetrated as many layers of our own defenses, fears, and insecurities as our project requires. It asks that we rethink and revise our lives, making conscious decisions about who and how we want to be. (Ellis 2013: 10)

Anders als die Autobiografie zieht die Autoethnografie durch das reflexive Moment einer Beobachtung der Beobachtung stets Rückschlüsse und Anschlüsse zu allgemeineren kulturellen Fragestellungen und Themen und bezieht bei der Datengenerierung auch bereits bestehende Forschungen und Theorien mit ein. Auf der Repräsentations- bzw. Evokationsebene geht es ihr darum, aktiv eine reziproke Beziehung zu ihrem Publikum herzustellen und mit diesem in Interaktion zu treten. Daher finden sich die Prozesse und Ergebnisse autoethnografischer Forschungen oftmals in Film, Performance, Tanz und

Poesie manifestiert (vgl. Ellis 2013: 22).¹⁴³ Methodisch ist ihr, anders als herkömmlichen Forschungen, daran gelegen, persönliche Eigenschaften und auch Unsicherheiten der Forschenden miteinzubeziehen. Hier ermöglicht es vor allem die Methode der Collaborative Autoethnography (CAE) (vgl. Chang 2013, Chang, Ngunjiri und Hernandez 2013) fruchtbare Synergien zu bilden und die Kompetenzen und Perspektiven von verschiedenen forschenden Personen zusammenzubringen.¹⁴⁴

Im Fall „meines Feldes“ erwies sich eine autoethnografische Methode in mehrfacher Hinsicht als hilfreich, da sowohl mein Erkenntnisinteresse als auch mein Untersuchungsgegenstand stark durch einen autoethnografischen Zugang geprägt waren. Zunächst ließen sich durch die bereits beschriebene Eingebundenheit in mehreren Rollen – als Forschende, Filmemacherin, Mitarbeiterin etc. – die Charakterisierungen der Spielorte und Kontexte sowie die Zugänge zu diesen gewissermaßen „am eigenen Leib“ erspüren. So führte etwa das gleichzeitige (audio)visuelle Dokumentieren des Festivalgeschehens, z.B. als Fotografin bei der Bad Aiblinger Nonfiktionale, zu einer durch die technischen AkteurInnen eingeschränkte Aufmerksamkeit in Bezug auf das Geschehen oder auf das Gesagte, bspw. der Publikumsdiskussionen.¹⁴⁵

¹⁴³ In *Experimental Ethnography* bespricht Catherine Russell im Kapitel *Autoethnography: Journeys of the Self* (1999b) autoethnografische Filme, wie bspw. Chris Markers *SANS SOLEIL* (1983) und deren filmische Strategien, wie z.B. den diary-film oder den first-person voice-over. Insgesamt legen Ausführungen zur Autoethnografie den Fokus vor allem auf die Ebene von Repräsentation oder Evokation. Mir geht es hier jedoch vor allem um methodische Dimensionen, auch weil sowohl das Format „Dissertation“ als auch meine literarischen Fähigkeiten an gewisse Grenzen in Bezug auf einen autoethnografischen Schreibstil stoßen.

¹⁴⁴ Insgesamt dehne ich die beiden Konzepte der AE und CAE etwas und eigne sie insofern an, als es mir weniger um ein „study of self“ (Chang, Ngunjiri und Hernandez 2013: 17) als gewissermaßen ein „study with/through self“ geht. Die Kollaborationen, die im Austausch mit Forschungsteilnehmenden, anderen Forschenden und durch persönliche Beziehungen zustande kamen, waren dabei zentrale gedankliche und methodische Triebkräfte.

¹⁴⁵ Auch Bendix fokussiert auf diesen Aspekt, wenn sie in *Was über das Auge hinaus geht* (2006) davon schreibt, dass sie in der Rolle der filmenden und fotografierenden Forscherin nicht so aufmerksam für das Geschehen ist.

Der Einsatz von technischen Medien verändert die Beobachtungsmodalitäten im Feld. Es entsteht ein Wechselverhältnis zwischen den technischen Möglichkeiten der Aufzeichnungsapparate und den Sinnesindrücken der Forschenden während des Feldforschungsprozesses. (Willkomm 2014: 41)

Hinzu kommt, dass ich jenseits meines akademischen Laufweges selbst filmschaffend tätig bin und im Zeitraum der Promotion durch die Gründung einer Produktionsfirma auch die Produktionsseite von Dokumentarfilmen und die Strukturen und Machtmechanismen des dokumentarischen Feldes vertieft kennenlernen konnte. Diese Erfahrungen ermöglichten es einerseits, sich mit professionellen AkteurInnen des Filmgeschäfts auf Augenhöhe auszutauschen und führten andererseits dazu, bestehenden Strukturen kritisch gegenüberzustehen.

Zudem kommt der ebenfalls bereits thematisierte Bias, der sich einerseits dadurch einstellt, dass ich, wie Nichols (2013: 29) es ausdrückt, zur Kohorte der westlichen FestivalgängerInnen und KommentatorInnen gehöre und damit, in anderen Worten, zur Gruppe der WEIRD-People (Henrich, Heine und Norenzayan 2010).¹⁴⁶ Dieser Bias zeigte sich zum Beispiel, wenn mich OrganisatorInnen von Filmfestivals gezielt nach Filmtipps für das eigene Festival fragten. Hier wurde das Filmfestival-Netzwerk ebenso erfahrbar, wie in der Begegnung, dieselben Leute an unterschiedlichen Spielorten zu treffen oder Themenschwerpunkte in ähnlicher Form auf Festivals wieder zu finden.¹⁴⁷ Einer Reflexion dieses Bias ist es zu verdanken, dass zwischenzeitliche „Key Emotional Episodes“ (Berger 2009, siehe [Kapitel 3.3.1.](#)) in Bezug auf die Möglichkeiten, Filmrezeptionsforschung zu

¹⁴⁶ Das, wie die AutorInnen betonen, nicht wertend gemeinte Akronym WEIRD steht für „Western, Educated, Industrialized, Rich and Democratic“ und soll die Möglichkeit eines damit zusammenhängenden Bias in Bezug auf Aufmerksamkeitsökonomien implizieren.

¹⁴⁷ Oder selbst Themenschwerpunkte zu gestalten, wie etwa beim *fifo* 2015, bei dem als Konsequenz aus den mir gegenüber von ForschungsteilnehmerInnen artikulierten wahrgenommenen gender-Ungleichgewichten auf Festivals (s.o.) besonders darauf geachtet wurde, ein ausgewogenes Verhältnis von weiblichen und männlichen Filmschaffenden und ProtagonistInnen herzustellen.

betreiben, zu neuen Fragestellungen an und Erkenntnissen über die Spielorte und AkteurInnen des Feldes führen konnten. So ergab sich bspw. durch meinen „Ärger“ über den Habitus des lokalen Publikums des Dokufest ein Gespräch mit der Festivalleitung, in dem die soziopolitischen Hintergründe und Rahmenbedingungen des Festivals erst zum Thema werden konnten. Hätte mich das Reden der ZuschauerInnen im Kino nicht persönlich bei der Filmrezeption gestört, wäre diese Erkenntnisdimension vielleicht nicht Teil der Arbeit geworden. Wäre ich nicht bei jeder Festivalanmeldung vor dem, in Bezug auf mein Rollenverständnis konfliktiven, Kompromiss gestanden, ob ich mich als „Journalistin“ oder „Filmstudentin“ akkreditieren soll, wäre die Problematisierung dessen, dass Forschende in diesem Feld keinen vorgesehenen Platz haben, nicht in Gang gekommen. Eine weitere KEE wurde durch die persönlichen Emotionen ausgelöst, die der Zweifel an der Methodenadäquatheit von Sprache und Interviews mit sich brachte. Diese Episode war zentral für das Überdenken des methodischen Zugangs. Erst durch persönliche Indifferenzerfahrungen (vgl. Rosa 2014: 15) und durch das Gefühl, über den Diskurs, über das, was Menschen sagen, nicht an die Leute und die Ebene der Rezeption heran zu kommen, reifte die Erkenntnis, dass um ethnologische Rezeptionsforschung betreiben zu können, zunächst eine grundlegende Auseinandersetzung mit den methodischen Möglichkeiten von Sprache und anderen Herausforderungen nötig ist. Dabei spielten auch eigene charakterliche und sensorische Eigenschaften eine Rolle.

Über ein sehr gutes Gehör zu verfügen bringt in meinem Fall auch eine relativ stark ausgeprägte Geräuschempfindlichkeit mit sich. Beide Seiten dieser Medaille spielten methodisch eine Rolle, wenn es mir einerseits möglich war, Kommentare von RezipientInnen während Screenings aufzuschnappen und sie, in manchen Fällen, im Anschluss darauf anzusprechen können. Die Reflexion einer gewissen Sensibilität für energische Diskussionen war jedoch auch entscheidend in Momenten, in denen mir der Habitus des dokumentarischen Feldes als „laut“ oder „aggressiv“ erschien.

Ein kollaboratives Arbeiten war u.a. wegen der beschriebenen Flüchtigkeit des dokumentarischen Feldes hilfreich. So konnten bspw. mein mich zu manchen Festivals begleitender Partner ebfd. kurze Interviews führen und aufzeichnen, oder mir bekannte MitarbeiterInnen auf Festivals den Kontakt zu RezipientInnen und allgemein AkteurInnen der Filmrezeption herstellen.

Auf textlicher Ebene bedeutet Autoethnografie und Embodiment, in die jeweiligen Feldnotizen auch die eigenen Gefühle und (einzel)sinnliche Wahrnehmungen einfließen zu lassen. Denn:

[w]ährend die Gefühle räumlich ergossene Atmosphären sind, ist das Fühlen der Gefühle, soweit es sich um Ergriffenheit von ihnen und nicht um bloßes Wahrnehmen der Atmosphäre handelt – wie wenn ein ernsthafter Beobachter in ein albernes Fest gerät –, stets ein leibliches Betroffensein von ihnen. (Schmitz 2007: 26)

Zwar gerate ich als Forscherin bei der Analyse von Rezeptionsdynamiken auf Filmfestivals nicht in ein albernes Fest, zumindest aber doch in eine bestimmte Form von Alltagstheatralität und habitueller Performanz, mit der spezifische methodische und emotionale Herausforderungen verknüpft sind. Hier gilt es sich trotz aller persönlicher Eingebundenheit abzugrenzen, immer wieder in die analytisch-reflexive Distanz zu gehen und bspw. zu fragen: War ich müde, als mir ein Film langweilig erschien? War ich gereizt und dünnhäutig, als mir ein Gespräch oder eine Publikumsdiskussion aggressiv und laut vorkam? Mit solchen Fragen ist eine Reflexion über die persönliche Situiertheit der Forscherin verknüpft, bei der deutlich wird, dass Wissen stets im Körper der Forschenden (mit)erzeugt wird (Haraway 1988). Ein autoethnografischer Zugang bedeutet daher auch anzuerkennen, dass sich der wahrnehmbare Prozess der Filmrezeption zunächst im leiblichen Miterleben der forschenden Ethnologin vollzieht und dass, mit anderen Worten, ich selbst die erste Rezipientin und Forschungsteilnehmerin war, deren Rezeption in reflexiver Resonanz untersucht werden konnte und deren leibliche Wahrnehmung als erstes Analysemedium

die Atmosphäre des Feldes erfuhr.¹⁴⁸ Auch konnten Fragen an andere RezipientInnen aus persönlichen Erfahrungen mit den rezipierten Filmen hergeleitet werden. So wurden auch Forschungsteilnehmende gewissermaßen zu Auto-EthnografInnen, wenn wir gemeinsam über Erfahrungen mit und Rezeptionen von Filmen sprachen und so in einem kollaborativen Unterfangen über den reziproken Austausch und das Sprechen über sich selbst Daten und Erkenntnisse generierten (vgl. Chang 2013: 110).¹⁴⁹ Dabei verschwimmt die Grenze zu als außerhalb der Forschenden vorgestellten RezipientInnen und es wird vielmehr deutlich, was in theoretischer Hinsicht schon an anderer Stelle angedeutet wurde: Über Rezeption forschende EthnologInnen sind zugleich Teil ihres eigenen „Gegenstandes“. Anzuerkennen, dass ihre leibliche Wahrnehmung und ihr Körper als erstes Medium dient, um auch Fragen an andere AkteurInnen (mit) zu generieren, ist hilfreich. In der Folge methodische Überlegungen anzustellen, die dem auch hier zu findenden InnenAußen entsprechen, erweist sich als fruchtbare Konsequenz.¹⁵⁰

Fazit IV: Sichtbares und Sagbares im Habitus des dokumentarischen Feldes

Zu Beginn dieses empirischen Teiles wurden in einer ausführlichen Beschreibung die Charakteristika und der heterogene Habitus der beforschten Felder dargelegt. Diese Ausführlichkeit erscheint mir zum einen deshalb angemessen, weil die konkreten Kontexte und Spielorte der Filmrezeption zwar von verschiedenen Forschungsteilnehmenden als entscheidend für die Rezeptionen artikuliert wurden,

148 Auch Nichols (2013: 39) schreibt, dass er selbst auf dem Toronto Festival of Festivals im September 1992 mittels Autoethnografie eine Studie über iranische Filme durchführte. Konkrete methodische Hinweise zu seinem Vorgehen gibt Nichols dabei leider nicht.

149 Und auf der Produktionsseite, wenn man die Trennung in Produktion und Rezeption für einen Moment aufrecht erhalten will, berichteten mir auch Filmschaffende wie J.P. Sniadecki und David MacDougall, befragt nach ihrem Zielpublikum, davon, dass sie sich autoethnografisch selbst als ihre ersten RezipientInnen verstehen (16.05.15).

150 Aufgrund der Verbindung von Autoethnografie und atmosphärischer Feldforschung von *Auto-Atmografie* zu sprechen, erscheint zugegebenermaßen verlockend, mag dann aber doch neologistisch etwas zu weit gehen.

zugleich jedoch ethnologisch bislang untertheoretisiert und wenig beachtet sind. Zum anderen soll damit zum Ausdruck kommen, dass Filmrezeptionsforschung jenseits aller vermeintlichen Grenzen zwischen Audiovisueller Anthropologie und feldforschender Ethnologie zuallererst eines ist: Feldforschung – in all ihren Facetten, mit all ihren Herausforderungen und Möglichkeiten. In Bezug auf letztere war mir daran gelegen, dieses bislang wenig „beackerte“ Feld methodisch abzustrecken und herauszufinden, welche Methoden bei einer ethnologischen Rezeptionsforschung fruchtbringend sein können. Dabei hat sich gezeigt, dass ein symptomatisches In-Bewegung-gesetzt-Sein und der Versuch, als ForscherIn in Teilnehmender Wahrnehmung mit den Rezeptionen der jeweiligen Forschungsteilnehmenden zu resonieren, einen sinnvollen Zugang zu diesen atmosphärischen Forschungskontexten bietet. Dabei soll nicht der Eindruck entstehen, dass sprachliche Zugänge per se ungeeignet sind, ganz im Gegenteil sind viele zentrale (Zwischen)Ergebnisse erst durch sprachliche Interaktionen und durch Reflexionen und Problematisierungen dieser Interaktionen zustande gekommen.

Durch die autoethnografische Reflexion und Introspektion konnte dabei erkannt werden, dass sich im Bereich der Dokumentarfilmrezeption nicht nur Einiges an tradierten Spekulationen über „den Zuschauer“ findet, sondern zugleich ein *Othering* betrieben wird, wenn gedanklich aufrecht erhalten wird, dass RezipientInnen, ProduzentInnen und ForscherInnen trennbare Entitäten seien. Von „den RezipientInnen“ zu sprechen, als wären diese eine außerhalb von „uns“ ForscherInnen existierende Gruppe im Unsichtbaren des dokumentarischen Feldes, verstärkt nicht nur eine theoretische *Veränderung* und die Bildung einer *Muted Group*, sondern verhindert auch eine praxeologische Hinwendung und methodische Möglichkeiten, wie z.B. jene der *Atmografie*, die weiter auszuarbeiten sich als als lohnend erweisen könnten.

5 Evokation und Rezeption von Unsichtbarem und Abwesendem – aktuelle Tendenzen in zeitgenössischen Dokumentarfilmen

Anhand ausgewählter Dokumentarfilme wird nun gezeigt, wie diese als audiovisuelle Repräsentationen sozialer Wirklichkeiten versuchen, „Unsichtbares“ oder „Abwesendes“ zu vermitteln. Verstanden wird dieses Unsichtbare und Abwesende in mehreren Dimensionen: Zum einen geht es, im epistemologischen und phänomenologischen Sinne, um die filmische Bearbeitung von Themen, die im gesellschaftlichen Diskurs wenig Beachtung finden. Hinzu kommen hier auch Aspekte, die sich dem audiovisuellen Zugriff entziehen und daher über andere Strategien erfahrbar gemacht werden müssen. Geht man beispielsweise mit Fahlenbrach (2007: 334) unter Rückgriff auf die kognitive Metaphertheorie davon aus, „dass wir vor allem abstrakte Konzepte (wie Zeit oder Tod) und komplexe Erfahrungszusammenhänge wie Emotionen auf der Grundlage kognitiver und emotionaler Metaphern konzipieren“, stellt sich die Frage, welche Strategien und Metaphern zeitgenössische Dokumentarfilme einsetzen, um solche abstrakten Konzepte erfahrbar zu machen. In der ästhetischen Dimension wird hier demnach die konkrete filmstilistische Ausgestaltung von Evokationsstrategien beleuchtet. Begleitend stellt sich, wie bereits im vorherigen Kapitel beschrieben, in epistemologischer Hinsicht auf der Rezeptionsebene immer auch die Frage danach, inwieweit RezipientInnen, mit ethnologischen Mitteln, im öffentlichen Diskurs erfahrbar werden können.

Die untersuchten Filme und Stilmittel standen daher nicht an sich im Fokus, sondern wurden vielmehr als, in den Worten Latours, „Transportmittel“ für Rezeptionen, also für diskursive Aushandlungen und atmosphärisch erfahrbarbare Emotionen und Rezeptionssituationen betrachtet. Herausforderend gestaltete sich dabei die Heterogenität des Materials. Es gibt Filme, deren Rezeptionen ich über eine lange

Zeit, an vielen Sites und in verschiedenen Rollen begleitet habe, zu denen Interviews geführt und Gruppendiskussionen aufgezeichnet wurden. Andere habe ich nicht in ihrer Rezeption begleitet, sondern fand in der Analyse ihrer filmischen Mittel entscheidende Anregungen für die Beschäftigung mit dem Unsichtbaren und Abwesenden. Und zu wieder anderen Filmen habe ich (nur) beiläufig Kommentare aufgeschnappt, die jedoch neue Fragen aufgeworfen und mein Denken über Rezeptionsprozesse befruchtet haben.

Entsprechend kommen im Aufbau dieses Kapitels die drei Dimensionen von Unsichtbarkeit und Abwesenheit zwar zum Tragen, stellen jedoch keine trennenden Kapitelmarker dar, sondern dienen begleitend dazu, begriffliche Genauigkeit in die Beschäftigung mit flüchtigen Gegenständen zu bringen. Denn wie bereits beschrieben, sind die verschiedenen Dimensionen von Unsichtbarkeit vor allem durch Fluidität charakterisiert. Eine Unsichtbarkeit kommt selten allein und in verschiedenen Gewändern. Die systematische Sichtung von Filmen auf Dokumentarfilmfestivals der letzten Jahre hat gezeigt, dass zeitgenössische Filme der Frage, wie sich mit filmischen Mitteln abstrakte Themen oder Aspekte von Unsichtbarkeit, sei sie phänomenologischer, epistemologischer und/oder ästhetischer Art, behandeln und erfahrbar machen lassen, auf recht vielfältige Weisen begegnen.¹⁵¹

Einige der filmischen Strategien und Stilmittel, die sich jenseits der Audiovisuellen Anthropologie auch im breiteren dokumentarischen Filmschaffen finden, wurden bereits an anderer Stelle (vgl. [Kapitel 3.1.3.](#)) angesprochen. An dieser Stelle werden nun die filminhärenten Gestaltungsweisen mit Stimmen und Erfahrungen der Rezeption synthetisiert, um somit, in den Worten Malinowskis, das bis zu diesem Grad zusammengebaute „Skelett“ in „Fleisch“ zu kleiden. Hierzu konnten in der analytischen Werkschau der letzten Jahre einige filmstilistische und thematische Trends ausgemacht und Rezeptionen erfahren werden.

151 Da neben der Visualisierung auch andere Strategien zum Einsatz kommen, verzichte ich auf den gängigen Begriff „Visualisierungsstrategien“ und spreche stattdessen vom „Erfahrbarmachen“.

5.1 Formen der (An)Teilnahme: Multiple Autorenschaft und Autoethnografie

„Puh, was war das denn? Ich hab schon nach zehn Minuten geheult. [...] Krass, dass der so früh am morgen lief, ich war noch gar nicht richtig wach. Das ist schon hart, sich gleich nach dem Aufstehen so einen traurigen Film anzuschauen. Ich hab das Gefühl, der Film hat mich voll erwischt, ich könnt jetzt gar nicht sagen, warum genau. Der war so nah, also so nah am Protagonisten. Ich bin grad echt total überfordert, das muss erst mal sacken. Ich kann das jetzt gar nicht so in Worte fassen.“

Es ist nach dem Screening von *WANDERING EYES* – einem Film über den manisch depressiven Musiker Gavriel Balachsan und dessen Beziehung zu seiner Familie, zu seiner Musik und zu sich selbst – als mir dieser verbalisierte Gedankenstrom entgegenkommt. Die sich mir mitteilende Rezipientin, eine Ethnologiestudentin, und ich befinden uns vor der Göttinger Paulinerkirche, in der und um die herum gerade das GIEFF 2012 stattfindet. Um uns stehen einige Leute und sprechen über den Film und darüber, dass auch sie kaum in Worte fassen können, wie sehr er sie berührt hat.

„Manic Depression is touching my Soul“, hatte, wie ich in meiner Nachrecherche herausfinden sollte, eine Rezensentin des Films getitelt.¹⁵² In der Rückschau überlege ich, die ich die emotionalen Rezeptionen auf dem Göttinger Filmfest teilen und teilnehmend erfahren konnte, welche filmischen Mittel der Film gebrauchte, der dieses Gefühl des „berührt sein“ evozierte. Und ich stoße auf Mittel, die mir in den kommenden Jahren noch des Öfteren begegnen sollten.

Die teilnehmende Rezeptionserfahrung (12.05.12) von *WANDERING EYES* (Ofir Trainin 2010) wurde zu einem zentralen Ausgangspunkt, um zum einen die Frage nach der Verbalisierbarkeit von emotional aufgeladenen Rezeptionen zu stellen. Zum anderen war es dieser Film, der die Frage nach den Evokationsstrategien innerer Zusammenhänge, unsichtbarer Innenleben und nach filmischen Strategien der Partizipa-

¹⁵² Siehe Horn 2011.

tion und geteilten oder multiplen Autorschaft anstieß – und damit die Frage danach, wie sich die emotionale Teilnahme am und der Anderen in Film und Rezeption gestaltet.

Immer häufiger waren in den letzten Jahren Filme auf Festivals zu sehen, in denen die Grenzen zwischen Filmenden und Gefilmten bewusst aufgebrochen wurden. Zugleich traten auch die Filmenden des Öfteren selbst vor die Kamera und führten als ProtagonistInnen und/oder AutoethnografInnen durch die Themen des Films, dem häufig auch eine persönliche Geschichte der Filmschaffenden zu Grunde lag. Mit der bereits erwähnten Schiene DOK.ego, stellte das Münchner DOK.fest im Jahr 2014 eine ganze Reihe von Filmen zusammen, in denen Filmschaffende und ProtagonistInnen personell zusammenfielen und das Gefühlsleben der Filmschaffenden eine zentrale Rolle spielte.¹⁵³ Schlagworte wie „Participatory Video/Film“, „Community Filmmaking“, „geteilte- oder Co-Autorenschaft“ und „Autoethnografie“ sind dabei ebenso als stilistische Marker in den Katalogen zu lesen, wie die Begriffe „nah“, „intim“, „sensibel“, „bewegend“ und „persönlich“.

Nun sind partizipative Strategien bei weitem nichts Neues und finden sich im ethnologischen Kontext bspw. bereits im Filmschaffen von Jean Rouch. Und in gewisser Weise ließe sich auch Nanook, der sich bereit erklärte mit Flaherty die Vergangenheit seiner Gemeinschaft für die und mit der Kamera zu inszenieren, als partizipativer Co-Regisseur beschreiben. Um den Begriff des partizipativen Filmschaffens jedoch nicht zu überstrapazieren und dadurch letztlich zu verwässern, soll hier im Hinblick auf gegenwärtige filmische Trends und mit Fokus auf die Evokation von Unsichtbarem und Abwesendem eine Rahmung gezogen werden, mit der danach gefragt wird, wann und wie genau bestimmte Strategien eingesetzt werden.

¹⁵³ Die Bad Aiblinger Nonfiktionale stellte im Jahr 2016 gar das ganze Festival unter das Motto „Über:Ich“. Diese Festivalsausgabe konnte jedoch nicht mehr Eingang in die Untersuchung finden.

Dabei hat die Sichtung der Filme auf den Festivals der letzten Jahre ergeben, dass gerade, aber nicht ausschließlich, im Feld ethnologischer Filmfestivals gerne Projekte gezeigt und diskutiert werden, bei denen Mitglieder einer Gemeinschaft für sie relevante Themen be- oder aufarbeiten, mit dem Ziel, ihre Perspektive und Position im öffentlichen Diskurs sichtbar zu machen. Ein prominentes und kontroverses Beispiel ist hier etwa *THE ACT OF KILLING* (Joshua Oppenheimer 2012), im und mit dem durch Reenactments durch die „Täter“ die Massenmorde nach dem Militärputsch in Indonesien (1965) performativ dargestellt wurden (vgl. Falls 2015). Die Filmbeispiele, die auf dem GIEFF 2012 im begleitenden Symposium „Participatory – what does it mean“ gezeigt wurden, waren weitgehend Community Filmmaking-Projekte, in denen filmend forschende EthnologInnen in aktionsethnologischer Manier mit Teilnehmenden der untersuchten Gemeinschaft Film- und Videoprojekte durchführten – um vor allem marginalisierte indigene Stimmen sichtbar im öffentlichen politischen Mediendiskurs zu machen. Auffallend war, dass sich auch in diesem Kontext die Frage nach der Partizipation und nach der Rezeption der Projekte nur auf die Beziehung zwischen Forschenden und (indigenen) Filmenden und Co-AutorInnen bezog, rezeptionsästhetische Fragen der Partizipation, Bezugnahme und (emotionalen) Teilnahme von erweiterten Publika jedoch nicht zur Sprache kamen.¹⁵⁴

Die filmische Werkschau der letzten Jahre hat nun gezeigt, dass sich filmstilistische Trends und Gemeinsamkeiten vor allem im thematischen Bereich von Krankheit und Familie verdichten. Filme wie *EINE RUHIGE JACKE* (Ramòn Giger 2011) und *MATTHEW'S LAWS* (Marc Schmidt 2012), tauchen ein in den Alltag eines Lebens mit Autismus, nehmen Anteil an Personen, denen nachgesagt wird, dass ihnen Anteilnahme nicht möglich ist und thematisieren dabei auch die Beziehungen zwischen den Protagonisten und den Filmschaffenden. In beiden

154 Ferner wäre danach zu fragen, inwieweit es sich um paternalistische Unterfangen handelt, wenn EthnologInnen ihre Forschungsteilnehmenden filmen „lassen“, wie es des Öfteren in Artikulationen über Community-Filmmaking bezeichnet wird, und inwieweit Video-Projekte, in denen statt der EthnologInnen nun die Forschungsteilnehmenden selbst sich dabei filmen, wie sie Kulturtechniken, kulturelle Fragen und Problemstellungen „erklären“, überhaupt „participatory“ sind.

Fällen sind dies Beziehungen, die bereits in der nicht-filmischen Realität bestanden hatten. Beide Filme sind dabei auch Zeugnis des Balanceakts aus Nähe und Distanz. Und beide arbeiten mit dem Mittel des Videotagebuches, das neben der Co-Autorenschaft auch Einblicke in die innere Gedankenwelt und in die audiovisuellen ästhetischen Präferenzen der Protagonisten ermöglicht. Auch wenn der Stellenwert von Sprache in den Filmen recht verschieden ist, ermöglichen doch beide das Eintauchen in eine unvertraute Welt und einen emischen Blick auf eine andere, durch das Krankheitsbild Autismus geprägte Lebenswirklichkeit.

Anders als Roman aus *EINE RUHIGE JACKE*, der nicht spricht, beschreibt Mathijs, der Protagonist aus *MATTHEW'S LAWS* in einem Audiokommentar explizit seine Gefühle, sowohl sein Leben als auch den Filmprozess betreffend: „Marc ist wieder da. Ich werde jetzt gefilmt. Komisch. Auf der Schule hätte ich nie gedacht, dass unsere Freundschaft mal in einen Film mündet.“ Mathijs Sprache ist klar und dicht. So erläutert er mit direktem Blick in die Kamera, wie wir uns die Welt eines Autisten vorstellen können:

Die Nicht-Autisten haben irgendwo eine Hirnfunktion, die für den Überblick und die Intuition zuständig ist. Als Autist muss man das alles selbst machen. [...] Man muss alles durchdenken. Autisten beschränken sich auf einen ganz kleinen Bereich und denken das vollständig durch. Das habe ich auch gemacht. Da gibt es die typischen Autisten, die zum Beispiel alle Jahreszahlen der Geschichte auswendig kennen. Das klingt spektakulär, weil ihnen das niemand nachmachen kann. Aber wenn man sie dann fragt, wie sie das machen, dann ist das gar nicht so schwer. Sie haben sich das ganze Modell in ihrem Kopf ausgedacht. [...] Sie laufen in ihrem Kopf durch einen Gang voller Daten und sind dann blitzschnell im Jahr 1176. [...] Total simpel. So läuft das bei mir auch.¹⁵⁵

155 In Mathijs Fall bezieht sich dieser durchdachte Bereich auf seine Wohnung, an der er seit Jahren selbst Baumaßnahmen vornimmt, die durch einen Rechtsstreit mit der Wohnungsbaugenossenschaft schließlich zu einer Zwangsräumung führen. Der Film visualisiert Mathijs Planung, indem er die angefertigten mathematischen Gleichungen, Listensysteme und Buchstabenkombinationen in Überblendungen und Animationen über Bilder der Wohnung legt.

So findet in *MATTHEW'S LAWS* sowohl eine geteilte Reflexion über den Filmprozess statt, zugleich wirft der Film, wie ich autoethnografisch erfahren konnte, einen als ZuschauerIn stark auf sich selbst, auf das eigene Vorwissen und die eigenen Vorstellungen, zurück. Auch hier finden sich ähnliche Strategien bereits bei Jean Rouch, der sich z.B. in *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* (1960) mit seinen ProtagonistInnen vor der Kamera über den filmischen Prozess ausgetauscht hat und diese Interaktionen in feedback-loops in den Film eingebaut hat. Auch in *MATTHEW'S LAWS* werden Kamera und Ton zum Katalysator und Transportmittel für Vermittlung und Verständnis. Die Dichte Teilnahme der Kamera an den Alltagsereignissen, den Wutausbrüchen und Unsicherheiten und der sich durch den Film ziehende direkte Blick des Protagonisten in die Kamera, adressiert die Zuschauenden in besonderer Weise. So betonte auch eine Rezipientin im Gespräch, dass „wenn die Protagonisten einen so direkt anschauen, dann berührt mich das persönlich sehr. Auch, weil man das nicht so oft sieht in Filmen.“ Und auch die Jurybegründungen der Festivals *Visions du Réel* (Nyon, Schweiz) und des *Planete+ Doc Film Festivals* (Warschau, Polen), die *MATTHEW'S LAWS* neben einigen anderen Festivals auszeichneten, fokussierten auf diesen direkten Blickkontakt, in dem der Film eine Beziehung zwischen Protagonist und Publikum herstellt: „The symbiotic relationship between filmmaker, subject and audience is one that's not forced but earned in a series of delicate movements slowly revealing the wide expanses of Matthew's interior world“ – so die Begründung des RIDM (Montreal, Kanada).¹⁵⁶

In *EINE RUHIGE JACKE* erleben wir den Hauptprotagonisten Roman, wie er sich selbst dabei filmt, Musik zu machen oder mit der Kamera die Gegend zu erkunden. In der Montage verwebt Ramon Giger die von Roman selbst gefilmten Sequenzen mit eigenen Aufnahmen von Romans zwischenmenschlichen- und Naturerfahrungen. Entstanden ist ein mit Kamera und Ton poetisch herausragend interpretiertes Gemenge, eine „empfindsame Übersetzung dieses Themas in filmische Sprache“, die es ermöglicht, „aufschlussreiche, bewegende Einblicke in dessen

¹⁵⁶ http://matthewslaws.com/?page_id=276

Welt auf einem Bauernhof im Schweizer Jura zu gewähren“, so die Jurybegründung der Nonfiktionale, die *EINE RUHIGE JACKE* im Jahr 2010 unter dem Festivalmotto „Innenwelten“ zum Siegerfilm kürte. Sowohl in *EINE RUHIGE JACKE* als auch in *MATTHEW’S LAWS* sind es die direkten Interaktionen mit der Kamera, die Form des Videotagebuches, der Blick in die Kamera, sowie die in der Co-Autorenschaft und Montage erzeugte multiple Perspektivität, die es ZuschauerInnen ermöglichen, in das Geschehen einzutauchen.

Auch der bereits erwähnte *WANDERING EYES* nutzt diese Mittel, wenn der Protagonist Gavriel während seiner manischen Episoden selbst filmt und, ebenfalls direkt in die Kamera sprechend, seine Gedanken, Gefühle und Perspektiven mit ebenjener und den ZuschauerInnen teilt. Durch die auch hier verwobene Montage der selbst gefilmten Sequenzen mit den Aufnahmen des Filmemachers Ofir Trainin, die Gavriel auch in Interaktionen mit seiner Familie zeigen, gelingt eine filmische Balance aus Nähe und Distanz, die es ermöglicht dem Protagonisten nahe zu kommen, und den Film dennoch zu keiner Zeit voyeuristisch wirken zu lassen.

Dieser letzte Punkt, der schmale Grat zum (gefühlten) Voyeurismus ist es, der gerade in Dokumentarfilmen oft thematisiert wird. Im Fall von *DELETE*, einem Jugendfilm von Janetta Ubbels (2012), der einen Jungen und dessen an Alzheimer erkrankten Vater bei ihrer Reise auf die Insel Vlieland zeigt, merkte ein Lehrer in einer Schulvorstellung des Münchner DOK.fest an, dass es sich bei dem Filmprojekt um ein Eindringen in eine Privatsphäre handelt, die immer häufiger zu beobachten sei (13.05.14). Anders als die bisher genannten Filme, ist *DELETE* ein „klassisches“ Portrait, das seine Protagonisten, vermeintlich, begleitet und ihnen nahekommen will. Die Kamera, so einige Meinungen im Publikumsgespräch, wird hier jedoch als Helferin im Ausschlichten menschlichen Leids empfunden. Wie viel Eindringen in Privatsphäre ist erlaubt, wann erzeugt ein Film Nähe zu den ProtagonistInnen, wann fehlt ihm die nötige Distanz und er kommt ihnen gar zu nahe? Als im Publikumsgespräch mit der Filmemacherin klar wird, dass der Film zu weiten Teilen inszeniert ist – z.B. wollte der Junge gar

nicht fahren, die filmisch abwesende Mutter war auf der Reise ebenfalls dabei und die Aktivitäten der Protagonisten waren dramaturgisch vom Filmteam geplant – regte sich von demselben Rezipienten Empörung: „Your film is fake!“ (13.05.14) In dieser Empörung zeigt sich ein interessantes bis inkonsequentes Spannungsverhältnis die Erwartungshaltungen an Dokumentarfilm betreffend: Einerseits soll er nicht zu nah und zu tief in persönliche Bereiche eindringen, andererseits soll er aber nicht inszeniert sein.

Gerade im Bereich von Filmen, die mit abstrakten, persönlichen und visuell schwer greifbaren Konzepten, wie Krankheit und Tod, befasst sind, hat sich daher das Mittel des Videotagebuches, in dem die ProtagonistInnen beim Dreh selbst entscheiden können, was sie zeigen möchten, bewährt. Auch in *I AM BREATHING* (Emma Davie und Morag McKinnon 2013) führt der Protagonist Neil, der aufgrund einer Motoneuronenerkrankung (MND) nur noch ein Jahr zu leben hat, ein Blog und ein Videotagebuch für seinen einjährigen Sohn Oscar. Der Film wird begleitet von einer Kampagne, die über die Krankheit in der Medienöffentlichkeit aufklären und diese so sichtbar machen soll. Zugleich dient der Film als Stütze für Betroffene, was sich auch an den Reaktionen, Kommentaren und geäußerten Fiktionsemotionen auf der Homepage ablesen lässt. Hier die Kommentare von Dave und Michael:

My partner Susan (50) has recently been diagnosed with MND (June 2013) and watching Neil's film really moved me [...] it's good [to] bring this awareness to people who don't know or are not aware, thank you Neil and his Lovely [sic] Family for sharing their story. Keep fighting [and] lets get a cure for this horrible disease.

Thanks to Neil and his family for a devastating, yet beautiful portrayal of this horrible illness. My mum was diagnoses with MND recently and I have done much research. However, nothing you read can prepare you

for the real life depiction this documentary offers. [...] A deeply profound film which will stay with me, and will help raise awareness and funds to bring some hope to the sufferers of the future. I love you mum xx.¹⁵⁷

In diesen stellvertretend herausgegriffenen Kommentaren werden mehrere Dimensionen des Films deutlich. Neben dem Bezug zur eigenen Geschichte und dem Ausdrücken der eigenen Gefühle, des eigenen „Bewegtseins“, wird auch deutlich, dass der Protagonist Neil konkret als teilnehmender Filmemacher erfahren wird, wenn der Film als „Neil’s Film“ bezeichnet wird. Dass Neil dem durchaus zustimmen könnte, wird im Publikumsgespräch auf dem DOK.fest München im Jahr 2013 deutlich. Ben Kempas, der die Kampagne um den Film begleitet, erläutert:

Es geht da natürlich um die ethische Frage danach, was man filmen darf und was nicht. Das größte Bestreben war zwar immer, das Emotionale einzufangen, aber dabei nicht ins Sentimentale zu verfallen. Sondern das Ganze durch ne gute Portion Humor zu retten, dass man’s irgendwie dann doch aushält. Und es war natürlich auch einfach ganz stark Neils Wille, dass dieser Film gemacht wird. Das merkt man ja, sogar bis ganz zum Schluss, als er eigentlich gar nicht mehr sprechen kann. Die Familie hatte teilweise die Kamera alleine, ohne dass [die Filmemacherinnen] Emma und Morag da waren. Und dann sieht Neil, obwohl er gar nicht mehr richtig sprechen kann, wie die Kamera nach hinten fällt, und dann ist er derjenige der schreit irgendwie „Camera!“

[...] Wir versuchen auch eine klassische Kinoauswertung zu bekommen, aber das ist natürlich schwer, weil die Verleiher natürlich ein bisschen zögern: Ein Film über jemanden der stirbt – ist das was, weshalb man ins Kino geht? (12.05.13)

157 <http://www.iambreathing.com/>

Mit der begleitenden Kampagne fokussiert I AM BREATHING direkt auf die nachfilmische Handlungsebene seiner RezipientInnen und fordert diese auf, sich ausgehend von einer Mikroerzählung – des Lebens Neil Platts und dessen Familie – mit größeren gesellschaftlichen Fragen zu beschäftigen.¹⁵⁸

Die bislang genannten Filme arbeiten mit ähnlichen stilistischen Mitteln. Indem die Aufnahmen der jeweils Filmenden anschließend im Schnittprozess verwoben werden, treten sie in einen Dialog, der auch die Zuschauenden an der filmischen Realität teilhaben lässt und ein Gefühl des Filmprozesses evoziert. Ermöglicht werden dabei sowohl Einblicke in Innenwelten, physische, psychische und persönlich-häusliche, als auch eine Multiperspektivität in der Betrachtung und der ästhetischen Ausgestaltung und Gewichtung von Themen. Qualitativ und stilistisch heben sich in diesen Filmen die partizipativen und verwobenen Aufnahmen deutlich voneinander ab, so dass David MacDougalls Bedenken zur geteilten Autorenschaft, bei der es ihm zufolge auch zur Verwirrung und Konfusion von Perspektiven kommen kann, hier unbegründet scheinen. Um bei aller Multiperspektivität den Durchblick nicht zu verlieren, plädiert MacDougall dafür, statt von geteilter Autorenschaft besser von *multipler Autorenschaft* zu sprechen (MacDougall 1995b[1974]: 129f.)

Während in den bislang genannten Filmen die Filmschaffenden visuell abwesend sind, erleben wir in ALLEINE TANZEN (2012) die Filmmacherin Biene Pilavci als mit ihrer Stimme und Erscheinung in Bild und Ton anwesend. In und mit dem Film bearbeitet Pilavci ihre konfliktive Familiengeschichte und führt als autoethnografische Protagonistin durch die verschiedenen Stationen ihres Lebens und zu den verschiedenen Mitgliedern ihrer Familie. Das Umfeld, in dem die Filmmacherin aufwuchs, war so stark von häuslicher Gewalt geprägt, dass sie sich als Zwölfjährige dazu entschloss, die Familie zu verlassen und in ein Heim zu gehen. Der Film ist ein Gemenge aus (gelesenen)

158 Wie z.B. der Frage danach, welche Forschung im medizinischen Bereich vorangetrieben wird.

Tagebucheinträgen, alten Homevideos und aktuellen Gesprächen und Begegnungen mit ihrer Familie, mit der dahinterstehenden und auch im Audiokommentar des Films formulierten Frage:

Liebes Tagebuch, kann ich es je schaffen glücklich zu werden, wenn es schon meine Eltern und die Eltern meiner Eltern auch nicht konnten? Kann ich diesem Hass, dieser Gewalt in mir entkommen? Hab' ich überhaupt eine Wahl?

Als ZuschauerInnen erfahren und erleben wir die problematischen Familienstrukturen sowohl zwischen den Eltern als auch deren Beziehungen zu ihren vier Kindern betreffend. Pilavcis Vater wird einige Jahre nach der Scheidung wegen Körperverletzung und Vergewaltigung in der Ehe verurteilt und nach seiner Gefängnisstrafe in die Türkei abgeschoben. Das Trauma der Familie scheint von den besuchten ProtagonistInnen niemand verarbeitet zu haben.

Während des Screenings beim Münchner DOK.fest 2013, bei dem der Film in der Kategorie DOK.deutsch¹⁵⁹ zu sehen ist, ist das Mitleiden der RezipientInnen deutlich im Saal zu spüren und zu hören. „Oh mein Gott...“, „Nein, wie furchtbar...“ „Die armen Kinder...“ – Worte wie diese werden flüsternd in den Saal gesprochen, Taschentücher ausgepackt, Nasen geputzt und Tränen getrocknet (13.05.13).

Im anschließenden Publikumsgespräch mit der Filmemacherin Biene Pilavci und dem Kameramann Armin Dierolf äußern die meisten ZuschauerInnen Fiktionsemotionen in Bezug auf die nachfilmische Realität. Vor allem die Frage danach, wie es den einzelnen Familienmitgliedern heute geht, wie sich die Beziehungen, vielleicht auch durch den Filmprozess, verändert haben, sowie Fragen nach den Gefühlen der Filmemacherin werden gestellt. Gegen Ende des Gesprächs meldet sich ein junger Mann und artikuliert seine Unsicherheit:

159 Die Reihe DOK.ego, in die der Film auch gut gepasst hätte, wurde erst 2014 eingeführt.

Ja, also, ich möchte eigentlich was mit Dir teilen, nämlich ... also, mich überfordert das. [...] Ich finde das sehr mutig, dass Du das überhaupt öffentlich machst. [...] Ich würd' Dich schon gern was fragen, aber gleichzeitig ist das so privat und ich hab' das Gefühl, dass ich schon so viel von Dir erfahren hab. (13.05.13)

Pilavcis Antwort, auf die mit hörbarer Zustimmung im Publikum reagiert wird, fällt recht klar aus:

Das ist schon ok, ich weiß schon, dass das ein persönlicher Film ist. Es ist aber kein privater Film und auch kein privates Thema. [...] Natürlich kommt mir der Film sehr nah, aber natürlich ist diese Figur, wenn ich da über mich spreche, dramaturgisch verdichtet. [...] Obwohl an mir angelehnt, ist es halt immer noch ein Film, mit Kamera, Schnitt, Dramaturgie – alles dabei. (13.05.13)

Der Eindruck, dass es sich bei ALLEINE TANZEN um ein „privates“ Dokument handelt, mag vielleicht auch durch den Einsatz von Archivmaterial entstanden sein: Homevideos, die die Filmmacherin als Kind im Kreis ihrer Familie zeigen, Tagebucheinträge, gelesen von der, wie sie selbst bestätigt, künstlerisch verdichteten, autoethnografischen Figur Biene Pilavci.¹⁶⁰

Ein anderer Diskussionsstrang, bei dem auch dezidiert eine Erwartungshaltung artikuliert wurde, entspann sich im Hinblick auf das Verhältnis von Nähe und Distanz, Teilnahme und Beobachtung, Mikro- und Makroebene. So äußerte ein älterer Herr im anschließenden Gespräch seine Enttäuschung darüber, zum besseren Verständnis des Gezeigten nicht mehr über die (türkischen) „Landsleute“ der Filmmacherin erfahren zu haben:

Rezipient: Was mir so n bisschen gefehlt hat ist, dass Sie ne Perspektive aufzeigen, wo man des vielleicht n bissl besser verstehen kann, also nach-

¹⁶⁰ Mit dem Einsatz von Archivmaterial als Strategie zur Evokation von Vergangenem wird sich das folgende Kapitel eingehender beschäftigen.

vollziehen kann [...] einfach vielleicht auch um Ihre Landsleute besser verstehen zu können. Ich finde, da ist wenig Abstand. Also man sitzt praktisch als siebte oder achte Person mit am Tisch / *Getuschel im Publikum*: „Das ist ja das Schöne“ / Pilavci: Ja, aber das wollte ich ja / R: Das ist auch sehr intensiv, aber mir ist das trotzdem zu wenig, Entschuldigung / *Jüngerer Mann aus dem Publikum*: Aber das versteh' ich nicht, zu intensiv auf der einen Seite und gleichzeitig zu wenig? / R: Ja, weil ich zu wenig gesellschaftliche Hintergründe aus ihrer Heimat erfahren habe. Wenn ich NUR konfrontiert bin, dann kann ich's nicht verstehen / *Publikum ist unruhig, tuschelt, Unmut über Frage des Mannes ist spürbar* / P: Sehen Sie, ich bin ja keine Soziologin und auch keine Ethnologin, ich hab' keine Ahnung von meinen Landsleuten, meinen sogenannten [...]. Dieser Film ist so super subjektiv, weil das Einzige, worüber ich berichten kann, ist halt MEINE Sichtweise. (13.05.13)¹⁶¹

Pilavci beschreibt ihre Entscheidung, selbst mit im Bild zu sein, als Möglichkeit, eine Vertrauenssituation entstehen zu lassen, durch die sich auch die anderen ProtagonistInnen und Familienmitglieder besser auf den Filmprozess einlassen konnten. Die Anwesenheit des Kameramannes sei während des Filmprozesses weniger Stör-, sondern gar „Retzungsfaktor“ gewesen, so die Filmemacherin auf die Nachfrage aus dem Publikum, ob es denn nicht störend sei, in solch persönlichen Situationen der Konfrontation mit der eigenen Familie eine weitere Person dabei zu haben. Sie selbst und ihr zufolge auch die anderen Familienmitglieder hätten die Kamera jedoch eher als Möglichkeit empfunden, um „in ihrem Schutze Dinge sagen zu können, die man sonst nie so sagen würde“ (13.05.13). Hier zeigt sich, dass die katalysierende Kraft der Kamera und Rouchs Konzept eines *Cinéma Vérité* auch heute von jungen Filmschaffenden genutzt und fruchtbar gemacht werden.

Die Teilnahme der ProtagonistInnen am Filmprozess in Form einer multiplen Autorenschaft sowie das autoethnografische Einbringen der Filmschaffenden in den Film, führen auf der nachfilmischen Rezepti-

161 Im Katalogtext des Münchner DOK.fest wird die in Deutschland geborene Pilavci als „deutschtürkische Filmemacherin“ angekündigt.

onsebene oft zu dem Eindruck, ZeugIn eines persönlichen Dokuments zu werden. Damit zusammenhängend hat sich in vielen Fällen eine empathiefördernde Wirkung gezeigt, als deren Folge sich auch RezipientInnen zum „Anderen“ in Bezug setzen und sich in den Filmprozess involvieren. Deutlich wurde auch, dass dies nicht selten zu einer selbstreflexiven Herausforderung, wenn nicht gar (zeitweisen) Überforderung führt. Herausfordernd erscheint vor allem die Bezugnahme zum dargestellten Verhältnis von Nähe und Distanz, von Teilnahme und Beobachtung, von Partizipation und Interpretation.

Gerade im ethnologischen Kontext sind diese Fragen viel diskutiert und werden auch im Bereich der Audiovisuellen Anthropologie divergierend besprochen.¹⁶² So kam nach dem Screening von David MacDougalls Film *UNDER THE PALACE WALL* (2014), der wie einige seiner Filme im Untertitel als „An Observation Project“ bezeichnet wird, auf einer Nebenbühne des GIEFF 2014 die Frage seitens eines Rezipienten auf, ob es in Zeiten, in denen von *postcolonial* und *participatory ethnography* die Rede ist, noch angemessen sei, „observational“ Filme zu machen. Als ich diese Frage an David MacDougall weitergab, sah er darin ein „falsches Verständnis von ‚observational‘, da Beobachtung immer intersubjektive Aspekte hat. Wahrscheinlich meinte die Person das eher im Sinne von objektivistisch, positivistisch“ (29.-30.05.14, meine Übersetzung).¹⁶³

Neben und in seinen beobachtenden Filmprojekten, finden sich auch in MacDougalls Arbeit partizipative Ansätze und Workshop-Projekte, so etwa im Rahmen seines Langzeitfokus „Childhood and Modernity“, bei dem er mit Kindern in Indien Filmprojekte durchführt. Hier

¹⁶² Vgl. Martin Grubers Dissertation zum *Participatory Ethnographic Filmmaking* (2015).

¹⁶³ *UNDER THE PALACE WALL* wurde von einigen ZuschauerInnen auf dem GIEFF 2014 und ffo 2015 als „romantisierend“ und „überästhetisiert“, die harmonische Bildgestaltung und Komposition gar als störend und „zu schön“ empfunden. MacDougall selbst umschifft diese Kritikpunkte jedoch in der Betonung seines subjektiven Blicks auf Rajasthan, das sich ihm nun mal so zeige (persönliche Gespräche bei GIEFF 2014 und ffo 2015).

beschreibt MacDougall, wie sich durch die Perspektive der Kinder auf die gewählten Filmthemen auch sein eigener Blick im und auf das Filmmachen verändert hat (persönliche Information).

Meines Erachtens geht es in der Gegenüberstellung von Partizipation und Observation weniger um trennende Charakteristika, als darum, für deren Wechselverhältnis, das auch im ethnologischen methodischen Grundprinzip der Teilnehmenden Beobachtung zum Tragen kommt, eine filmische Balance zu finden, bzw., die eigene Haltung deutlich zu machen. Denn letztlich gilt es auch hier, sich der Positioniertheit und Situiertheit der beobachtenden Person bewusst zu werden und diese Positionen, multiplen Autorenschaften und autoethnografischen Bezüge transparent auf der Rezeptionsebene erfahrbar zu machen. Beobachtung ist immer Partizipation, ist immer persönliche Involvierung, ist immer subjektiv.¹⁶⁴ Und letztlich ist Dokumentarfilm immer ein Prozess der gemeinsamen Erzeugung von Wissen, Rouchs Prämisse einer „anthropologie partagée“ somit also immer schon implizit. So wie es keine Forschung ohne die Sinne gibt, und somit keine Non-Sensory Ethnography, gibt es keine Forschung ohne die Teilnahme der filmenden EthnologInnen, der Co-AutorInnen und der Publika. Was es jedoch gibt, sind filmische Strategien, die diese Teilnahme dichter und emotional involvierter gestalten können, als andere. Gerade im Fall von Filmen, die sich mit emotionalen, psychischen und physischen Innenwelten oder mit strukturell abstrakten oder schwer greifbaren Konzepten befassen – Filme, in denen das Erklären mit Worten nur bedingt vermitteln kann – haben sich die Strategien der multiplen Autorenschaft und Autoethnografie als Formen der Ermöglichung einer Dichten Teilnahme herausgestellt.

Ich komme nun zu einer weiteren filmischen Strategie, die den Zugriff auf Unsichtbares und Abwesendes in anderer Hinsicht ermöglichen soll und auf den Festivals der letzten Jahre oft zu sehen war.

¹⁶⁴ Zum Filmmachen im Sinne eines (*Beyond*) *Observational Cinema* siehe auch die Artikel von Young und MacDougall in Hockings (1995[1974]).

5.2 Formen des Erinnerns: Archivmaterial und Animation

[...] memory offers film its ultimate problem: how to represent the mind's landscape, whose images and sequential logic are always hidden from view. (MacDougall 1992: 29)

Wie werden Ereignisse zu Geschichte? Und welche Mittel finden zeitgenössische Dokumentarfilme, um zu vermitteln was zeitlich abwesend ist und sich dem direkten audiovisuellen Zugriff entzieht? Dies sind die beiden Fragen, die hier im Kern stehen. Und es sind auch die Fragen, die sich als zentral für das dokumentarische Feld erwiesen haben, in dem sich in den letzten Jahren immer wieder das Bearbeiten vergangener Ereignisse und das Arbeiten mit Archivmaterial und Animationen als Trendthema herausgestellt hat. Auch wenn es sich dabei thematisch nicht unbedingt um eine Neuerung handeln mag, so haben sich die Möglichkeiten des Zugriffs auf vergangene Ereignisse und auf zeitlich Abwesendes durch technologische Entwicklungen doch stark verändert und zur Entstehung von heterogenen Formaten geführt.

Im Jahr 2013 wurde im Rahmen der DOK.forum Veranstaltung „Das Spiel mit der Vergangenheit“ die audiovisuelle Bearbeitung historischer Themen anhand unterschiedlicher Film- und TV-Beispiele diskutiert. Dabei reichte die Bandbreite für Bereiche, für die es keine personellen oder technologischen ZeugInnen gibt, vom Reenactment über den Einsatz von Archivmaterial und Fotografien, von der Arbeit mit Zeitzeugen, bis hin zur Verwendung von Animationen oder CGI (Computer-Generated Imagery).¹⁶⁵ Neben Klaus Stanjeks Film *KLÄNGE DES VERSCHWEIGENS* (2012), der einen zeitlich abwesenden Hauptprotagonisten mittels animierter Familienfotos erfahrbar

¹⁶⁵ Wobei Reenactment und CGI vor allem im Bereich von TV-Reportagen und weniger im (ethnologischen) Dokumentarfilm angewendet werden.

macht, wurde hier auch NEUKÖLLN UNLIMITED (2010) besprochen, der zur Visualisierung von Situationen der Abschiebung auf Animationen zurückgreift.

Nun findet das Bearbeiten vergangener Ereignisse stets in einem gewissen Spannungsverhältnis aus Fakt und Fiktion, aus Wissen und Imagination statt. Gerade in der Ethnologie, in der es seit den großen Paradigmenwechseln weniger um die Rekonstruktion von Vergangenheiten geht, sondern die sich heute als Erfahrungswissenschaft vielmehr mit gelebter und dynamischer Geschichte befasst, stellt die Repräsentation und Evokation von Vergangenem eine spannende Herausforderung dar. Sie fragt dabei spätestens seit der Krise der Repräsentation immer auch danach, wie die Formen der Repräsentation die Vorstellungen von vergangenen Ereignissen beeinflussen und wie (audiovisuelle) Medien somit auch Geschichte(n) produzieren (vgl. Hohenberger und Keilbach 2003: 7). Einmal mehr erweist sich hier die Bezeichnung von (ethnologischem) Dokumentarfilm als faktionalem Film und die damit inhärente Dekonstruktion von als dichotom vorgestellten Genrekategorien als empirisch sinnvoll. Anhand einiger Filme, ihren Strategien und Rezeptionen sollen diese Gedanken nun illustriert und erläutert werden.

Neben Filmen, die in neu gedrehtes Material auch (found) footage aus privaten und öffentlichen Archiven einbeziehen, finden sich solche, die rein oder primär mit Archivmaterial arbeiten. Filme wie CONCERNING VIOLENCE (Göran Hugo Olsson 2014) oder OUR NIXON (Penny Lane 2013) setzen sich mit historischen Personen und gesellschaftspolitischen Ereignissen, Epochen und Fragen auseinander. OUR NIXON gibt dabei anhand vormals nie gezeigter Super-8-Aufnahmen Einblicke in politische Abläufe und Entscheidungen. Das umfangreiche Material war von den drei engsten Beratern Richard Nixons gedreht worden und der Öffentlichkeit über 40 Jahre verborgen geblieben.

In CONCERNING VIOLENCE werden basierend auf dem Buch „Die Verdammten dieser Erde“ (1968[1961]), verfasst vom Vordenker der Antikolonialismus-Bewegung Frantz Fanon, postkoloniale Fragen

gestellt. Hierfür werden die Texte Fanons durch die Stimme der zeitgenössischen Sängerin und Rapperin Lauren Hill in der Gegenwart zum Leben erweckt und mit Archivmaterial des schwedischen Staatsfernsehens verwoben, das Freiheitskämpfer in Mosambik, Angola und Guinea-Bissau, sowie schwedische Missionare in Tansania zeigt. In einem dem Film vorangestellten Prolog diskutiert Gayatri Chakravorty Spivak Fanons Werk und bildet so eine weitere gegenwärtige Brücke, die die Aktualität der Vergangenheit deutlich macht. In Bild und Ton sind es vor allem die Stimme Lauren Hills, sowie die in großen weißen Lettern über das gesamte Bild hinweg geschriebenen Textbausteine Fanons, die sich ins Gedächtnis einprägen, wie auch folgende Rezension verdeutlicht:

In der druckvollen Phrasierung der ehemaligen Fugees-Sängerin und Rapperin kommt Rhythmus in Fanons machtvolle Worte, sie lösen sich von ihrer über 50 Jahre alten Vorlage und werden anschlussfähig an die Gegenwart. In Kombination mit dieser Tonspur öffnet sich auch das Bildmaterial für Fragen nach seiner Aktualität. Erkennen wir darin Fluchtlinien, die in zeitgenössische Konflikte führen? (Pilarczyk 2014: o.S.)

Letztere Frage impliziert auch Jason Osders Film *LET THE FIRE BURN* (2013), der jedoch gewissermaßen in der Vergangenheit bleibt, um ein Thema in die Gegenwart zu bringen. Osders stellt mit seinem Film über die „MOVE“-Bewegung und im Publikumsgespräch auf dem kosovarischen Dokufest eine zeitlose und für Archiv- und Erinnerungsfilm übergreifend geltende Frage, die zugleich der Antrieb war, um seinen Film zu machen: „How do current events become history?“ (19.08.13) Die selbsternannte *black-liberation group* MOVE wurde 1972 von John Africa in Philadelphia (USA) gegründet und bekannt dadurch, dass sie sich stark gegen rassistische Diskriminierungen und für Umweltfragen und Tierrechte einsetzte. Ihre Ablehnung moderner Technologien und ihr Prinzip eines *back to nature* lebte die Gruppe in Form einer Kommune in einem abgeschotteten Reihenhaus in West-Philadelphia, von dessen Dach aus sie ihre Ideale über ein Megafon auch in den Straßen der Nachbarschaft erschallen ließ. Nach jahrelangen Nachbarschaftsbeschwerden und einer zunehmenden Radikalisierung

der Bewegung, eskalierte die Lage am 13. Mai 1985 in dem Ereignis, das zum Thema von Osders Film werden sollte. Da sich die Mitglieder von MOVE weigerten ihr Haus zu verlassen, eröffnete die Polizei von Philadelphia zunächst das Feuer und ließ anschließend hoch entzündlichen Sprengstoff auf das Haus fallen. Die Anordnung der Polizei von Philadelphia, das entstandene Feuer brennen zu lassen, führte zum Tod von elf Personen, darunter fünf Kinder, zur Zerstörung von 61 Häusern und wurde titelgebend für Osders Film *LET THE FIRE BURN*. In diesem werden die Ereignisse rein durch die Montage von Archivmaterial – primär Nachrichtenberichterstattung und Gerichtsvideos von Anhörungen der Beteiligten – evoziert. Befragt nach der Entscheidung den Film rein aus Archivmaterial zu montieren meint Osder, nicht ohne anzumerken, dass ihm der gegenwärtige Trend hin zum Archivfilm durchaus bewusst war: „I didn't set out to make an all archival film. I set out to tell the story with a certain emotional resonance that I wanted to have in it.“ (19.08.13) Zwar hatte er hierfür auch Interviews mit ZeitzeugInnen und Beteiligten gedreht, befand jedoch:

The interviews had certain weaknesses and the archival footage had certain strengths. My editor said, 'listen, the interviews just aren't that hot and the other stuff is wonderful and we have an opportunity to do something different.' And we had a really interesting dialogue and debate about the possibility of doing it that way. It wasn't that I wanted to do it this way, I wanted it to have a certain effect with audiences and then realizing with the editor that perhaps the best way to have that effect was in fact to stay in the archive, because you would stay in the present tense that way. You would be following it as it happens, and it would be by taking away that comfort that comes with reflection that you would be more emotionally involved. (19.08.13)

Der intendierte Effekt des Involvements war auf der Rezeptionsebene deutlich erfahrbar. Ermöglicht wurde er neben der Linearität in der Darstellung der Ereignisse durch das von Osder adressierte Bleiben in der vergangenen Zeit. Als immersionsunterstützendes Moment wurde von RezipientInnen auch das – im Vergleich zu der Mehrheit US-amerikanischer Dokumentarfilmproduktionen angenehm dezente

– Sounddesign des Films genannt. So merkte eine Rezipientin im Gespräch an: „I loved the score, it’s very emotionally powerful and it also elevates the material into something very epic.“ (19.08.13) Eine weitere filmische Strategie hing mit dem Anspruch des Filmemachers zusammen, einen Film für Festivals zu machen, was dazu geführt hatte, sich gegen eine, wie er es nennt, traditionellere *talking-head-let’s-explain-it-to-you*-Form zu entscheiden, die, wie er weiter ausführt, vielleicht im TV gut „funktionieren“ würde, aber nichts für Festivals sei. Den Grund für diese Unterschiede sieht Osder mit Bezug auf seinen Film darin, dass die MOVE-Geschichte eine „complicated story“ ist, für die öffentliche Medien in der Regel wenig Raum und Beachtung bieten – „they don’t do good with complicated stories.“ (19.08.13) Osder begreift seinen Film zum einen als Teil einer Bewegung oder Gruppe, die mit Archiv-Filmen eine neue Klasse von Filmen produziert. Zum anderen trägt der Film als eine alternative Form der Geschichtsschreibung dazu bei, ein Ereignis, das es bisher kaum in die Geschichtsbücher geschafft hat, in die Öffentlichkeit zu bringen.¹⁶⁶

Daraus, dass LET THE FIRE BURN in der Vergangenheit bleibt und RezipientInnen quasi in Echtzeit an den Ereignissen teilhaben lässt, bezieht er seine Kraft, die Vergangenheit präsent zu machen, ein Ereignis und eine (fast) vergessene und im öffentlichen Diskurs wenig sichtbare Geschichte zu evozieren und im wahrsten Sinne des Wortes zu vergegenwärtigen.

Neben historischen Ereignissen waren in den letzten Jahren immer wieder Filme zu sehen, in denen im Wesentlichen abwesend-anwesende ProtagonistInnen die Hauptrolle spielten. Zu diesen Filmen zählen MAJUBS REISE (Eva Knopf 2013) und KLÄNGE DES VERSCHWEIGENS (Klaus Stanjek 2012), die beide auf einigen (ethnologischen) Filmfestivals zu sehen waren.

¹⁶⁶ Osder selbst erläutert seine Motivation den Film zu machen wie folgt: „If something is not in the history book after 30 years, it might not be in the history book and I’m really interested in that whole dynamic.“ (19.08.13)

Letzterer zeichnet sich vor allem durch seine Struktur der Spurensuche aus, bei der sich der Filmemacher Klaus Stanjek in die Vergangenheit seiner Familiengeschichte begibt und dabei zugleich ausgehend von dieser Mikrogeschichte größere gesellschaftspolitische Fragen nach unsichtbaren Strukturen und Mechanismen der Verdrängung stellt.

Die zentrale Figur des Films ist der abwesend-anwesende Onkel Willi, der bereits verstorbene Berufsmusiker Willi Heckmann, Stanjeks „Geheimnisonkel“, der aufgrund der Anwendung von § 175, des „Homosexuellen-Paragrafen“, acht Jahre in den Konzentrationslagern Dachau und Mauthausen verbracht hatte. Diese Epoche seiner Abwesenheit im Familienalbum¹⁶⁷ ist es, die den unausgesprochenen Konflikt der Familie sowie das zentrale Thema des Films ausmacht. Der Film bearbeitet diesen Konflikt, indem alte Familienfotos u.a. mittels Einzelbildbearbeitung und digitaler Cutout-Animation in Bewegung gesetzt und zum Leben erweckt werden und indem realfilmische Interviews mit Angehörigen mit den Fragen des auditiv und visuell stark präsenten Filmemachers verwoben werden. Entstehen konnte der Film erst nach dem Ableben des Onkels, der den expliziten Wunsch ausgesprochen hatte, das Thema nicht zu seinen Lebzeiten zu bearbeiten. Auf der Tonebene hören wir Stanjek sagen: „Das Gedächtnis meiner Familie hatte merkwürdige Eigenschaften. Es war voller Löcher und Leerstellen. Erst später entdeckte ich, dass alle Familienmitglieder dafür sorgten, dass dies auch so blieb.“¹⁶⁸ An dieser Entdeckung lässt der Film teilhaben, wenn bei Stanjeks Spurensuche die verschiedenen „Klänge des Verschweigens“ – sowohl innerhalb seiner Familie als auch in darüber hinaus weisenden gesellschaftlichen Zusammenhängen – deutlich werden.¹⁶⁹ Im Film mit dem Untertitel „Ein detektivischer

167 Der Film beginnt mit der Einblendung eines alten Familienfotos und der Frage Stanjeks, warum sein Onkel Willi auf diesem Foto fehlt.

168 Einen Film über eine Person zu machen, die zu Lebzeiten nicht über ihre Erlebnisse sprechen konnte oder wollte war eine Herausforderung: „Die Hauptperson, die nicht redet, das ist eigentlich ein Film, den man gar nicht machen kann, fanden auch diverse Filmförderer. Und es ist natürlich ein Wagnis. Es hat aber dazu geführt, dass ich gezwungen war, mit den Fotos anders umzugehen und sehr erfindungsreich zu werden.“ (Stanjek im Publikumsgespräch, 12.05.2013)

169 Während die Geschichte der KZ-Häftlinge mit dem gelben Stern ausführlich und fortlaufend besprochen wird, besteht über jene der Rosa-Winkel-Häftlinge, also der

Musikfilm“, gestaltet sich die narrative Dramatisierung durch eine Suchstruktur, die immer wieder auch (temporäre) Leerstellen lässt und so einen fortlaufenden „suspense“ erzeugt, der, wie in Gesprächen mit RezipientInnen deutlich wurde, dafür sorgt mehr wissen zu wollen.

Die Rezeption des Films konnte auf der DOK.forum-Veranstaltung „Das Spiel mit der Vergangenheit“ (2013) sowie während der Nonfiktionale 2014 unter dem Motto „Der geliehene Blick“ untersucht werden. Neben der divergierend wahrgenommenen und divers diskutierten Rolle des autoethnografisch vorgehenden Filmemachers Klaus Stanjek, zeigte sich hier vor allem eine stark ausgeprägte Generationentrennung in der Artikulation von Fiktions- und Artefaktemotionen, welche auch während der Screenings atmosphärisch erfahren werden konnten. Während jüngere RezipientInnen den Fokus ihrer Diskussion des Films auf dessen Gestaltung legten, evozierte der Film bei Personen ab 40 aufwärts vor allem Erinnerungen und Aussagen in Bezug auf eigene Familienstrukturen und das individuelle Vorwissen, die persönlichen Erinnerungen oder das jeweilige Interesse hinsichtlich der Geschehnisse während des Dritten Reichs. In persönlichen Gesprächen konnten bei der Bad Aiblinger Nonfiktionale (15.03.14) Rezeptionen und Erwartungen vor und nach dem Screening aufgezeichnet werden.

Zwei älteren Damen, im Anschluss an den Film und das Publikumsgespräch

Dame 1: Genau so war's.

Dame 2: Ja, das stimmt. Da hat man nicht drüber gesprochen. D1: Wir kennen ja auch Bekannte, die selber im Krieg waren und da gibt's welche, die sprechen überhaupt niemals über den Krieg. Des is ois vergraben. Und die anderen sprechen immer wieder vom Krieg. Und hören nicht mehr auf. Es ist ganz unterschiedlich und ich glaub', es gibt die beiden Varianten, wie ein Mensch damit umgeht.

D2: Mein Schwiegervater war im Krieg, der wurde verletzt in Verdun. Und

aufgrund ihrer (Homo)Sexualität inhaftierten Männer, wenig öffentliches Bewusstsein. Stanjek geht es im übergreifenden Thema des Films darum, „wie schwer eine Gesellschaft sich damit tut, Menschen die anders sind auszuhalten oder zu integrieren.“ (ebd. 12.05.13)

mein Mann Franz - inzwischen ist er verstorben - der hat oft später noch gesagt: „Der Vater hat nie darüber gesprochen.“ Mei, der hätte so viel erzählen können. [...] Hat an steifen Arm gehabt, an durchschossenen Arm. Und der hat bis 1945 geeitert. Er war Postbote, war nie arbeitslos, ist immer in die Arbeit gegangen. Wenn er seinen Gang gehabt hat, wo er zuhause vorbei gekommen ist, dann hat er zu seiner Frau gesagt „Verbind mich wieder“. Es war eitergetränkt. „Mir tut das so leid“, hat der Franz immer gesagt, aber er hat nichts erfahren.

D1: Ja, des hätt' ma gern gewusst.

D2: Ja. Die haben da dicht gemacht. Wie's er selber im Film auch sagt. [...] Und man muss auch sagen, dass wir, also meine Generation – ich bin Jahrgang 34 –, dass man zu wenig gewusst hat von den Konzentrationslagern. Wir sind auch sehr ländlich hier in Bayern. I weiß von a paar Verhaftungen von unserem Ort. Aber du hast nie was drüber erfahren.

D1: Na, des stimmt.

D2: Auch nicht von meinen Eltern. Man hat da nicht so gesprochen.

Eine Frau mittleren Alters, im Gespräch vor und nach dem Film

Also ich möchte v.a. die Filme anschauen, die irgendwie mit Hitler im Zusammenhang stehen. Damit beschäftige ich mich, v.a. in den letzten drei Jahren intensiv. [...] Das ist ja ein wichtiges Thema, an das ich mich lange nicht ran getraut habe. Obwohl ich wusste, das ist ganz wichtig, aber aus familiären Gründen auch belastet und irgendwie aus einem Angstgefühl vielleicht heraus. Und ich hab' mir gesagt irgendwann in meinem Leben, gib't einen Anlass und jetzt bin ich so weit auch von der Reife her, da hin zu schauen. Weil, es gibt so dunkle Zusammenhänge, mit dem Großvater z.B., der immer alles verschwiegen hat. Und ich bin die Enkelin, der Großvater lebt nicht mehr. Er hat auch keine Fragen beantwortet. Seine Söhne die machen ihm bis heute noch Vorwürfe.

Nach dem Film

[...] Ich hab ihm [Stanjek] ja [nach dem Publikumsgespräch] gesagt, mich beschäftigt auch ein Familienthema und ich komme dem jetzt näher und durch so was, solche Gelegenheiten, kriegt man mehr Mut einfach.

Frage: Wie fanden Sie das denn, dass der Onkel selbst im Film nicht gesprochen hat, sondern dass man ihn nur auf diesen Fotos gesehen hat?

Natürlich ist das schon etwas Besonderes, etwas auszusprechen und den

Menschen, um den es sich dreht, auch selber sprechen zu hören. Aber wenn er nicht in der Lage ist und das war er nicht... Und das war erlebbar. Und das ist ja immer das Entscheidende, dass die Gebärde erlebbar ist. [...] Man kann nach irgendwelchen traumatischen Ereignissen lange nicht die Sprache finden. [...] Dennoch war dieser Onkel in dieser Gebärde erlebbar. Und das ist jetzt auch filmisch gelungen, das darzustellen.

Frage: Wodurch kam das? Warum war er für Sie erlebbar?

Ich weiß es nicht. Dafür muss man vielleicht auch eine Wahrnehmung entwickeln. Sie fanden das jetzt vielleicht wichtig für Ihre Arbeit, die verschiedenen Menschen zu befragen. Der eine wird gar nichts sagen dazu. Der nächste... Und mich beschäftigt das [Thema] sehr. Und daher kann ich das auch wahrnehmen. Und die Gebärde ist ja da. Und es ist viel mehr da. [...] Er [Stanjek] hat ja ganz viel in der Hand und ist sehr sehr nahe dran an vielem und an seinem Onkel vielleicht sogar noch mehr. Aber die künstlerischen Möglichkeiten der Filmtechnik... Da ist er ja auf der Suche. Und er hat ja zusätzlich zu diesem Dokumentarischen diese Animation... Das war ein Versuch. [...] Für mich hätt's das nicht gebraucht. Es kam ja auch die Frage, warum er das mit reingenommen hat. Und er war ja auch auf der Suche nach mehr, danach, was in der Vorstellung so ist. Das hat er [Stanjek] ja so gesagt. [...] Das, finde ich, ist künstlerische Arbeit. Und wenn man jetzt so sehr Techniken ran holt, die noch nicht ausgereift sind, dann kann das misslingen. Das ist das, was ich jetzt so denken kann.

Also wenn ich jetzt – aber vielleicht wäre ich dann nicht so unbefangen – wenn ich mehr von dieser technischen Seite und vom Cutten und was Sie da jetzt mitkriegen oder studieren wüsste... Ich kann da noch zu wenig mitdenken, aber was ich jetzt gehört und gesehen habe, da geht's immer drum, dass nicht die Technik zu sehr ausgefeilt wird und dann auf Kosten von diesen Gebärden. [...] Das, was ich mit Gebärde meine, das ist ja wirklich das, was einen Menschen ausmacht. Dieses ganz besonders Individuelle und geistig-seelische. Ich glaube nicht, dass es unmöglich ist, wirklich einen Weg zu finden, wie man das erfassen kann. Und ich denke, die beste Möglichkeit ist, vielmehr Gedanken zur Sprache sich zu machen. Also ich hab da [im Film] viel erlebt. Drum war's mir wichtig das zu sagen. Aber nicht im Sinn von Sprachtechnik und von Stimmtechnik oder so was, sondern wirklich so aus dem Innersten raus. Und wenn's um die Wahrheit geht, das findet die Sprache und dann findet man auch die filmischen Möglichkeiten, dass das wirklich

so rund ist und irgendwie ausgewogen. Und, dass wirklich die Menschen dargestellt werden.

Ein junger Mann und seine Mutter nach dem Film

Mann: Ich hatte zwischenzeitlich mal ein Störgefühl, dahingehend, dass ich mich gefragt habe, war es jetzt richtig, seine Entscheidung den Film zu machen. Da bin ich mir noch nicht ganz im Klaren drüber. Denn er hat ja da eigentlich schon eine ganz klare Anweisung von Seiten seines Onkels. Seine Familie hat sich teils gesträubt, [...] das ist so eine Art Monument, das er da schafft für seinen Onkel. So habe ich das empfunden. Aber gegen dessen Wunsch. Ich weiß nicht ob die Aussage reicht: „Nicht so lange ich lebe“. Dann zu sagen, 'Ok, dann mach ich das halt nach Deinem Tod'. Also irgendwie klang das für mich so ein bisschen, als wäre das so gegen den Willen erfolgt. Aber auf der anderen Seite hat er auch die Unterlagen ausgehändigt bekommen vom Onkel. Vielleicht war das dann wieder das Einverständnis dazu, weiter zu forschen und weiter zu arbeiten. Muss ich noch mal drüber nachdenken.

Wie fanden Sie den Film von den Mitteln her, z.B. die Animationen der Fotos? Wie war das beim Anschauen für Sie?

Mutter: Das könnt' ich jetzt nicht sagen, aber ich hab' es nicht als was Negatives empfunden.

Mann: Also ich fand das ganz interessant. Und auch ganz gut gemacht, in der Post[produktion], die Sachen, die Figuren aus den Fotos, die er dann so ein bisschen animiert hat, um da Bewegung reinzubringen. Das fand ich eigentlich ganz gut. Und das war ganz gut zu kucken.

Jüngeres Paar, vor dem Film

Mann: Ich kenne den Film schon, hab ihn allerdings nur auf DVD gesehen und noch nicht auf der Leinwand. [...] Hängen geblieben ist mir vor allem, dass es ein wichtiges und interessantes Thema ist. Und gerade bei dem Film die Verschränkung auch quasi mit diesen Animationsformen. Das fand ich sehr interessant. Also die Machart.

Frau: Ich hab schon was über den Film gehört aber ich erwarte gar nichts. Ich will einfach rein, guck mir den Film an und schau dann hinterher, wie ich den fand. Keine Erwartungen vorher.

Mann: Ich denke auch, es ist immer das Beste wenig zu wissen. Gut, das Thema sollte vielleicht schon passen. Obwohl Dokumentarfilme sowieso immer interessanter sind. Also für mich jedenfalls.

In diesen Fragmenten kommen einige zentrale Emotive zum Ausdruck. Zugleich wird aber auch deutlich, dass die Frage nach den filmischen Strategien oft mit Werturteilen beantwortet wird, in denen eher artikuliert wird, ob eine Machart gefallen oder nicht gefallen hat, dabei jedoch weniger auf das Warum der Wahrnehmung eingegangen wird. Dies gilt zumindest für das kurze Format des informellen Pausengesprächs oder Kurzinterviews vor oder nach dem Film. Anders gestaltete sich die Erfahrbarkeit von Rezeptionserlebnissen bei längeren qualitativen Interviews und bei der zuhörenden Teilnahme an Jurybesprechungen. Auf der Nonfiktionalen 2014 wurde KLÄNGE DES VERSCHWEIGENS von der dreiköpfigen Schülerjury des Gymnasiums Bad Aibling zum Preisträger des Bürgerpreises gewählt. In Einzelinterviews (15.03.14) und in der ausgiebigen Gruppendiskussion um die Auswahlentscheidung (16.03.14) wurden dafür zentrale Emotive artikuliert.

Einzelinterview zur Rezeption der gezeigten Filme

SchülerIn 1: Ich fand den Film KLÄNGE DES VERSCHWEIGENS wirklich toll, weil man auch als Zuschauer 'ne Art Beziehung zu diesem Onkel Willi aufgebaut hat. Das ist einer meiner Favoriten für dieses Jahr. Vor allem, weil die Geschichte wirklich emotional auch berührt. Man fühlt mit, wie das gewesen sein könnte. Und versucht sich ein bisschen da hineinzusetzen. Der Film hat mich schon ziemlich bewegt. Und ich fand die Animationen ganz interessant. Es kam mir so bisschen spielerisch und ein bisschen albern vor. [...] Ich finde, das hat den Film doch auch gut unterstützt. [...]

Gerade weil der Onkel abwesend war, ist der Film so in die Tiefe gegangen. Weil er [Stanjek] hat ja dann in alle Richtungen recherchiert. [...] Also ich finde, dass da trotzdem eine gute Nähe zustande gekommen ist. Und ich würde sagen, dass die Figur von Willi Heckmann, von Onkel Willi, mir doch recht sympathisch in Erinnerung bleibt.

Gruppendiskussion zur Wahl des Preisträgers

SchülerIn 2: Ich fand's super, weil man so eine Beziehung zu dem Onkel aufgebaut hat und ein Gefühl für ihn bekommen hat. [...] Ich fand die Animationen super, die haben mir den Onkel wirklich so brutal nahe gebracht.

SchülerIn 3: Aber es war nicht in sich geschlossen, es sind immer wieder neue Elemente aufgetaucht.

SchülerIn 1: Aber das ist es doch, was die Geschichte ausmacht.

S2: Ja, das macht den Film aus, er findet ganz viele kleine Bruchstücke und kommt immer weiter. [...] Und es ist ein sehr persönlicher Film. Er [Stanjek] arbeitet sehr persönlich, aber stellt sich selbst nicht so in den Vordergrund. [...]

S3: Künstlerisch gesehen hat er mehr gemacht als die anderen.

S2: Ist halt bloß die Frage worauf wir abzielen, auf das Künstlerische oder auf die Wirkung, das Feeling?

[...]

S3: Aber der Film hatte etwas Unvollkommenes. Er war nicht so ganz rund. Da fehlt noch so ein Puzzleteil, so ein Strich, irgendwas, was ihn vollkommen macht.

S1: Das heißt, Du findest einen Film nur gut, wenn er vollkommen und rund ist?

S3: Nein, aber wenn das Gefühl bei mir vollkommen und rund ist.

S1: Aber das Gefühl fand ich gerade auch toll, dass man die Geschichte nicht richtig abgeschlossen hat. Und dass sie noch Fragen aufgeworfen hat.

S2: Ja, das bringt dieses Selber-Reflektieren mit sich. Dieses, dass der Film nachholt und nicht einfach vergessen will.

S3: Ja, der Film hat mich schon mehr bewegt, weil er hat auch diese sehr menschliche Seite...

S2: Außerdem ist ja „Der geliehene Blick“ das Motto [der Nonfiktionale 2014]. Da ist erstens mal das Archivmaterial, wie er das eingesetzt hat mit den Animationen. [...] Also bei dem Archivmaterial hat er ja schon praktisch seine eigenen Stories und dazu bewegen sich die Bilder und dadurch ist noch mehr der geliehene Blick drin als bei den anderen, finde ich. [...] Ich hab' mir zu dem Film auch was aufgeschrieben (*holt Zettel hervor und beginnt zu lesen*): „Sehr intime Stimmung, Subtil.“ Mit subtil meine ich, wenn man über das Naziregime spricht, dann redet man immer davon: So viele sind gestorben, so schlimm war's. Und er bringt die Zeitzeugen ein, aber nicht so, dass

es total verstörend wirkt. Dass man danach rausgeht und sagt: Oh mein Gott, wie konnte das nur passieren, sondern...

S1: Ja, das finde ich auch, dass da die Fokussierung auf die persönliche Geschichte ist.

S2: Und das ist eine andere Betrachtungsweise und das macht den Film interessant, weil man ja schon so viel zu dem Thema gesehen hat, aber noch nicht auf die Art und Weise, wie es der Film macht.

S1: Was ich interessant finde, ist, dass man während dem Film große Sympathien für den Onkel entwickelt.

S2: Und andere Blickwinkel im Vergleich zu anderen Filmen über das Nazi-regime.

S1: Der Film hat keinen Abschluss direkt gefunden. Er hat immer noch Fragen. Aber es ist eine Art Abschluss, dass er seinem Onkel noch mal schreibt, wie er über die Sachen denkt.

S2: Ich finde es geht bei dem Abschluss nicht um den Abschluss des Films. Er hatte am Anfang ja geschrieben, dass es sein Geheimnisonkel war und so. Und so spannt er den Bogen und sagt am Schluss, rein aus dem Gefühl heraus, wie sich durch den Film, durch die ganze Recherchearbeit, durch diese Story, wie sich dadurch sein Verhältnis zu seinem Onkel geändert hat. Oder wie sich's auch bestätigt hat. [...] Und zum Umgang mit dem Archivmaterial würde ich sagen, dass mir die Effekte den Charakter auch zusätzlich näher gebracht haben. Die haben nicht nur den Film lebendiger gemacht, sondern die haben auch die Protagonisten lebendiger gemacht.

S1: Genau und dadurch wurde ja der Film lebendiger.

S2: Greifbar, da wird der Protagonist greifbar.

Die Diskussion gerät ins Stocken. Nachfrage M.R.: Was heißt Sympathie?

S2: Man baut die Beziehung zu dem Onkel auf. Man fühlt praktisch...

S1: Man fühlt mit dem Regisseur, mit dem Erzähler. [...] Das nicht so mit Tatsachen – „so und so viel Millionen“ –, sondern die Geschichte, das Schicksal seines Onkels... Es war eine Spurensuche, er kommt dem Thema immer näher.

S3: Er [Onkel Willi] tritt in Aktion, so dass man ihn sich auch mehr vorstellen kann, dadurch, dass die Bilder sich bewegen. Und er [Stanjek] benutzt diesen Effekt, damit man dem noch näher kommt.

S1: Verständnis oder Einfühlungsvermögen könnte man auch sagen.

Auch in dieser Diskussion wurde das Verhältnis von Nähe und Distanz und die Beziehung zwischen dem abwesend-anwesenden Protagonisten und dem autoethnografisch präsenten Filmemacher betont und wie schon in den Kurzinterviews als weitgehend gelungen besprochen. Stanjek selbst erläutert, dass ihm daran gelegen war, auch bei der Bearbeitung dieses persönlichen Themas, dessen Entdeckung ihn sehr schockiert hatte, als Dokumentarist immer wieder auf die Außensicht zu kommen, zugleich jedoch auch seine persönliche Haltung einzubringen (Stanjek, DOK.forum, 12.05.13).

Es reicht nicht aus nur die Bilder zu betrachten, man muss auch Haltungen vermitteln und Zusatzinformationen bzw. Reflexionen. Und in dem Film bin ich insofern ziemlich weit gegangen, als ich dachte, die Stimme selbst, der Duktus der Sprache, ist eine so wichtige Vermittlungsagentur. (12.05.13)

Im dokumentarischen Feld findet sich im Hinblick auf die ErzählerInnen-Stimme eine stilistische Tradition, die im deutschsprachigen Raum vor allem mit den Namen Alexander Kluge und Werner Herzog assoziiert ist. Beide treten als visuell primär abwesende Erzähler vor allem mit ihrer Stimme in Erscheinung. Für diese Form der stimmlichen Evokation hat der französische Filmtheoretiker und Musikologe Michel Chions den Begriff des *acousmétres* geprägt. Chion will mit dieser Wortschöpfung aus *acousmatic* und *êtres*¹⁷⁰ aufzeigen,

[...] dass Ton ontologisch mit dem Dasein verbunden ist, Handlungsfähigkeit besitzt und kein flüchtiger Hauch ist, der vom Winde verweht wird. Die Macht des *acousmetre* [sic] liegt in seiner scheinbaren Allgegenwärtigkeit, Allwissenheit und Unsichtbarkeit, d.h. sein Ursprung liegt weder innerhalb des Films noch außerhalb. (Elsaesser 2014: 9)

170 „[...] wobei ersterer etwas bezeichnet, das man hört, aber dessen Ursprung man nicht sieht, während letzteres sowohl „Meister“ bedeutet als auch die Verbform von »sein« ist.“ (Elsaesser 2014: 9)

Elsaesser beschreibt in seinen Ausführungen zu Ton, Körper und Stimme etwas, dass auch in den Fernscharbeiten Kluges spürbar wird: Die stimmlich anwesende aber visuell abwesende Präsenz des Filmemachers, der im visuellen Außen des Mediums „über das Filmbild hinaus“¹⁷¹ weist und sich damit gewissermaßen in die Unsichtbarkeit der ZuschauerInnen begibt (vgl. Fahle: 2010: 197).¹⁷²

Bei Stanjek ist diese nicht nur aus dem Off kommende Stimme jedoch keine allwissende Voice of God, sondern vielmehr ein Vermittler persönlicher und subjektiver Haltungen. Er tritt mit seiner Person auch visuell in Erscheinung und führt so Körper und Stimme zusammen. Die Idee hinter seiner starken stimmlichen Präsenz war es,

[...] dieses persönliche Beunruhigtsein in mir, dieses Gefühl, das meines Erachtens zur Geschichtsdarstellung dazu gehört, auch wenn es nicht sogenannten „faktisch“ ist, aber die Betrachtung der Geschichte mit reflektiert, *in der Stimmführung so ein Stück mit aufzunehmen, weil mich immer mehr interessiert hat, wie ein Film auf Zuschauer wirkt* [Anm.: S. spricht dabei mit veränderter, mysteriöser Stimme], als ihn als unabhängiges Gesamtkunstwerk irgendwie in den Himmel der Kunst zu stellen. (12.05.13)

Nun treffen der spezifische Duktus und die Art der Darstellung dieses persönlichen Beunruhigtseins in der Rezeption auf persönliche und subjektive Präferenzen. In informellen Gesprächen wurde von manchen FestivalbesucherInnen an der Umsetzung dieses Anspruchs auch Kritik geäußert, so z.B. am Tag nach dem Bad Aiblinger Screening von einer jungen Frau beim Gespräch im Festivalzentrum:

Ich bin einfach ein anderer Typ, ich würde da nicht so vorwurfsvoll ran gehen. Aber die Enkelgeneration kann das vielleicht auch besser als die

171 Vgl. das gleichnamige Buch mit dem Untertitel *Die Präsenz des Absenten in der Filmrezeption* (Kruise 2010).

172 Aus Perspektive des Films gedacht hält Fahle in der ZuschauerInnenkonfiguration fest: „Eine weitere Dimension des Unsichtbaren sind die Zuschauer des Films, die immer im Außen des Mediums bleiben, die der Film allerdings implizit und auch explizit adressieren kann.“ (Fahle 2010: 197)

Kinder, also Stanjeks Generation, die haben mehr Zorn, mehr Vorwürfe. Das hat man bei Stanjek auch gemerkt. War mir nicht so sympathisch. Er hat da so eine Dramatik und Schwere reingebracht.¹⁷³ (16.03.14)

Auch Stanjek selbst berichtet von sehr unterschiedlichen Reaktionen auf seinen Film: „Manchmal weinen Leute. Ein Anderer meinte mal, er war schockiert, dass der Film witzig los geht.“¹⁷⁴ (ebd.) Außerdem erzählten ihm Leute oft von ihren eigenen Familiengeschichten, in denen es ähnlich war und Angehörige nicht redeten (ebd.). Dies konnte ebenfalls beobachtet werden, als nach dem Nonfiktionale-Screening neben der jungen Frau, deren Großvater auch nicht über den Krieg sprach (s.o.) auch eine der weiter oben zitierten älteren Damen auf Stanjek zukam und ihm, die Hand auf seine Schulter legend, von der Geschichte ihres Schwiegervaters berichtete – inklusive des über Jahre eiternden Schulterdurchschusses.

Als weitere zentrale Diskussionsstränge hatten sich die Suchstruktur des Films und der Einsatz der Animationen erwiesen, hinsichtlich derer in der Rezeption unterschiedliche Erwartungen an und Wahrnehmungen von Offen- und Geschlossenheit artikuliert wurden. Das Verhältnis von Erinnerungen und archivarischen Fakten, von Interviews und Animationen war eines, zu dem Stanjek zunächst eine Haltung entwickeln musste. Er meint: „Manchmal wundere ich mich über Filme, Dokumentarfilme, die die Geschichte so darstellen, z.B. durch Inszenierungen, als wüsste man ganz genau, wie das abgelaufen ist.“ (12.05.13) Wichtig sei ihm gewesen, deutlich zu machen, dass Geschichte nicht einfach verfügbar ist und daher die Wahrnehmung von Geschichte stets mitberücksichtigt werden muss.¹⁷⁵ Die Strategie

173 Auf Nachfrage wurde deutlich, dass diese „Dramatik und Schwere“ v.a. durch Stanjeks Art im Film zu sprechen, die in der weiter oben zitierten Passage von einer anderen Rezipientin als Mittel der Erfahrbarkeit empfunden wurde, evoziert wurde.

174 Anm.: Ob sich hier der Finanzierung wegen die „Regel“ des Lachers in den ersten drei Minuten eingeschlichen hat? (vgl. Kapitel 3.3.2. und 4.1.3.)

175 Vgl. zu diesem Punkt auch Fabienne Liptays Besprechung von *WALTZ WITH BASHIR* (Ari Folman 2008), einem animierten Dokumentarfilm über den 1. Libanonkrieg. Liptay beschreibt die Wahl der Animation als Reaktion auf den Entzug des fotografischen Referenten (2016).

gie der Animation hatte Stanjek für KLÄNGE DES VERSCHWEIGENS daher immer dann gewählt, wenn er im Film Passagen seiner Erinnerung evozieren wollte, in seinen Worten:

[...] immer dann, wenn ich versucht habe, mir meine Erlebnisse mit ihm [Onkel Willi] vorzustellen, also aus meiner Erinnerung, die ungenau ist, und nicht so, ich sag mal, nachgespielt werden könnte. Denn dann würde sie behaupten, es wäre viel konkreter und genauer im Gedächtnis, aber das ist ja nicht so. (12.05.13)

Die Animation hingegen habe im Hinblick auf das Bearbeiten von Erinnerungen und von historischen Ereignissen Stanjek zufolge den Vorteil, dass man ihr das „Imaginäre“ mehr ansähe (ebd.). Statt Geschlossenheit und Faktizität zu suggerieren, thematisiert sie als künstlerische Methode die Gestaltung und die, wie ich es ausdrücken möchte, Faktionalität des dokumentarischen Zugriffs. Auch Fabienne Liptay schreibt mit Bezug auf WALTZ WITH BASHIR:

Der Umstand, dass das fotografische Bild im Verdacht der Lüge steht, lässt das gezeichnete Bild keinesfalls glaubwürdiger erscheinen, aber zumindest ehrlicher, weil es sich von vornherein in ästhetischer Distanz zur Lebenswirklichkeit verortet. Im Kontext dokumentarischer Formate kann es daher in besonderer Weise dienen, um die Konventionen ästhetischer Wirklichkeitsproduktion im Film zu reflektieren und mithin als Metakommentar des Dokumentarischen zu wirken. (Liptay 2016: 294)

Neben WALTZ WITH BASHIR und dem bereits erwähnten NEUKÖLLN UNLIMITED, war es vor allem THE GREEN WAVE (Ali Samadi Ahadi 2010), der im Hinblick auf seine formale Gestaltung in den letzten Jahren als animierter Dokumentarfilm besprochen und an einigen der besuchten Sites gezeigt wurde. Der Film ist gewissermaßen eine Collage, aus Blogbeiträgen, Tweets, Handyaufnahmen, animierten Sequenzen, einer Narration und einer Rahmenhandlung mehrerer fiktiver Charaktere, in der die Ereignisse der Grünen Revolution im Iran 2009 erfahrbar gemacht werden sollen. Dabei stellt er sich klar auf die

Seite der politischen Opposition und visualisiert in der Gesellschaft z.T. verschlossen gehaltene Vorfälle, wie z.B. Folter und Polizeigewalt, mittels Animationssequenzen.

Anders als KLÄNGE DES VERSCHWEIGENS, der durch das Bestehenlassen von narrativen Lücken und Leerstellen ein Gefühl der Offenheit und Unabgeschlossenheit evozierte, wählt THE GREEN WAVE eine nur vordergründig und stilistisch fragmentarische und assemblagehafte Form bei meines Erachtens gleichzeitiger narrativer Geschlossenheit und Übervisualisierung. Letzteres Gefühl wurde auch von einigen RezipientInnen formuliert, die die Darstellung geschichtlicher Ereignisse in Form der Animation als ein „zu viel“ empfanden, bei dem kein Raum mehr für die eigene Imagination oder für das, von Stanjek formulierte, Gefühl der Unverfügbarkeit von Geschichte blieb.

Bei der Rezeption des Films zeigte sich, in einem sehr viel stärkeren Ausmaß als bei KLÄNGE DES VERSCHWEIGENS, ein Graben zwischen Artikulationen zur ästhetischen Gestaltung (Artefaktemotionen) und jenen zur historischen und aktuellen gesellschaftspolitischen Faktenlage (Fiktionsemotionen). Spannend wurde es, als sich bei der Nonfiktionale 2012 teilnehmend erfahren ließ, wie es im Publikumsgespräch zu THE GREEN WAVE zu einer mehr als hitzigen Debatte um die Angemessenheit von Rezeptionsmodi und Äußerungen kam (17.03.12). Nach einigen von Moderationsseite an den Produzenten gerichteten Fragen zur Wahl der (Animations-)Form, regte sich erster Unmut im Publikum, darauf abzielend, dass es doch bei einem solchen Film interessanter sei, über den Inhalt als über die Form zu sprechen. Ab diesem Moment entspann sich eine Metadiskussion darüber, welches Bedürfnis legitimer sei: Jenes, Artefakt- oder jenes, Fiktionsemotionen zu äußern und zu diskutieren. Während der Produzent und einige RezipientInnen der Ansicht waren, dass die Form des Films eher nebensächlich sei und es doch eigentlich um Fragen der Menschenrechte im Iran gehe, konnten sich andere RezipientInnen dieser Haltung keineswegs anschließen. Der folgende Abschnitt gibt der teilnehmend beobachteten und atmosphärisch erfahrenen nachfilmischen Rezeptionssituation Raum, um auch die Entfaltung und Komplexität

der Rezeptionsdynamik zum Ausdruck zu bringen, RezipientInnen selbst in ihrer Sprache zu Wort kommen zu lassen und so auch den LeserInnen die Möglichkeit zum resonanten Erleben einer spezifischen Rezeptionssituation zu bieten.¹⁷⁶

RezipientIn 1: Wenn ich Sachen, die ich in einem Land nicht filmen kann, Dokumente die ich nicht habe, mit einer Animation darstelle, ich weiß nicht, wo da ein Fehler dran sein soll, also ich finde das genial.

Produzent: Danke. Wir haben überlegt, ob wir reenacten sollen [bei der Frage: wie kann man Folter darstellen] – aber ich bin überzeugt, dass diese Bilder die eigene Fantasie anregen, es wird dadurch noch viel bedrückender und macht das noch viel deutlicher, was die Leute leiden müssen.

R2: Also, die EIGENE Fantasie anregen, das versteh' ich nicht [...]. Diese Bildsprache und diese Bildgewalt und diese Ästhetik, mit der man sich auch beschäftigen muss, um sie verarbeiten und aufnehmen zu können [...]. Hier ist es so: Entweder ich lass' mich drauf ein und lass' mich emotionalisieren oder ich geh in die Distanz dazu. Auf jeden Fall muss ich mich irgendwie zu dieser Form verhalten – da weiß ich nicht, wo da noch ein FUNKEN Raum für Fantasie oder die eigene Möglichkeit, sich was vorzustellen, bleibt.

P: Was ich meine mit „die eigene Fantasie“, es ist ja nicht alles animiert – dadurch fängt dein Kopf automatisch was hinzu und macht es real.

R3: Entschuldigung, ich muss jetzt laut aufachen und zwar aus dem Grund, weil: Was wir jetzt gesehen haben war so schrecklich und dass man dann immer noch drüber nachdenkt über seine eigene Fantasie, immer nur das eigene. Was hat das mit Fantasie zu tun? Das sind Realitäten und mir bleibt die Sprache weg.

R2: ... es ging natürlich nicht um Spektakel oder Entertainment...

R4: ...für mich ist das auch nur ein ganz kleiner Ausschnitt der Realität. Die Realität ist noch viel schlimmer. Eigentlich müsste man diskutieren: Was passiert da wirklich und was können wir dagegen machen?

R1: Die Animationen sind bei mir anders angekommen, als Mittel, um der Gewalttätigkeit zu ENTKOMMEN – für mich waren die Animationen kein Mittel Intensität herzustellen sondern eher, Intensität rauszunehmen. Das

¹⁷⁶ Der besseren Lesbarkeit halber wurden einige Wortmeldungen stilistisch leicht geglättet, Auslassungen wurden kenntlich gemacht.

kam mir schlüssig vor, weil die Gewalttätigkeit, die da herrscht, nicht noch mal in Bildern reproduziert werden muss. Von daher fand ich sie gut.

Moderation: Sie haben nicht das Gefühl gehabt, dass diese Gesichter genauso gemalt waren wie die Bösen im Comic? (*Frage ins Publikum*)

R2: Doch schon, aber es ist ein Mittel, das Böse von sich fernzuhalten.

R5: Ich hatte das Gefühl, dass das mit diesen Comics ne gute Möglichkeit war, um was zu zeigen, was wir alle gar nicht kennen. Wir haben immer das Gefühl, wir haben Gewalt schon gesehen, in Dokus und Spielfilmen, aber wir kennen das eigentlich gar nicht. Gewalt ist was Abstraktes, kennen wir nur aus'm Fernsehen. Das Abstrakte aus den Comics führt uns vor Augen, dass wir davon keine Ahnung haben, in echt.

R6: Das war für mich ein totaler Flash. Da werden Emotionen aufgewühlt, eine Art Hilflosigkeit. Auf der anderen Seite hatt' ich das Gefühl, wir kennen viele Bilder in den YouTube-Videos. Fand's interessant, das mal auf ner Leinwand zu sehen – optisch anders zu sehen und zu konsumieren. Hatte aber manchmal wirklich das Gefühl... also es bleibt ja so bisschen die Frage, was können wir MACHEN? Geht das wieder unter in der Flut von Informationen? [...] Wir sehen Sachen, die einen zu Tränen rühren [...] was ist die Reaktion des Regisseurs?

P: Der Film soll auf ne emotionale Weise funktionieren. [...] Alis Standpunkt: Er ist nicht d'accord, dass Menschen in seinem Land gefoltert werden. [...] Man kommt aus diesem Film mit einer gewissen Hilflosigkeit, man soll Sachen aus dem Kino raustragen und Druck auf Institutionen machen. Unsere Intention: Die Menschen, die dort das erleben, die wollen wir unterstützen.

R7: Ich find das total schwierig, diese Sachen, die da jetzt passiert sind im Iran, einzuschätzen, durch die Art wie wir sie medial präsentiert bekommen. Der Film erklärt mir nicht, wer sind diese Leute? Ich erfahr nichts über die Lebensgeschichte der Leute im Film und wofür die stehen – was ich für'n Gefühl bekomm', von dieser grünen Welle, [...], dass die alle sehr naiv waren [...] und dass ich sagen kann: Das ist schlimm, was denen passiert ist, aber ich versteh nicht ... Was ich mir erwarde von so 'nem Film ist doch, dass er mir hilft, die Dinge zu verstehen, weil....

P: Warum? Sorry, aber ..

R7: .. ja weil sonst ist er PROPAGANDISTISCH einfach nur!

R8: Also ich bin Ossi, ich bin aufgewachsen mit Propagandafilmen und ich

bin bei der Hälfte ausgestiegen, weil ihr ALLE Mittel benutzt habt, die ich als Jugendlicher von russischen Propagandafilmen kenne. Ihr habt wirklich alles bedient und jetzt mag das an meiner Geschichte liegen, aber ihr habt mich als Zuschauer abgestoßen. Ich hab gesagt, 'ich halt das nicht mehr aus', weil ihr auch das, was ich als Jugendlicher kenne und aus den Nachrichten, fast schon unreflektiert wiedergegeben habt. Die ganzen Personen hab ich nicht kennen gelernt, ihr habt nicht reflektiert, wer das ist – durch diese Mittel, die ihr verwendet habt, habt ihr mich als Zuschauer verloren.

M: Vorhin meinte jemand, die Form ist mir nicht so wichtig, aber die Form kann in manchen Fällen zum Inhalt werden...

P: Wenn Sie das als Propagandafilm bezeichnen, dann bin ich stolz und sage: Ja, ich hab einen tollen Propagandafilm gemacht, für die Menschenrechte und gegen die Menschenrechtsverletzungen, die den Leuten im Iran wiederfahren. [...] es war nie die Intention, die komplette iranische Politik in diesem Film zu erklären, da helfen nicht 90 Minuten, so komplex ...

M: Zwei Wortmeldungen, erst der Kollege der kein Ossi ist und dann der Ossi.

R2: Ich find das bisschen komisch, weil jetzt scheint's plötzlich so, als gäb's zwei Möglichkeiten: Entweder macht man einen Film, der alles erklärt oder was Propagandistisches, bei dem man meint, man ist beim Zuschauen selbst schon Aktivist. Aber es gäb ja auch die Möglichkeit, den Zuschauer zu aktivieren, sich selbst ne Meinung zu bilden ...

P: (*unterbricht*) Ali würde sagen, „Ja, macht doch!“ Also ich verneige mich tief vor dieser Leistung, die Ali mit dem Film erbracht hat.

M: Genau weil der Film diese Form gewählt hat, mit so ner Wucht und so emotionalisiert, kriegt er auch solche Reaktionen.

R8: Das war keine Wertung der Revolution oder der grünen Welle gegenüber, nur der Art und Weise, wie er die repräsentiert. Der Film arbeitet und bedient unser Wertesystem, das ist das einzige, was ich ihm ankreide, wir schauen mit unserem westlichen, demokratischen Wertemodell da drauf und können das, was wir wollen, auch gesehen bekommen.

P: Ich find unser Wertesystem – also, ich kann mich da ganz gut mit identifizieren.

M: Ja, da brauchen wir nicht abzustimmen, dass wir alle an das Gute im Menschen glauben. [...] Aber in dem Moment, wo der Film auf das Auktoriale, Repräsentative setzt, da frag ich mich: Wer spricht da? Wer darf in diesem

Film den Common Sense bestreiten und die Oppositionen markieren? Alle Versuche, mich zu vereinnahmen und zu sagen, da musst du alle Emotionen investieren [...], ich kann das nicht und will das auch nicht, weil ich genau weiß [...] ne ganze Reihe von Sachen werden im Hintergrund geschoben, von denen man gar nichts erfährt. Aber weil das 'n Machtspiel ist, brauche ich nicht die Emotion Hoch 3, um mich mit allen Mitteln der handwerklichen, cineastischen Kunst dazu bringen zu lassen, auf Seiten der Menschen zu stehen. Das tu ich ohnehin. [...] Und, was nicht erwähnt wurde, aber weil wir über Musik viel gesprochen haben, vom ersten Film bis jetzt: Auch wenn man sagt, die Animationen haben 'ner Reihe von Leuten gut gefallen, da wird die Fantasie gefördert..., aber ne MUSIK obendrauf ist was, was die Sache NOCH mehr überhöht, übertrumpft. Ich weiß nicht, ist es denn so, dass wir so stumpf sind, dass man uns mit solchen Mitteln zum Empfinden geißeln muss?

P: Ich glaube, vielleicht nicht die Menschen die hier sitzen aber leider viele.

R9: Ich finds sehr schade, dass ein Film durch so diffizile argumentatorische Diskussionen klein gemacht wird. Weil, man darf halt nicht vergessen, er ist gut gemacht und er hat seine Intention an den Mann gebracht und auch sehr intensiv und gut und deswegen wurde er ja auch mit Propagandafilmen verglichen. Und ich finde, man sollte das nicht vergessen, weil die Diskussion, hab ich des Gefühl, die macht den Film so klein und das ist ungerecht.

M: Mein Eindruck ist eher, wenn wir uns Mühe geben, was alle hier probiert haben, über den Film nachzudenken, da wird er eher groß gemacht, find' ich.

P: Ähm, nein. Also mir kam das auch heute, und ich bin mit dem Film schon lange unterwegs, das erste Mal wie 'n kleines Filmseminar vor. Ich hab kein Problem, wenn ich dann eingeladen bin und sage, wir reden jetzt über Filmästhetik, dann bereit' ich mich das nächste Mal besser vor, aber für mich ist eher das Thema und was den Menschen dort wiederfährt wichtiger und das kam, sorry, GAR nicht hier zur Sprache. (*verhaltenes Klatschen im Publikum*)

M: Das war 'ne Kritik am Publikum. Danke. (*leichtes Lachen im Publikum*). Muss ja auch mal sein.

P: (*unterbricht*) Das war keine Kritik, das war eine Feststellung. Und ich bin sehr interessiert bei diesem Gespräch, weil, ich hatte dieses Gespräch über die Filmästhetik in dieser Tiefe noch nie [...].

M: [...] Das kommt mir vor wie so 'n Film der ... ästhetisch und emotional

anpackt. Muss man ja KÖNNEN und der Film KANN das ja, hat seine ganzen Mittel ja auch brillant belegt. Deswegen, find' ich, jede Kritik war 'n Kompliment. Der Film wirkt auf mich so stark, dass ich mich WEHREN will. [...] Dieser Film setzt sich ein, da ist jede Art von „Ja“ schreien und „Hilfe“ schreien richtig. NUR, man sollte auch, wenn man sich 80 Minuten dem Film ausgesetzt hat, 'ne Reaktion geben dürfen und sagen: „Ich bin auf der guten Seite des Films und finde trotzdem, es gibt filmische Mittel, die nicht in jedem Fall für alle Fälle taugen.“ Und manche haben gesagt, für mich taugt das in dem Bereich nicht –es ist ja nie der Film verworfen worden in Gänze; manche haben gesagt: „Also manche Momente fand ich unglaublich gut.“

P: Film ist ja subjektiv.

M: Absolut. Und so, dass auch jeder subjektiv darauf reagieren darf. Aber gleichwohl, das wird in die Annalen von Bad Aibling eingehen, als eine der kontroversen Diskussionen, die man im Grunde ja auch als Produzent und Künstler ... man will ja Kontroversen auslösen, damit so 'n Film auch wirklich Leben in die Bude bringt. Und das ist Dir gelungen, das ist auch Ali gelungen und Filme solcher Art werden auch weiterhin willkommen geheißen werden, da bin ich ganz sicher, auch hier in Bad Aibling.

Die Rezeption von *THE GREEN WAVE* verdeutlicht, dass ZuschauerInnen sich in ästhetischen und politischen Rezeptionsmodi bewegen und dass, auch wenn die beiden Modi – die *poetics* und *politics* der Rezeption – verwoben sind, eine Trennung an Artefakt- und Fiktionsemotionen zum Ausdruck kommt, die wiederum kritisch innerhalb des Publikums selbst diskutiert wird.

Als zentrale Diskursstränge dieses Publikumsgesprächs haben sich nun das Verhältnis von Erklären und Verstehen, von Repräsentieren und Evozieren, von Nähe und Distanz zum Gezeigten und die Frage danach, ob es legitim oder sogar nötig ist, bei einem politisch brisanten Thema über filmische Mittel und die Art der Vermittlungsarbeit zu sprechen, herausgestellt. In atmosphärischer Hinsicht fiel dieses Publikumsgespräch durch eine besondere Dichte an lauten und empörten Zwischenrufen und Unterbrechungen, demonstrativ den Saal verlassenden Menschen und noch über Tage auf Neben Bühnen nachbespre-

chende Diskussionen auf und ging somit tatsächlich, wie von Moderationsseite angesprochen, in die Annalen oder doch zumindest in das kollektive Gedächtnis der Bad Aiblinger Nonfiktionale ein. Die Frage, wie und inwieweit WALTZ WITH BASHIR den Zugriff auf Unsichtbares ermöglicht – z.B. auf anonyme BloggerInnen, Gewalt hinter verschlossenen Türen, abstrakte Machtstrukturen – wurde mehrdimensional diskutiert. Dabei zeigte sich eine Argumentationslinie, die auch schon im Fall von NEUKÖLLN UNLIMITED thematisiert wurde, nämlich die mehrheitlich kritische Rezeption einer Übervisualisierung von visuell unverfügbar Vergangenen.¹⁷⁷ Während ZuschauerInnen, die sich primär auf der Ebene von Fiktionsemotionen äußerten, diesen Aspekt hinsichtlich des Einsatzes von Animationen weniger bis positiv adressierten, kam für jene, die sich durch die Artikulation von Artefaktemotionen zu Wort meldeten, der Raum für die eigene Teilhabe, Aktivierung und Bewegung zu kurz. Und letztlich kam in diesem Publikumsgespräch auch wieder einmal die Reproduktion von vermeintlichem Wissen über die Erwartungshorizonte und ästhetischen Präferenzen von RezipientInnen zum Ausdruck – samt Kritik oder „Feststellung“.

Abschließend und überleitend möchte ich noch in aller Kürze auf einen weiteren Film eingehen, der in den letzten Jahren auf einigen (ethnologischen) Filmfestivals zu sehen war und der in ästhetischer Hinsicht ebenfalls gezielt Mittel zur Evokation von Vergangenen einsetzt. Im Film MAJUBS REISE (Eva Knopf 2013) spielt ein Protagonist, der zeitlebens nur in Nebenrollen als Statist zu sehen war, nun die Hauptrolle des Films. Wie schon KLÄNGE DES VERSCHWEIGENS, der Stanjeks Onkel Willi als abwesend-anwesende Hauptfigur erfahrbar macht, arbeitet auch Eva Knopf daran, ein Gefühl für ihre Hauptfigur Majub bin Adam Mohamed Hussein zu vermitteln, der zu Lebzeiten unter dem Namen Mohamed Husein in zahlreichen Filmproduktionen

¹⁷⁷ Wobei sich bei NEUKÖLLN UNLIMITED einige RezipientInnen anerkennend dafür aussprachen, dass die Situationen der Abschiebung in den Libanon nicht durch Re-enactment nach- und dargestellt wurden. (18.11.11)

des Nazideutschland der 1930er Jahre die Rolle des schwarzen Statisten – Chauffeurs, Butlers oder Liftboys – spielte und letztlich, anders als Onkel Willi, im Jahr 1944 im KZ Sachsenhausen verstarb.

Anhand zahlreicher Fotos und Ausschnitte der entsprechenden Filme, mit Hans Albers, Heinz Rühmann oder Zarah Leander in den Hauptrollen, vor allem aber durch die starke Tonspur des Films, wird die Vergangenheit ins Präsens geholt und zugleich das Präsens in die Vergangenheit versetzt. Auf der bildlichen Ebene lassen sich, abgesehen von der Animation, gewisse Parallelen zwischen *KLÄNGE DES VERSCHWEIGENS* und *MAJUBS REISE* – die beide im Jahr 2014 unter dem Motto „Der geliebte Blick“ auf der Nonfiktionalen zu sehen waren – feststellen. Heraus sticht *MAJUBS REISE*, der das Festival eröffnete, jedoch besonders durch seine Tonspur. So war es dann auch der Komponist der Filmmusik, John Gürtler, der Eva Knopf zum Publikumsgespräch auf der Nonfiktionalen vertrat. Neben der Musik, die einige RezipientInnen als „zu viel“ empfanden, während andere sie „gar nicht wahrgenommen“ haben (siehe [Kapitel 4.2.1.](#)), sind es vor allem Töne, Geräusche und Klänge, mit denen Gürtler im Sounddesign arbeitet. Es sind Klänge, die an vergangene Zeiten erinnern – das Knistern von Schellackplatten, das Rauschen und Rattern von Filmrollen und Projektoren –, Klänge, die die Materialität des archivarischen Footage bestärken, so dass, wie Gürtler im Publikumsgespräch meint, „auf einer emotionalen Ebene etwas passiert“, auch wenn „viele Zuschauer manche Details nicht bewusst wahrnehmen“. Gürtler setzte diese Klänge und Töne als „subtile Klangflächen“ bewusst ein, um mit ihnen „aus der Statik der Filmstills eine Dynamik zu entwickeln“ (13.03.14). Konkret wurde hierfür die Struktur von gezeigtem Material, bspw. eines Briefpapiers¹⁷⁸, durch ein Knistern und Rascheln gewissermaßen vertont und dadurch die von Laura Marks (2000) beschriebene *haptic visuality* (siehe [Kapitel 3.4.2.](#)) neben der Materialität der Filmbilder vor allem durch Töne erzeugt, um ein Gefühl von Immersion und

¹⁷⁸ Majub, der in Daressalam geboren als Soldat in der Kolonie Deutsch-Ostafrika für die deutsche Seite gekämpft hatte, ließ sich später in Hamburg Briefpapier anfertigen, das den Aufdruck trug: „Deutscher Askari aus Deutsch-Ostafrika, Angehöriger der Nubier-Truppe bis 1918“.

zeitlicher Verortung zu ermöglichen – die Zeitlichkeit nicht des Films sondern der Ereignisse, die Evokation eines Gefühls der Vergegenwärtigung vergangener Ereignisse, Menschen und Technologien.

Kontrastiert wurde die zuweilen doch recht bedrückende Geschichte Mohamed Husens durch ein fröhliches Musikthema, in dem Gürtler zufolge vor allem „Freundschaft“ als Gefühl steckt sowie durch die jugendhafte Sprecherinnenstimme Jule Böwes, die einige ZuschauerInnen direkt als die Stimme der Filmemacher und als jugendlichen Blick auf die Vergangenheit interpretierten, während andere die Musik und Stimme als unpassend und nicht zum Thema angemessen empfanden (13.03.14).

Eva Knopf selbst, die zum Gespräch nicht da sein konnte und eine Videobotschaft schickte, bezog sich bei der vorab gestellten Frage, wie viel Dramatisierung in dem Film liege, jedoch weder auf das Arbeiten mit Archivmaterial noch auf die Tonebene. Statt dessen meinte sie, dass die Hauptdramatisierung in Auslassungen liege. Denn es gibt noch mehr bekannte Episoden aus Majubs Leben, die jedoch auf der Suche nach Verdichtungsmöglichkeiten nicht im Film gelandet sind. Zugleich wird immer wieder in die Bilder der Filmszenen, die Majub in meist herabsetzenden Nebenrollen zeigen, hineingezoomt und sie werden verlangsamt, wenn er im Bild ist, um so den Fokus und die Aufmerksamkeit auf ihn zu ziehen.

Statt also auf Vollständigkeit und Erklärung zu setzen, setzt MAJUBS REISE darauf, dass sich RezipientInnen auf eine emotionale Weise mit dem Protagonisten verbinden. Zudem baut der Film auf den Wunsch, dass ZuschauerInnen „Lust bekommen ihn kennenzulernen“ (13.03.14). Hierfür sollte Gürtler zufolge die Wahl der filmischen Mittel und v.a. der Einsatz von Ton beitragen (ebd.). So ist es in MAJUBS REISE gerade der Ton, der gewissermaßen Geschichten erzählt, den Raum für Empathie eröffnet und dabei auch andere Sinne anspricht. Mit Elsaesser lässt sich daher resümieren:

Einerseits besitzt der Ton also auch taktile und haptische Qualitäten, weil Klang ein Phänomen der Wellen ist und damit eines der Bewegung. Um ein Geräusch zu erzeugen und auszustrahlen, muss ein Gegenstand berührt werden (die Saite eines Instruments, die Stimmbänder, der Wind in den Bäumen), und Ton wiederum versetzt Körper in Schwingungen, enthüllt und berührt und umfängt damit auch den Körper des Zuschauers. Andererseits aber ist Ton, wie schon angedeutet, immer auch flüchtig, flüchtig, durchsichtig und entzieht sich somit dem Drang, ihn festzuhalten, fixieren oder einzufrieren. Kann man über Standbilder oder Kadervergrößerungen das traditionelle Filmbild reproduzieren, so ist Ton nur in der Zeit wiederzugeben und nicht im Augenblick zu bannen. Ton erinnert uns somit auch an die Unumkehrbarkeit der Zeit [...]. (Elsaesser 2014: 11)

Zugleich gelingt es MAJUBS REISE, so wie auch LET THE FIRE BURN oder KLÄNGE DES VERSCHWEIGENS, trotz des Gefühls einer Unumkehrbarkeit der Zeit doch auch durch die Arbeit im Archiv, eine zeitliche Brücke zu schlagen, die Vergangenheit und Gegenwart verbindet und übergreifende Themen, wie z.B. kollektive Verdrängung, Rassismus oder Ausgrenzung, in ihrer zeitlosen Relevanz erfahrbar macht.¹⁷⁹

Die in der Gegenwart oft unsichtbare Vergangenheit lässt sich über Spuren der Anwesenheit erahnen. Solche Spuren von historischen Ereignissen und Zeit-Geschichte(n) legen die hier besprochenen Filme. Ihre Erfahrungsebenen können durch die mit ihnen diskutierten Rezeptionen freigelegt werden. Dabei zeigen die hier beschriebenen Beispiele auch, dass die Beschäftigung mit Vergangem ein Trendthema ist, dessen ästhetische Bearbeitung mit Strategien wie dem Einsatz von Archivmaterial und Animation, von Montage- und Erzähltechniken wie der Streuung von Lücken und Leerstellen, sowie mit einem besonderen Einsatz von Ton, Sound und Musik zur Evokation von Unsichtbarem erfolgt.

¹⁷⁹ Zur weiteren Auseinandersetzung mit dem Komplex von Archiv, Zeit und Film sei verwiesen auf *Archival Apocalypse: Found Footage as Ethnography* (Russell 1999c) und auf Doane (2002).

Harbord (2013[2009]: 128) beschreibt, dass sich beim Filmschauen eine Antizipation des Unerwarteten herstellt, die jedoch gewissermaßen in dem Wissen genossen werden kann, dass das zu sehende Ereignis bereits geschehen und somit sicher in einer dem Screening vorausgehenden Zeit eingeschlossen ist. Und auch bei Brinckmann findet sich die Vorstellung, dass wir uns im Kino zurücklehnen, etwas Vergangenen zusehen und uns „von aller Aktionsverantwortung entlastet“ dabei „unseren Gefühlen und Gedanken hingeben“ können (Brinckmann 2005: 337). Die hier beschriebenen Filmbeispiele und ihre Rezeptionen zeigen jedoch, dass diese Vorstellung in der Empirie des untersuchten dokumentarischen Feldes nur bedingt bestätigt werden konnte. Denn sowohl die Ansprüche der Filmschaffenden, die filmische Zeit mit der Zeit der Filmrezeption durch stilistische Mittel, vor allem des Tons, zusammenfallen zu lassen, als auch die Ansprüche von RezipientInnen und deren Frage nach einem „Was kann man tun?“, sprechen sich für eine Unabgeschlossenheit der Vergangenheit aus. Und auch Harbord bemerkt, dass Filmfestivals die Zeit des Films mit der Zeit des Schauens vereinen, wodurch Präsenz und Absenz gewissermaßen zusammengebracht werden:

There is a way of thinking of film as an assurance of the temporal, a confirmation that time is archiveable, a record of events fixed in the moment of recording. And yet the time of the festival appears to demonstrate the opposite: the present (viewing) is permeated by the past (the recorded film), and the recorded film is changed by every projection. (Harbord 2013[2009]: 133)¹⁸⁰

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Gebrauch von Archivmaterial ein dokumentarischer Trend ist, der Catherine Russell zufolge zu einem großen Teil auf die Veränderungen im Bereich digitaler Technologien und auf die verstärkte Zugänglichkeit von Archiven zurückzuführen ist (10.10.13).

¹⁸⁰ In methodischer Hinsicht ist hiermit natürlich die Frage verbunden, wie vergleichbare Daten gewonnen werden können, wenn doch jede Projektion sowohl Film als auch RezipientInnen verändert.

Als wichtige Gestaltungsmittel und Strategien der Aktivierung zur empathischen Teilhabe haben sich hier das Arbeiten mit Archivmaterial, das Narrativ der Spurensuche, die Evokation mittels Tönen und die mit Lücken und Leerstellen arbeitende Montage (als Gegenbewegung zum allwissenden Erzählen) herausgestellt. Das Plädoyer von Suhr und Willerslev für Nicht-Visualisierung (2012), sowie das von Tan als für die Interesse-Bildung wichtig herausgestellte Bedürfnis „to know what happens next“ (vgl. Kap. 3.3.2.1.), finden sich in diesen Filmbeispielen unterschiedlich angewandt und zum Teil kontrovers diskutiert. Als spannend hatte sich in diesen Diskussionen herausgestellt – in Aussprüchen wie „Das war tatsächlich so“ oder „Das wusste ich gar nicht“ –, dass Archivmaterial und Animation Möglichkeiten sind, Vergangenes im Lichte eines neuen Realismus (er)scheinen und erfahren zu lassen.

5.3 Formen des Erfahrens: Symmetrie und multisensorische Immersion

The film's sensational logic repeatedly asks: how do we find the openings that can tell other stories in monolithic structures such as the relentlessly over-determined world of commercial fishing, or the representational impulse of ethnographic anthropological filmmaking? How can this world be made felt in its vitality? (Thain 2015: 44)

Im Jahr 2012 trat *LEVIATHAN* (Castaing-Taylor und Paravel) in Erscheinung und machte seinem Titel alle Ehre. Das Sensory Ethnography Lab (SEL) hatte ein Monster erschaffen, dessen diskursive Rezeption in ihrer Kontroversität an Robert Gardners *FOREST OF BLISS* erinnerte und dabei ähnliche Fragen in neuem Gewand diskutierte. Handelte es sich bei *LEVIATHAN* um einen ethnologischen Film oder um Kunst? Inwieweit ziehen sich die Filmschaffenden aus ihrer vermittelnden Verantwortung zurück? Und wo liegen die Grenzen des Produzierens und Rezipierens auf Augenhöhe?

Thematisch und die Dimensionen von Unsichtbarkeit betreffend zeichnet sich LEVIATHAN durch eine große Komplexität aus. Das SEL hatte mit seiner Prämisse der multisensorischen Evokation von Lebenswirklichkeiten so gute Arbeit geleistet, dass eine Be-Schreibung des Films – obwohl fortlaufend in großer Zahl vorgenommen – doch kaum adäquat möglich scheint. Will man das Rahmengerüst des Films abstecken, könnte man sagen, dass es in phänomenologischer Hinsicht – zumindest auf den ersten Blick – um Hochseefischerei geht. In epistemologischer Hinsicht geht es um ein Neuzusammenbauen (*reassembling*, Latour 2005, vgl. Kapitel 2.7.) der Beziehung von menschlichen und nicht-menschlichen AkteurInnen. In ästhetischer Hinsicht begegnet der Film diesem Anspruch durch den multiperspektivischen und verkörperten Einsatz zahlreicher GoPro-Kameras, durch ein starkes Sounddesign und durch die Präferenzierung von Immersion und Evokation vor Repräsentation und Erklärung. Die offizielle Beschreibung des Films lautet in den Worten der Filmschaffenden: „[...] *leviathan* captures the collaborative clash of man, nature, and machine. shot on a dozen cameras – tossed and tethered, passed from fisherman to filmmaker [...]“.¹⁸¹ Demnach kommen auch autoethnografische und partizipatorische Dimensionen in LEVIATHAN zum Tragen.

Lucien Castaing-Taylor, Leiter des Sensory Ethnography Lab und u.a. Begründer und Herausgeber der Zeitschrift *Visual Anthropology Review* (1991–94), hatte sich im Kontext der Audiovisuellen Anthropologie dadurch einen Namen gemacht, dass er sich schon früh für ein radikales Umdenken im ethnologischen Filmschaffen einsetzte:

More often than not, ethnographic films have been quite simply poor visual analogues to textual monographs. The differences that postmodernism points to should certainly be reflected in ethnographic filmmaking – its practitioners no longer taking their cue from “mainstream” anthropology, content to produce boring, technically deficient, and often filmically illiterate portraits of exotic, ahistorical subjects as a spectacle for Western audiences. (Castaing-Taylor, zit. n. Westmoreland und Luvaas 2015: 1)

181 <http://www.arretetocinema.org/leviathan/presskit.html>

Unter anderem mit seinem breit rezipierten Artikel *Iconophobia* (1996) brachte er eine (Ideal)Vorstellung von Audiovisueller Anthropologie ins Gespräch, deren Methoden sich experimentell aufgeschlossenen zeigen sollten, um eine „poststructural, postcolonial, posthumanist, indeed post-theoretical agenda“ stützen zu können (Westmoreland und Luvaas 2015: 1).

Die französische Filmemacherin, Anthropologin und Künstlerin V  rina Paravel bringt aus ihrer Ausbildung, u.a. unter Bruno Latour, Perspektiven und Prämissen der Science and Technology Studies (STS) und Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) in ihr Filmschaffen mit ein. Beide Filmschaffenden widmeten sich in dieser Hinsicht bereits in ihren früheren Arbeiten dem, was das SEL als seine grundlegenden Ziele angibt:

[...] to explore the aesthetics and ontology of the natural and unnatural world.“ [...] Most works produced in the SEL take as their subject the bodily praxis and affective fabric of human and animal existence.¹⁸²

Unter den früheren Werken, die diesen Anspruch filmisch bearbeiten, finden sich *SWEETGRASS* (Lucien Castaing-Taylor und Ilisa Barbash 2009) und *FOREIGN PARTS* (V  rina Paravel und J.P. Sniadecki 2010). Neben diesen steht *LEVIATHAN* noch in weiteren dialogischen Bez  ngen, so dass Christopher Pinney über den Film schreibt: „*Leviathan* is Robert Gardner’s practice fused with David MacDougall’s philosophy and enormously magnified through the lens of a technical miracle.“ (Pinney 2015: 39)

Castaing-Taylor und Paravel hatten in ihrer filmischen Zusammenarbeit vor der Küste New Bedfords (Massachusetts), und damit an dem Ort, an dem auch die Handlung von Herman Melvilles *Leviathan Moby Dick* (2013[1851]) angesiedelt ist, zunächst vorgehabt, einen Film über die Beziehung zwischen Mensch und Meer zu machen, in dem die Fischerei selbst unsichtbar bleibt. Nach etwa sechs Monaten

182 <https://sel.fas.harvard.edu/index.html>

Dreh an Land, und zahlreichen Gesprächen mit ArbeiterInnen und AnwohnerInnen, nahmen sie das wiederholte Angebot eines Captains an, mit an Bord zu gehen. Bei einer Podiumsdiskussion im Rahmen der Bostoner In/visibility-Konferenz beschreibt Castaing-Taylor die Gründe dafür folgendermaßen:

[...] the captain would often say „You wanna come out fishing with us?“ And eventually we decided we would, even though we didn't think we'd use it, just because we thought it's kind of ridiculous to make a film about fishing, even if it remains invisible, without having that experience yourself. (10.04.14)

Diese Erfahrung, die Castaing-Taylor zufolge die „Hölle“ war, musste wohl auch gemacht werden, um ein Filmschaffen zu ermöglichen, an das sich ein bestimmtes Verlangen knüpfte:

[...] a desire to question the elaboration of social theory as incorporeal knowledge unanimated by phenomenological lived experience – by an intent, in other words, to re-embody vision, to sensualize the spectral, to shape the scopic as tactile. ((Castaing-)Taylor 1993: 160)

Im Gegensatz zu den meisten anderen der hier besprochenen Filme, fand LEVIATHAN Eingang in den Kreislauf und das Netzwerk internationaler Filmfestivals (vgl. Kapitel 4.1.) und wurde mehr als ausführlich besprochen und beschrieben.¹⁸³ Dabei kamen in der medienöffentlichen Rezeption wiederkehrende Superlative und modische Schlagworten zum Einsatz, allen voran *experimentell*, *viszeral*, *fragmentarisch*, *radikal*, *überwältigend* und – immer wieder – *immersiv*. Auch diese Begriffe werden im weiteren Verlauf besprochen und die mit ihnen verknüpften filmischen Mittel und Bedeutungszuschreibungen anhand der Rezeptionsforschung zum Film analysiert.

¹⁸³ Eine Sammlung der Reviews findet sich auf der Homepage des Films unter <http://www.arretetocinema.org/leviathan/reviews.html>. Die *Visual Anthropology Review* widmete dem Film im Jahr 2015 eine Ausgabe, bei der namhafte VertreterInnen der Audiovisuellen Anthropologie und darüber hinaus den Film und seine Rezeptionen besprachen. Einige dieser Beiträge werden im Folgenden diskutiert.

LEVIATHAN steht aus mehreren Gründe am Ende dieser Arbeit: Zum einen lässt er sich ob seiner Komplexität und Vielschichtigkeit kategorienübergreifend untersuchen, sowohl in Bezug auf die verschiedenen Dimensionen von Unsichtbarkeit als auch die bisher ausgeführten filmischen Strategien betreffend. Dazu wurde er je nach Rahmung sehr unterschiedlich rezipiert, was sich durch eine über mehrere Festivalsaisonen verfolgte und *multi-sited* angelegte Rezeptionsforschung sehr gut vergleichend untersuchen ließ. Und letztlich ist es dieser Film, der in den letzten Jahren eine zentrale Schnittstelle zwischen den Feldern der Audiovisuellen Anthropologie und Ethnologie und zwischen (Dokumentar)Film und Kunst aufs Neue eröffnet und mit neuen Fragen gestaltet hat. Aus der Menge an Kommentaren, Reviews, Interviews, Podiums- und Gruppendiskussionen werden hier nun zentrale Stränge ausgewählt und verdichtet wiedergegeben. Ich beginne in phänomenologischer Hinsicht beim „offensichtlichen“ Thema des Films: Fischerei.

5.3.1 Strukturell Unsichtbares: Netzwerke I

Im Dröhnen maschineller Geräusche, schiebt sich aus dem Dunkel die Vermutung einer Morgendämmerung ins Bild. Beides trägt solange nicht dazu bei die Szenerie einordnen zu können, bis im Point-of-View Verfahren der Kamera ein Arbeiter sichtbar und, in Christopher Pinneys (2015: 35) Worten, erkennbar wird: „[W]e are in some way in the familiar territory of the camera’s relation to men and work.“ Diese Arbeit der, wie schon bald konkretisiert wird, Hochseefischerei, steht in komplexer und langjähriger Beziehung zum Medium Film. Als, wie Castaing-Taylor es bezeichnet, „probably the most overphotographed and overfilmed profession“ (10.04.14), haben sich zahlreiche Bilder von Fischerei in kollektiven Gedächtnissen abgelegt. Diese Bilder sind es, die als protonarrative Referenten unter anderem dazu beitragen, LEVIATHAN als eine völlig neue filmische Erfahrung zu erleben, so dass Pavsek (2015: 7) schreibt: „one of *Leviathan*’s singular achievements is to provide us with images of contemporary industrial labor that are, if not new, at least very rare and seldom seen.“ Während das Gros der Repräsentationen von Fischerei diese in romantischer und sentimenta-

ler Manier visualisiert, trotz LEVIATHAN dieser Tradition. Stattdessen ermöglicht er Telesca zufolge Einblicke in „the invisibility of the sea as a space of political encounter“ (10.04.14).

In ihren einführenden Bemerkungen zur Podiumsdiskussion mit Lucien Castaing-Taylor bietet die Kulturwissenschaftlerin Jennifer Telesca, die über Fischereiregularien promoviert hat, eine Rezeption von LEVIATHAN im Sinne einer politischen Ökologie an. Sie tut dies in mehrfacher Hinsicht, wenn sie sowohl die Überfischung (der Meere) als auch die Überarbeitung (der Menschen) als invisibilisierte Prozesse kapitalistischer Entwicklungen und Strukturen beschreibt. Während viele Darstellungen von Fischerei an der sichtbaren oder imaginierten Oberfläche blieben, leuchte LEVIATHAN gewissermaßen die blinden Flecken der etablierten Repräsentationspraxen aus, die Telesca wie folgt benennt:

First, the sea as a site of empire building. Second, technology as a practice of capitalist development and lastly the masculinous ethos that undergirds what I think we all saw tonight of a very intense labor practice. (Telesca, 10.04.14)

Mit Bezug auf diese phänomenologischen und epistemologischen Unsichtbarkeiten, öffnet Telesca die Diskussion für eine Form der Rezeptionsästhetik und für eine diskursive Modalität, die den Film vor allem auf seine politisch-ökologischen Qualitäten hin befragt. Denn was üblicherweise nicht gezeigt wird, ist das körperliche Erleben und Erleiden von Mensch und Tier, die Seite der Nahrungsmittelproduktion, die Castaing-Taylor in dieser Diskussion als „massacre“ und das Miterleben dieses Massakers als „basically hell“ bezeichnet (10.04.14). Begriffe, die auch von einigen RezipientInnen artikuliert werden, wenn etwa davon die Rede ist, dass der Film uns zeigt, wie Fische „brutal abgeschlachtet“ werden (09.-10.05.15), oder wenn an anderer Stelle davon gesprochen wird, dass auch die Menschen nur „Opfer“ seien, denn, wie Diedrich Diederichsen in seiner Besprechung des Films meint, „es wird einfach nur zerhackt, zerhackt, zerhackt, und das passiert von Leuten, die dabei ihrerseits nur husten, röcheln und

ansonsten vor'm Fernseher einnicken“ (28.10.13). Auch der Verhaltensbiologe Raghavendra Gadagkar, eingeladen den Film im Rahmen der Podiumsdiskussion zum Thema „Parasitäre Ökologien“ zu besprechen, kommt zu dem Punkt:

[...] of course it's very striking imagery about exploitation of nature, about brutality of the fishers. About the life and the world of these fishermen. But what struck me most from all of this is just the effect on the ecosystem. Not just of what you take. We all know. But of throwing out what you don't want. And that changes the balance of the ecosystem. [...] And I would imagine that also makes the other animals behave in a way they normally don't. (10.05.15)

Auch Pinney geht in diese Richtung und macht bei seiner Rezeption von *LEVIATHAN* „a clear environmental concern“ (2015: 36) als Intention aus. Castaing-Taylor bestätigt diese „Lesart“, wenn er, zumindest bei der Diskussion mit Jennifer Telesca, die ökologischen Hintergründe und Kontexte bespricht. Zugleich weist er darauf hin, dass sich Fischer heute in einer Situation der Kriminalisierung befinden und viele von ihnen ihren Beruf nicht mehr an die nachfolgende Generation weitergeben können oder wollen. Er betont in diesem Zusammenhang: „The only thing that I am weary about is that this film may be seen as a very simple didactic critique of the fishermen. And that's obviously a danger when one makes a representation like this“ (10.04.14). Der Film dokumentiert also, so wie schon *SWEET-GRASS*, ein Gewerbe, das in dieser Form bald zu verschwinden droht und ließe sich in dieser Hinsicht als klassisch ethnografisch bezeichnen (vgl. Landesman 2015: 17). Und doch ist es, wie Stevenson und Kohn bemerken, nur vordergründig eine Dokumentation über die Arbeit von Fischern (2015: 49).¹⁸⁴ Sie fragen:

¹⁸⁴ Dabei lässt sich neben der „Dokumentation“ in Anlehnung an Trinh auch das „über“ problematisieren, arbeitet *Leviathan* doch mehr im Sinne eines „nearby“.

Is the film really *about* the category of people we call New England fishermen? Is it possible that through the title's reference to the early modern political thought of Hobbes, the film is also *about* all of us who live, work, and kill under the sovereign rule of capitalism? (Stevenson und Kohn 2015: 52, Hervorh. i.O.)

Auch Castaing-Taylor merkt an, dass es ihm darum ginge, den Dialog zu erweitern, über die Fische und Fischer hinaus (10.04.14). Hierfür bietet der Film verschiedene Möglichkeiten der ZuschauerInnenadressierung und somit auch verschiedene Möglichkeiten der Bezugnahme an. Ein oft artikulierter Rezeptionsmodus ist das Sich-angesprochen-Fühlen als KonsumentIn oder VerbraucherIn und ein Zurückgeworfensein auf die eigenen Konsumpraxen:

The destructive practices of technological overdevelopment imaged here should concern us all. [...] But who knows about the practice. It's off our radar. Most of us are very far from the networks and the practices of food production and how it impacts the sea and us. (Telesca, 10.04.14)

Dabei wird deutlich, dass der Film auch dazu einlädt, sich auf einer reflexiven Ebene selbst als Teil des Netzwerks dieser politischen Ökologie zu erfahren. Das Involvement der ZuschauerInnen (siehe [Kapitel 3.3.2.2.](#)) geht in dieser „Les“-Art dahin, dass diese, durch die ästh-ethische Machart und Logik des Films (vgl. Ninety 2012: 75, Thain 2015, s.u.), über den eigenen Lebensstil und die eigenen Ernährungsgewohnheiten nachdenken.

In diesem Zusammenhang gab es auch Stimmen, die den Film im Sinne Telescas diskutierten und damit Castaing-Taylors Sorge einer wertenden Verurteilung der Fischer entkräfteten. So wurde etwa in einer Gruppendiskussion unter Studierenden gesagt:

S1: Dieses Boot, die ganze Technik, die Motoren, die im Hintergrund liefern, wie die Menschen auf die Technik abgestimmt werden, weil das irgendwie wichtig ist, dass das Netz eingeholt wird usw. [...] Also

das ist irgendwie so ein Organismus, so ein eigenes Konstrukt, dieses Fischerboot.

S2: [...] die Menschen in dem Film waren natürlich Handelnde, aber absolut dezentral. Die Maschinen waren viel mächtiger [...] und waren so riesig, dass die Menschen eher zu Bedienern von diesen Maschinen wurden. (20.05.14)

Es wird deutlich, dass die Rezeption des Films in der „Lesart“ einer politischen Ökologie auf eine sehr bestimmte Art von Unsichtbarkeit referiert, nämlich auf, wie Pavsek (2015: 9) mit Bezug auf Jameson meint, jene, des „Systems“ an sich: „[T]he broader body of late capitalism“. Und weiter:

[...] and it is that, it strikes me, which is the true ‘invisible’ of the sorts of bodily and experiential immediacies that *Leviathan* makes visible; that is, the ‘invisible of this world’ that hovers beyond the horizon of the visible like a threatening weather formation yet to appear on our radars, but already buffeting us with its winds. (Pavsek 2015: 9, Hervorh. i.O.)

Die Strategien, die der Film wählt um dieses Gefühl der Erfahrung von Unsichtbarem zu evozieren, und die Besonderheiten seiner Machart, werden hier im weiteren Verlauf besprochen. Mit den Worten der Filmkritikerin Catherine Russell lässt sich das bislang Gesagte an dieser Stelle resümieren und zugleich vorausschicken:

[...] it is absolutely crucial that *Leviathan* is a collective enterprise. [...] Not only does it come out of a ‘lab’ with two co-directors and two sound designers, but its object, as announced in the final credits (but evident throughout), is the labor of men as it intersects with the death of fish and the life of birds. I would describe this as a new kind of experience for the spectator in which the GoPro camera is given a role, and a value, in the documentation of labor. It enables us to go where no camera has gone before. (Russell 2015: 31)

5.3.2 Symmetrie und Multiperspektivität: Netzwerke II

I. Filmbesprechung Irina Leimbacher, Podiumsdiskussion (10.04.14)

We are completely dislocated. I don't know what your experience of the film was. But we are not sure where we are, we are not sure if we've seen a human for a certain moment, if we've seen a fish. If this is a muscle of a man or the muscle of a creature. If we were seeing a gull if we ARE a gull from above. If we are under the water or above the water. [...] In its [the films] positioning of vision, there is no number one focus on the human, nor is there a human vision.

II. Studentische Gruppendiskussion Ethnologie (26.11.13)

S1: Das regt halt auch irgendwie dazu an, mal über diese Dominanz der menschlichen Perspektive nachzudenken, die eben in sonst allen Filmen oder den meisten Filmen einfach vorherrscht. Nur deswegen find ich's schon gut, einfach mal sich BEWUSST zu machen, dass wir sonst immer ganz stark als Verlängerung von unseren AUGEN denken. Einfach nur sich das mal irgendwie bewusst zu machen, fand ich schon gut.

S2: Aber ich glaub', diese menschliche Dominanz, die ist halt irgendwie, also für mich zumindest, 'ne WAHRHEIT.

S3: Aber wenn ich so einen Film mache, warum soll ich dann dem Menschen in diesem Kontext, wenn ich da so viele andere Akteure habe, dem Menschen das Privileg geben. Ich hab' den Film eher als ein komplettes System gesehen und dieses System verschlingt halt in gewisser Weise alles. So hab ich das interpretiert. Und ein Fisch hat schon Gefühle meiner Meinung nach. Und ich bin da auch dagegen, dass man das Tier immer so unter den Menschen stellt. Und deshalb fand ich das voll angenehm.

S2: Aber wenn man das jetzt ethnologisch sehen will, also, wenn ich jetzt einen Film mache, dann zeige ich den Film allen Akteuren bevor ich ihn den anderen Akteuren zeige, ja? Und ich frag mich, ob der Film halt Fischen gezeigt worden ist z.B. (Lachen im Raum). Ich finde, die ANT ist da auf jeden Fall inspirierend und so, aber letztendlich geht's wieder paradoxerweise um den Menschen, der sich das anschaut und das wahrnimmt und daraus was ziehen kann. Für sich. Und nicht der Fisch, der hat nichts davon.

III. Studentische Gruppendiskussion Soziologie (20.05.14)

S1: Also ich finde, es werden ganz neue Perspektiven eingenommen in dem Film. Mal kommt man sich vor wie ein gefangener Fisch, wie ein Köder oder ein Angelhaken.

S2: Es werden keine Gewichte gesetzt. Es wird nicht gewichtet, wer jetzt irgendwie wichtiger ist. Ist jetzt der Mensch wichtig, ist er der Verursacher? Ist das eigentlich egal? Das Meer ist genauso wichtig in dem Fall.

S3: Und die Kameraführung war nicht so auf der Höhe des betrachtenden Menschen, sondern irgendwo. Als würde man die Kamera einfach auch noch irgendwo dazu werfen und dann noch diese ganzen Fische und Seile und Wasser dazu werfen und das dann halt so rumschütteln. Also es gab jetzt keine Perspektive, aus der immer gefilmt wurde.

S4: Man ist so dran gewöhnt, in einem Film immerzu auf den menschlichen Akteur zu schauen. Wenn man jetzt ein Gleichgewicht herstellen möchte, dass man wirklich dieses große Netzwerk sieht, muss man wahrscheinlich den Menschen, der das beobachtet, also den Filmschauer, irgendwie wegstreichen von der menschlichen Perspektive. Das geht vielleicht auch nur mit grober Überbetonung von Objekten, von der Objektperspektive.

Das Gefühl, nicht mehr zu wissen, wo oben und unten ist, geschweige denn, wer oder was man denn sei, der oder das sich „befindet“ (vgl. Böhme 2013: 47f., vgl. [Kapitel 4.2.2.](#)), war eines der recht häufig nachfilmisch artikulierten Emotive. Dieses Gefühl, das Irina Leimbacher als „dislocation“ bezeichnet und das im Wesentlichen mit der Dekonstruktion von als natürlich vorgestellten Entitäten zusammenhängt, vermittelt LEVIATHAN in besonderer, oft gelobter, aber auch stark kritischer und gelegentlich als verstörend bezeichneter Weise. Dabei ist es vor allem die Auflösung von Kategorien, die eine Herausforderung an gewohnte Rezeptionsmodi darstellt. So meint Diederichsen von seiner autoethnografischen Erfahrung ausgehend:

Im selben Maße wie wir immer wieder gezwungen sind, unsere Orientierung in einem ganz fundamentalen Sinne zu suchen – Wo sind wir? Wo ist oben und unten? Woher kommt das Licht, von wo aus ist das gefilmt? – sind wir gezwungen, unser Urteilsvermögen zu kalibrieren:

Ist das schrecklich oder schön, ist das ein Lebewesen oder eine Schaumkrone, ist das brutales Menschenwerk oder erhabene Natur? (28.10.13)

Im ständigen (Zurück-)Geworfensein auf die eigenen Bewertungsrichtlinien, kommen auch divergierende Identifikationsmechanismen ans Licht, bzw. ins Gespräch. So gibt es in *LEVIATHAN* Thain zufolge (2015: 47) die „immanent possibility of becoming something else.“ Im Hinblick auf die biopolitischen Dimensionen des Films und durch die Strategie einer „self-survey of intimate others“ spricht sie auch von einer „anotherness‘ of intensive embodiment“ (ebd.). Während die Möglichkeit der Perspektivenübernahme ein grundlegendes Anliegen der Ethnologie ist, besteht die Besonderheit in *LEVIATHAN* nun darin, dass dieses Andere nicht mehr nur auf menschliche AkteurInnen beschränkt bleibt, sondern auch nicht-menschliche mit einschließt. Wenn man mit Latour davon sprechen möchte, dass sich Handlungsträgerschaft im Netzwerk verteilt, gestaltet sich die Art der Symmetrie und Multiperspektivität in *LEVIATHAN* in zweierlei Hinsicht.

Zum einen meint Castaing-Taylor, dass er und Paravel eine „kind of-shared anthropology“ angestrebt hatten, jedoch eine, in der die filmenden AkteurInnen nicht mit kinematografischer Intentionalität ausgestattet gewesen sein sollten (10.04.14).¹⁸⁵ Pinney spricht in diesem Zusammenhang von einer „revolutionary tactic of distributed observation“, bei der man als ZuschauerIn durch eine Serresche oder Latoursche Ästhetik nach und nach begreift, in welchem Setting man sich befindet (Pinney 2015: 35).

Auf einer weiteren, oft als „posthuman“ bezeichneten Ebene sticht vor allem die fehlende Hierarchie zwischen menschlichen und nicht-menschlichen AkteurInnen heraus, so dass man sich eben mal wie ein Fisch, ein Köder oder ein Angelhaken vorkommen kann, mal wie eine Möwe (s.o.) oder auch, wie die Kamera selbst,

¹⁸⁵ Entsprechend kamen zum Großteil GoPros ohne „viewfinder“ zum Einsatz, s.u.

wenn „man eben mit der Kamera einfach mal mitten in den Fischen liegt, die Fische über einem liegen, oder über der Linse.“ (Interview, 09.05.15)

Die Aufmerksamkeitsökonomie der Filmschaffenden ging Cas-taing-Taylor zufolge von einem unmittelbaren Interesse für die nicht-menschlichen AkteurInnen aus und verknüpfte sich mit den Fragen: „How do you render the subjective death rows of a fish“, und: „What do we know about their subjectivity“? (10.04.14)

Es ist diese Perspektivenverschiebung hin zu einer symmetrischen Anthropologie¹⁸⁶, die im dokumentarischen Feld viele RezipientInnen und unter den zahlreichen RezensentInnen und TheoretikerInnen auch jene Beitragenden der *Visual Anthropology Review* beschäftigt. So schreibt Landesman (2015: 17): „*Leviathan's* melancholic farewell to the past offers a futuristic envisioning of a posthumanist world, where human beings may have no inherent right to set themselves above nature.“ Und Russell bezieht sich beim Thema Posthumanismus auf den Netzwerkcharakter, den der Film innehat und meint:

The mingling of names of fishes and names of men in the credits is a rhetorical gesture, and yet the cinematography does not discriminate between men and fish either – and these are in turn mere extensions of the great machine of the boat and the monster of the ocean. The bodies of the men are deeply imbricated within the mechanics of the industrial fishing apparatus. Their voices are blended into the throbbing engines in the sound mix, and their movements are the links between the fish harvest and the machinery of the boat. (Russell 2015: 30)

Dieser Netzwerkcharakter – übrigens, findet sich unter den Danksagungen auch der in Russells Zitat nicht erwähnte Name Bruno Latours –, die Konzentration auf die „Gemenge“ (Latour 2008[1991]: 7ff.) aus menschlichen und nicht-menschlichen AkteurInnen, wird jedoch in einigen, wenigen Sequenzen aufgebrochen, in denen der Film Subjekte fokussiert. Und interessanterweise sind es genau jene wenigen Szenen,

186 Wenn man denn noch bei dem Begriff „Anthropologie“ bleiben möchte.

die in der kritischen Diskussion besonders hervorgehoben werden. Interessant deshalb, weil es gerade der Ethnologie als Kulturwissenschaft stärker um Kollektive, um kulturelle, gesellschaftliche Zusammenhänge geht. Nicht das einzelne Subjekt und dessen Individualpsychologie steht ihr im Zentrum. Und doch beziehen sich viele Beiträge und Rezensionen, so auch jene der auf LEVIATHAN fokussierten *Visual Anthropology Review*, auf die eine Szene, in der ein Mensch explizit herausgehoben, dokumentarisch beobachtet und fokussiert wird: Der Moment, als der Captain in der Bootsküche vor dem Fernseher einschläft, während im selben *Deadliest Catch* läuft – eine Reality Show über Fischerei.

Neben dieser Szene wird jedoch eine weitere betont, die – mit einer über mehrere Minuten beobachteten Mäwe, die versucht, über eine Hürde in einen anderen Teil des Bootes zu gelangen –, ein Individuum herausstellt: Der „verwundete Vogel“ als Identifikationsfigur, Orientierungs- und Fokussierungshilfe zugleich, der es ermöglicht, die Synchronizität des Netzwerks an Aktanten kurzzeitig zum Hintergrundrauschen werden zu lassen (vgl. Thain 2015: 43). Was genau geschieht in dieser Szene? Greift man Irina Leimbachers Referenz auf, der zufolge Castaing-Taylor bereits in SWEETGRASS daran gelegen war, „to anthropomorphize the sheep as much as bestialize the human“ (10.04.14), könnte diese Szene als weiterer Versuch verstanden werden, die filmrezeptionsbezogene Identifikation und Empathie in besser multi-species Manier nicht entlang von Mensch-Tier-Grenzen zu greifen. Castaing-Taylor selbst widerspricht Leimbacher jedoch insofern, als er meint, dass er – wie schon in SWEETGRASS – weniger daran interessiert sei, Tiere zu vermenschlichen, als sie vielmehr in ihrer Subjektivität ernst zu nehmen. Dass dieses Anliegen auch auf Rezeptionsseite wirkmächtig wurde, zeigten die zahlreichen empathisch aufgeladenen Beiträge, die sich auf das Befinden der Fische und Mäwen bezogen.

We could extract from the bird's seemingly injured body, and the long torment of watching it, a message about the brutal conditions of fishing's labor practices. We could register the human and environmental costs in a figure that we can (finally) 'relate' to: one emotionally anthropomor-

phized and soliciting an individualized concentration of sympathy. But what if, instead, we read this scene not through a symbolic logic of 'what does it mean' (symbolize), but 'what does it do?' We then have an affective demonstration of the failure of simply extending a humanist perspective to ecological ethico-politics. (Thain 2015: 43)

So gehen denn auch die Meinungen darin auseinander, ob der Film mit seiner „apparent tension between experimental abstraction and ethnographic humanism“ (Westmoreland und Luvaas 2015: 2) letztlich dazu in der Lage ist, die anthropozentrische Perspektive aufzubrechen. Während manche RezipientInnen der Meinung sind, „der Fisch, der hat nichts davon“ (s.o.), sehen andere in *LEVIATHAN* die Prämissen und die filmische Umsetzung einer ontologischen Wende und fragen:

[...] does this 'ontological turn' announce another radical shift in the way visual anthropology could conceptualize its social subjects by 'finding resonances with all the other beings beyond us' [...]? (Westmoreland und Luvaas 2015: 3, mit Bezug auf Stevenson und Kohn, s.u.)

Im Publikumsgespräch (10.04.14) brachte ein Rezipient zum Ausdruck, dass er im Gegensatz zu den bekannten Problematiken von Massentierhaltung vorher noch nie wirklich über das normalerweise nicht zu sehende Sterben und Leiden von Fischen nachgedacht hatte. Andere artikulierten in derselben Diskussion konkrete konsumethische Fragen danach, welche Fischarten man heute noch essen dürfe. Wieder andere sahen in der Multiperspektivität des Films ein Mittel zur Empathie und Handlungsfähigkeit, in der wir im Zuge des Nachdenkens über die Perspektive und Intentionalität der Fische, Möwen und Objekte auch die eigenen Standpunkte überdenken können:

We might in fact decide, that we want to change that situation. We might decide that the interaction of the ecosystem is one that is fine or is hurtful or means that we need to have some kind of recompensation or comple-

mentary actions. And all of that actually returns to us. And that to me would be the valuable outcome of this kind of critical perspective – not one that actually REMAINS in the flat ontology. (Packard, 10.05.15)¹⁸⁷

Auch wenn z.B. Landesmann (2015: 14) fragt „Can a viewer really feel what a fish feels, viscerally align with a machine or an object, or sensorially perceive exploitation?“, geht es meines Erachtens nicht darum, ob der Film uns vermitteln kann, wie Tiere fühlen¹⁸⁸, sondern vielmehr darum, ein Gefühl für die Möglichkeit einer Perspektivenverschiebung und symmetrischen Aufmerksamkeitsökonomie zu bekommen. Es ist in dieser Hinsicht ein filmisches Experiment, dass, nach Meinung eines Zuschauers, vielleicht deshalb so radikal mit der Subjekt-Objekt-Dichotomie brechen musste, um die nachfilmische Diskussion anstoßen und in diese Richtung öffnen zu können (s.o.).

LEVIATHAN zeichnet sich durch grundlegend andere Visualisierungs- und Identifikationsstrategien aus als andere „Tier“- oder „Foodfilme“ der letzten Jahre, die in der menschlichen Logik und Perspektive bleiben und aus dieser auf Tiere schauen (MORE THAN HONEY, Markus Imhoof 2012), oder zur Erfahrbarmachung des „Systems“ Nahrungsmittelindustrie oder Ressourceneinsatz auf dramatisierende Visualisierungen, wie z.B. Animationen und Zeitlupen- oder Makroaufnahmen, setzen (TASTE THE WASTE, Valentin Thurn 2011, PLASTIC PLANET, Werner Boote 2010) (vgl. Hornung (Remter) und Weissmann 2014). Gemeinsam ist jedoch all diesen Filmen eine auch an LEVIATHAN stark geübte Kritik der Überwältigungsästhetik. Diese findet hier zwar nicht auf textlich-verbaler Ebene statt und entzieht sich damit einer gängigen, der Information verpflichteten, dokumentarischen Tradition. Jedoch sind es die audiovisuellen Mittel, die bei

187 Zum Thema flat ontology ergänzte Daniel Fetzner, dass es sich in LEVIATHAN um eine stärker objektorientierte Ontologie handelt, bei der z.B. auch die von Fischer zu Fischer weitergegebenen Zigaretten eine starke soziale Rolle spielen (10.05.15). Auf die Diskussion der technischen und anderen AkteurInnen mit Objektcharakter, kann an dieser Stelle jedoch nicht weiterführend eingegangen werden.

188 Zur audiovisuellen Konstruktion der Gefühlswelt von Tieren vgl. Hediger (2005).

einigen RezipientInnen das Gefühl eines „zu viel“ oder eines „zu dicht“ (s.u.) auslösen. Von diesen filmischen Mitteln, von dieser ästhetischen Dimension des Films, handelt der folgende Abschnitt.

5.3.3 Haptic Visuality und Embodied Camera: Sense-Making I

In der Rezeptionsforschung zum Film wurde deutlich, dass sich die meisten Beiträge, Wortmeldungen und Rezensionen auf die sensorische Erzeugung der oben beschriebenen multiperspektivischen und symmetrischen Darstellung bezogen. Um diese zu ermöglichen, wurden in LEVIATHAN spezifische filmische Mittel gewählt, die u.a. den Einsatz relativ neuer digitaler technischer AkteurInnen beinhalteten (vgl. Landesmann 2015). Wie genau gestaltet sich nun die sinnliche Evokation in LEVIATHAN, wodurch wird sie erzeugt und wie wird sie rezipiert?

I. Nachfilmische Einzelgespräche, EthnoFilmFest (24.11.13)

R1: Naja, also mit Ethnologie hat das jetzt nichts zu tun!

R2: Also, ich komm' ja aus der Kunst. Für mich war das keine Sekunde langweilig!

R3: Ich wollte den Film unbedingt mögen, aber ich konnt's einfach nicht. (*Nachfrage: Warum nicht?*) Na weil er ein Artefakt ist!

II. Studentische Gruppendiskussion Ethnologie (26.11.13)

S1: Gerade im Ton, ich weiß auch nicht warum, aber das hat mich echt irgendwann wahnsinnig gemacht, weil, auch wenn du auf dem Schiff bist, du tauchst nicht unter Wasser und dann wieder hoch (*Einwurf S2: als Mensch*) S1: Als Mensch. Das ist kein natürliches Geräusch, man hört's vom Schiff sicher, dass es hoch und runter geht, aber dass man jetzt wirklich da TAUCHEN geht, also irgendwie, ne! Das hat für mich nicht gepasst. [...] Vieles kommt auch super rüber, grade durch den Ton, aber ich fand's zu viel und auch nicht vielleicht ganz dem entsprechend, wie's tatsächlich wahrgenommen wird, wenn du jetzt da wärst. [...] Vielleicht ist die GoPro auch ein zu verlockendes Mittel, einfach zu sagen: „Ok, wir legen die jetzt da hin, man hat gar nicht mehr die Kontrolle drüber [...] wir schmeißen die

jetzt irgendwo in 'n Fischtank und dann ist die da drin und nimmt schöne Bilder auf.“ Aber es ist gar nicht mehr so ‘ne bewusste Perspektive oder ‘ne Perspektive, bei der man IRGENDWIE nachvollziehen kann, wo die herkommt.

III. Studentische Gruppendiskussion Soziologie (20.05.14)

S1: Ich finde, durch die Sound- und Lichteffekte entsteht eine hochemotionale Verbindung mit dem Film, in dem Moment, wo man ihn schaut. Und man kann nicht so ganz genau analysieren, weil man buchstäblich überflutet wird von Sound und Farbe.

S2: Zum Sound: Also uns interessiert Sound nur, wenn es ein verständlicher Satz ist. Aber nur als Rauschen oder als Geräusch ist Sound für die Wissenschaft in der Regel uninteressant. [...] Für so ‘ne Sozialwissenschaft ist der reine Lärm, wo keine Inhalte zunächst mal zu dechiffrieren sind, uninteressant. Und ich glaube, da übersieht man wirklich viel. Und drum ist das definitiv einer der Filme, die mich in den letzten Jahren am meisten ins Nachdenken gebracht haben.

LEVIATHAN arbeitet ohne Frage multisensorisch, der Geruch von Fischen wird ebenso erfahrbar wie die Körperlichkeiten von Mensch und Tier. Eine Zuschauerin, die während der Vorführung beim Münchner EthnoFilmFest energisch den Saal verließ und einige Minuten später wieder betrat, berichtete im Anschluss, dass sie kurz etwas habe essen müssen, da ihr sonst übel geworden wäre (24.11.13).

Interessant ist nun, dass sich die meisten textlichen Beiträge auf die Kameraarbeit des Films beziehen und über die Tonebene nur recht allgemeine und verallgemeinernde Aussagen fallen. Anders verhielt es sich jedoch in direkten Gesprächen, in denen sich RezipientInnen oft recht ausführlich über den Ton ausließen. Ich beginne daher, der gängigen okularzentrischen Logik zum Trotz, mit dieser Ebene und schicke hierzu ebenfalls einige allgemeine Bemerkungen vorweg.

Wie an anderer Stelle bereits deutlich wurde, war mit der wissenschaftlichen Fokussierung auf das Visuelle, wie sie etwa in der Proklamation eines „iconic“ oder „pictorial turn“ zum Ausdruck kommt, letztlich

auch die Erkenntnis einher gegangen, dass diese „turns“ nicht allein auf die Bildebene zu beschränken sind, sondern stets auch eine akustische oder auditive Dimension beinhalten (Meyer 2008b: 15f.). In den Nachbarwissenschaften verwies z.B. Meyer in diesem Zusammenhang auf die Kraft des Hörbaren, starke „innere Bilder“ entstehen zu lassen (ebd.: 16). Michel Chion zufolge sind Töne und Klänge an die feine „zeitliche Sensibilität des Ohres“ geknüpft und dadurch in der Lage etwas zeitlich verortet (d.h. früher, später, kurz oder lang) sehen zu lassen und hervorzuheben (s.u.). Zudem gelten Chion „gewisse symbolische Klänge [als] unsichtbare Spuren der Anwesenheit oder der Aktivität eines Lebewesens“ (Chion 2008a: 544f., 549, 2008b: 600). Wenn Chion von „sound-image“ spricht, so fokussiert er darauf, dass in der Kombination aus Bild und Ton ein neues Phänomen entsteht. MacDougall zufolge besteht der Mehrwert dieser sound-images darin, andere Sinne, vor allem das Tasten, zu evozieren:

If you can imagine watching a film of a small child handling a tightly inflated balloon, then you may see what I'm driving at. The friction of the child's fingers on the surface of the balloon is evoked so tactilely that we expect an explosion at any moment. (MacDougall 2015: 4)

Andere AutorInnen haben diesen Komplex unter dem Begriff der „haptic visibility“ beschrieben, die gewissermaßen durch den Einsatz von Sound mit evoziert wird. Wie in *MAJUBS REISE* (Kap. 5.2.), der neben einem Gespür für Zeitlichkeit auch die Materialität oder Haptik seiner selbst durch die Tonspur miterzeugt, findet sich dieser Effekt auch in *LEVIATHAN*, der zudem durch die Kombination mit extremen Nahaufnahmen neben einem Gefühl für Körperlichkeit auch weitere Sinne anspricht und so in den Worten MacDougalls als Beispiel für ein „cinema of proximity“ (2015: 5, siehe [Kapitel 3.4.2.](#)) verstanden werden kann. Laura Marks schreibt:

[...] films can evoke an olfactory association [...] through the use of sound, especially in association with a close-up. Sound is a sense perception that is 'closer' to the body than sight. Sound brings us closer to the image, almost close enough to smell. (Marks 2002: 117)

Diese Gedanken finden sich auf der Rezeptionsseite konkret manifestiert, wenn bspw. Jennifer Telesca meint: „The films audio in this regard is tremendous. The crush of cranes, the vengeance, we can almost smell the diesel.“ (10.04.14)

Die Gestaltung der Tonspur und des Sounddesigns lässt sich mit Böhme (2013) als ästhetische Arbeit und damit als ein Herstellen von Atmosphären beschreiben. Diese hat eine affektive Betroffenheit des Menschen zum Ziel – ein Ziel, das sich für LEVIATHAN als verwirklicht artikuliert findet. So berichtete eine Rezipientin im Interview nach einem Screening, dass sie durch die, stellenweise als sehr laut empfundenen, Töne und Geräusche,

[...] ein Gefühl dafür bekommen habe, wie es ist, dort auf dem Boot zu sein und da arbeiten zu müssen. [...] Das hat ganz schön die Sinne gefordert. [...] Das sind so Geräusche, ich glaub, ich leg mich nachher ins Bett und hör die noch. Ich fühl mich dann noch wie auf dem Schiff und träum heute Nacht wahrscheinlich davon. Kann ich mir gut vorstellen. (09.05.15)

Hier wird die Vorstellung von Sound als epistemologischem Medium zur Erlangung von Körperwissen¹⁸⁹, als einem, wie Ingold es ausdrückt, „phenomenon of *experience*“ deutlich (2011b: 137, Hervorh. i.O., vgl. [Kap. 3.4.2.](#)).¹⁹⁰

Die Qualität der Geräusche in LEVIATHAN wird oft in direktem Zusammenhang mit ihren menschlichen und nicht-menschlichen Herkunftsquellen besprochen, wobei Diederichsen meint, dass parallel zur Perspektivenverunsicherung auch auf der klanglichen Ebene eine Desorientierung erzeugt wird (28.10.13). Dass sich dabei auch hier nicht an die gängigen Grenzen von Natur und Kultur, von Mensch

189 Vgl. hierzu auch Steven Felds Begriff der „Acoustemology“ (acoustic epistemology), mit dem er auf Sound als eine Art des Wissens und des Erkenntnisgewinns referiert (1982, 1996, vgl. [Kapitel 3.4.2.](#)).

190 Von der Beziehung zwischen Sound und Immersionserleben wird weiter unten noch die Rede sein.

und Nicht-Mensch gehalten wird, stößt nicht immer auf Wohlgefallen, schließlich sei bspw. das Geräusch beim Untertauchen der Kamera „kein natürliches Geräusch“ (s.o.). Dem stimmt auch Castaing-Taylor selbst zu und beschreibt dieses Geräusch im Gegenzug als „mechanisch und organisch“, als würde – und hier wird deutlich, dass auch die aufnehmenden Technologien als Teil des Netzwerks verstanden werden – „die Kamera ertrinken“ (10.04.14):

[...] it sounded basically as a change in pressure almost [...] one of the causes of the artifact, which to us sounded simultaneously machinic and electronic and bizarrely also organic, as if the cameras were drowning and gasping for air. And many people making films would think of that as an artifact and that we should have gotten rid of it as not naturalistic or whatever. And we on the contrary decided to isolate these frequencies and exaggerated them a little bit. (10.04.14)

Dieses Arbeiten jenseits von Natur und Kultur und die fortlaufende Dekonstruktion gängiger Dichotomien wird auch auf Rezeptionsseite erfahrbar, wenn manche RezensentInnen etwa vom „Kreischen des Bootes“ sprechen: „The boat that the film tracks is always screaming – metal on metal, motors whirring, a never-ending screech.“ (Stevenson und Kohn 2015: 51) Zugleich wurde in anderen Kommentaren jedoch auch deutlich, dass es auch auf Soundebene, parallel zum dokumentarischen Abbildparadigma, die Vorstellung eines „natürlichen“ und eines „künstlichen“ Tons gibt, wobei letzterer im Fall von *LEVIATHAN* v.a. an das nachbearbeitende Sounddesign Ernst Karels gebunden wird und neben aufgeschlossenen Positionen (20.05.14, s.o.) auch zu distanzierenden bis ablehnenden Haltungen zum Film führt (24./26.11.13, s.o.).

Wenn Castaing-Taylor davon spricht, dass es so klingt, als würde die Kamera ertrinken, liegt das auch daran, dass ein Großteil des im Film zu hörenden Sounds jener von GoPro-Kameras intern aufgenommenen, qualitativ minderwertigen Mono-Mikrofonen ist. Diese kleinen, durch ein Kunststoffgehäuse, wasserdichten Sport-Kameras wurden wie schon angedeutet in einer partizipativen und geteilten Art verwendet, wobei eben Menschen, Nicht-Menschen und auch die Kame-

ras selbst gleichermaßen zu filmenden AkteurInnen wurden: „The tiny GoPro cameras create an almost tangible intimacy with reality when placed in impossible positions, thus serving as a substitute to human perception.“ (Landesman 2015: 15) So ist die Kamera in diesem Szenario nicht mehr nur Aufnahmemedium, sie wird in Latourscher Manier selbst zur Akteurin in diesem Netzwerk. Oder wie Hanssen (2015: 25) es ausdrückt: „The post-humanist ambition of *Leviathan* can be linked to the camera as an additional presence in the world, a specific perception, or even species.“ Und Diederichsen meint:

Die hin- und hergerissenen und durchgeschüttelten Mini-Kameras sind keine Instanzen einer höheren Versuchsordnung, die das Perspektivische an sich durchbricht, sondern sie sind als einzelne Aktanten, wenn man so will, exponiert, nicht als Teil eines künstlerischen Plans der Ersetzung von Vertov durch Latour oder Mensch durch Natur. (28.10.13)

Diese Art von „embodied-“ und „multi-species“-filming, bei der hier Kameras an die Körper der Filmschaffenden, an jene der Fischer und an das Boot selbst angebracht wurden, ermöglicht eine besondere Form der Teilnahme und Beobachtung, die nicht aus der Ferne geschieht, sondern eher ein, wie man es mit Colin Young beschreiben könnte, „watching as much as possible from the inside“ ist (Young 1995[1974]: 110). Doch wie genau, ließe sich mit Thain (2015: 47) fragen, ermöglicht diese Kamera diese besondere Form der „observation without distance“? Anders als von vielen KommentatorInnen vermutet und in zahlreiche Festivalkataloge übernommen, hatten die Filmschaffenden nicht „hunderte“ Kameras am ganzen Boot angebracht. Castaing-Taylor erläutert:

[...] there are actually only four shots in the film that aren't attached to a human body. There is a shot of the top of the mast, there is a shot of the guy taking a shower, there is the shot of the captain with lots of reflections at night looking through a window. [...] And then there is the shot attached to the deck, when this big bag of red fish comes in and hits the camera. [...] We also held them ourselves usually without a viewfinder and attached them to sticks, so that we could get up with the seagulls or

get under water as well. [...] everything else is either attached to our bodies or the body of a fisherman. [...] We just wanted somehow a film that would result from being attached to their bodies to reflect their experience as fishermen, as laborers and whether the experience was conscious or unconscious, that would have a really corporeal relationship to what it was like to be on the boat. (10.04.14)

Es ist also eine beobachtende Kamera, und doch ist sie es nicht im klassischen, sondern in einem, wie Landesmann unter Bezug auf Grimshaw und Ravetz feststellt, phänomenologischen Sinne. In diesem lässt sich die Kamerarbeit in *LEVIATHAN* als ein Mittel zur Sichtbarmachung der verwobenen Beziehung von Filmenden und Gefilmten verstehen: „Scientific detachment is abandoned and replaced by ‘knowledge through contact’“ (Landesman 2015: 15, mit Bezug zu Grimshaw und Ravetz 2009: 136). So werden auch wir als ZuschauerInnen selbst zur Kamera(linse), werden unter Bergen von Fischen begraben, tauchen mit den Möwen – als Möwen – unter Wasser und beobachten und erfahren Ereignisse gewissermaßen in Echtzeit bei gleichzeitiger Dehnung von Zeit und Raum (vgl. Thain 2015: 47, Castaing-Taylor 10.04.14). Dabei trägt das aus Sportaufnahmen bekannte charakteristisch-weitwinklige GoPro-Bild und der mit ihr verbundene dumpfe Sound zu dem viel beschriebenen und geäußerten Gefühl der dislocation und der perspektivischen Verunsicherung bei, was wiederum verdeutlicht, dass diese Form der „nonnormative placements of an extended first-person perspective“ (Thain 2015: 46) nicht den dokumentarischen Sehgewohnheiten entspricht. Anders als in den meisten beobachtenden Dokumentarfilmen, ist in *LEVIATHAN* die Anwesenheit und Körperlichkeit der Filmenden spürbar. Es ist keine körperlose Kamera, sondern eine verkörperte Kamera, durch die der beobachtende Blick kein „gaze from nowhere“ (Haraway 1988: 581, vgl. Kap. 3.1.1. und 3.4.1.) ist, sondern aus der, wie Thain es nennt, „first-person perspective“ (s.o.) erlebt wird. Dass sich Paravel und Castaing-Taylor nicht nur durch diese Art der Beobachtung, sondern auch durch die spezifische Ästhetik des filmischen Bildes gezielt von ihren, im Prozess der Dialogizität verbundenen, Vor-Bildern lösen wollten, wird deutlich wenn Castaing-Taylor meint:

We started off filming with more conventional cameras. So it had a quite different aesthetic from this. There was a much more high definition, a much clearer look, and we weren't happy with that. It looked like stuff we had seen before. (10.04.14)

Das mit dem Einsatz von GoPros verbundene – und oft in filmischen Experimenten mit (Haus)Tieren zum Einsatz kommende – „desire to distribute embodiment and vision, in an attempt to establish empathy with or get an embodied sense of the animal perspective“ (Thain 2015: 46), findet sich auch hier. Thain erläutert weiter:

What is meant by perspective here is, of course, not tied to an audiovisual that is particularly animal or human, as the images and sounds produced are filtered through the specific technical apparatus of the technology that does not subscribe to a human-centric hi-precision realism or approximate animal perception. The form of knowledge or understanding produced is therefore relational and experiential, formed by the viewers' willingness to submit themselves to the experience of an alterity that denaturalizes their perception. (Thain 2015: 46)

Die Bereitschaft, sich auf dieses Experiment einzulassen, unterscheidet sich nun von RezipientIn zu RezipientIn und wird durch verschiedene Faktoren beeinflusst. So wie Paravel und Castaing-Taylor „beim Dreh nicht als AnthropologInnen oder Filmschaffende denken wollten“ (Castaing-Taylor, 10.04.14, meine Übersetzung), ist es sicherlich auch für RezipientInnen hilfreich, nicht zu sehr an diesen Kategorien und an Genrefragen festzuhalten. Zugleich wurde jedoch auch deutlich, dass der Film, durch die Art seiner ästhetischen Gestaltung, seine ideale Rezeptionssituation gewissermaßen auch vorgibt.¹⁹¹ So berichteten einige Interview- und GesprächspartnerInnen, dass der Film für sie „nicht funktioniert“ habe, weil sie ihn (zunächst) auf einem kleinen Bildschirm auf ihrem Tablet oder Notebook oder mit schlechtem Sound gesehen hätten (so z.B. auch Telesca 10.04.14). Andere stellten die verschiedenen Kanäle der einzelnen Sites gegenüber und berich-

191 Zur kritischen Diskussion dieses Punktes siehe Russell (2015: 29, s.u.).

teten bspw. nach dem Screening auf dem EthnoFilmFest, dass sie den Film zuvor schon einmal „im Kino“ gesehen hätten und das Erlebnis dort „etwas ganz Anderes“ gewesen sei. Wieder andere bemängelten an der Kino-Situation, dass es sehr störend sei, „wenn Leute um einen herum unruhig werden oder aufstehen und gehen. In einer Ausstellung wäre das was anderes, da ist man eh mit sich allein und kann die anderen Leute ausblenden“ (26.11.13). Auch weitere mögliche Szenarien werden diskutiert, wenn etwa im Zusammenhang mit interaktivem und transmedialem Storytelling die Meinung aufkommt, dass so eine Form für LEVIATHAN nichts wäre: „Das ist so ein psychotischer Zustand, da will ich nicht klicken“ (10.05.15). In der autoethnografischen Rückschau wird deutlich, dass die Frage nach dem Rezeptionskanal letztlich auch am Anfang meiner eigenen Beschäftigung mit dem Film steht. Hätte ich ihn nicht unter idealen Bedingungen im (Unsichtbaren) Werkstattkino, dem von Münchner CineastInnen als „Perfektes Kino“ bezeichneten Spielort, gesehen, wäre ich dann wohl „in Bewegung gesetzt“ worden? Hätte ich mich unter anderen Umständen vielleicht auch mit der Frage abgewandt, was dieser Film von mir will und welche Geschichte mir hier erzählt werden soll?

5.3.4 Auf der Suche nach der verlorenen Geschichte: Sense-Making II

Studentische Gruppendiskussion (26.11.13)

S1: Wenn man im Kino sitzt, erwartet man halt, dass jemand einem 'ne GESCHICHTE erzählt. [...] Aber so hatt' ich halt auch teilweise das Gefühl, dass mir irgendwie 'ne Erzählung gefehlt hat, weil ich halt daran GEWÖHNT bin. [...] Also, als ich die Menschen gesehen hab, hab ich mich nicht dafür interessiert, wie die schwitzen und wie die aussehen, sondern ich hab mich dafür interessiert, was die denken und was ihre Gefühle sind und solche Sachen. Die vermitteln sich für mich irgendwie nicht dadurch oder HABEN sich für mich nicht vermittelt, sondern ich hab eher gedacht „Oh, ich hätt jetzt gerne, dass die was sagen zu mir“. Irgendwie so was oder ... oder IRGENDWIE was anderes, aber dieses bloße Abfilmen hat halt nicht – oder abfilmen nicht aber diese Methode, die halt bei den ANDEREN Lebewesen

funktioniert hat –, hat bei den Menschen irgendwie nicht funktioniert. Und ich glaub, das ist auch, weil ich bei den Fischen viel MEHR reinprojizieren kann als bei den Menschen. Weil ich bei dem Menschen denke, er DENKT und er hat Gefühle und so Sachen vielleicht. Beim Schiff denke ich das nicht, da kann ich vielmehr reingehen und das ausfüllen mit meinen Gedanken.

LEVIATHAN hat eine beinahe paradoxe Beziehung zu Sprache und Text. Der Film selbst bietet kaum textuelle oder verbale Hilfestellungen an und die Meinungen, ob LEVIATHAN eine dramaturgische Geschichte oder fragmentarisches Chaos zeigt, gehen stark auseinander. Zwei Fragen wurden dabei insbesondere verhandelt: Erzählt der Film eine Geschichte? Und, wenn ja, wer oder was spricht in LEVIATHAN?

Die meisten Rezensionen des Films betonen zunächst, dass LEVIATHAN keinen voice-over oder klaren Dialog enthält und sind sich einig, dass es darin keine Geschichte oder Erzählung gibt, die unser Verständnis oder unsere Interpretation leiten könnte, so dass wir ganz auf unsere Vorstellungskraft angewiesen sind, „to help us put those bits into some form of spatial perspective.“ (vgl. Landesman 2015: 13f.) Entsprechend finden sich aufgrund von Vorerfahrungen und Erwartungshaltungen an (Dokumentar)Filme auch zahlreiche Versuche, dem Film eine Dramaturgie abzugewinnen. Dies geschieht v.a. gerne in zeitlicher Hinsicht. Auf die Frage im Interview, ob der Film einen Zugang und Bezug zu der dargestellten Welt geben konnte, lautete eine Antwort:

Auf jeden Fall. Allein durch diese Stimmung. Es ist Nacht und am Horizont merkt man, dass die Sonne so langsam aufgeht und die sind schon am Schaffen. Und man erlebt einen Tagesablauf eigentlich mit. Auch wenn's natürlich kompakt in 80 Minuten ist, aber trotzdem. (09.05.15)¹⁹²

¹⁹² Die Vermutung, dass sich die Rezeption der Darstellung in LEVIATHAN hier Gardners FOREST OF BLISS zum Lektüreschlüssel nimmt, liegt nahe, konnte jedoch nicht gesichert werden.

Auch im Rahmen der Diskussion des Films an der Münchner Filmhochschule fanden sich divergierende Ansichten über den dramaturgischen Gehalt und Charakter des Films, die hier stellvertretend im Schlagabtausch zwischen dem Kommentator Diedrich Diederichsen und dem Leiter der Dokumentarfilmabteilung Heiner Stadler wiedergegeben werden:

DD: „Dieser Film erzählt eine Geschichte“ – Da bin ich sehr skeptisch. Wieso erzählt der eine Geschichte? Der erzählt nicht MEHR 'ne Geschichte als natürlich ALLES was sequentiell ist irgendwie 'ne Geschichte erzählt. Das kann man IMMER sagen, aber darüber hinaus dann eigentlich doch nicht.

HS: Entschuldigung, Widerworte. Der Film behandelt nach meinem Dafürhalten 'ne sehr klassische Dramaturgie. Wir kommen in 'ne Geschichte rein, wir sehen, was innerhalb von diesem ersten Fischfang passiert, wir folgen [...] dem Töten der Tiere, dem Zerlegen. Wir sehen dann 'nen ähnlichen Vorgang auf möglicherweise 'nem anderen Schiff, konnt ich nicht beurteilen, wo es statt um Fische um Muscheln geht. Und am Schluss sehen wir, [...] quasi im Ende des zweiten Drittels, sehen wir was mit den Leuten dabei passiert. Das ist 'ne Dramaturgie, die Sie bei jedem zweiten Dokumentarfilm vorfinden.

DD: Dieses Nacheinander ist so ein Nacheinander nicht. Dass sozusagen erst was passiert und dann hats 'nen Effekt auf die LEUTE. [...] ich finde, das eine Dramaturgie zu nennen, das ist natürlich machbar, das kann man mit allem machen, was in der ZEIT abläuft. Aber es ist total irreführend, weil das Geschichten-erzählen-Wollen ja immer etwas ist, bei dem irgendein konstantes Objekt von einem Zustand in einen anderen Zustand gerät. Und es gibt hier kein konstantes Objekt. Das einzige, was konstant ist, ist sozusagen der Raum in dem das Ganze.. (*Zwischenruf aus Publikum: Der Zuschauer*) Aber der Zuschauer ist ja nicht das, was erzählt wird.

HS: Die Kamera bewegt sich über sehr lange Plansequenzen, das kennt man auch aus der neueren Filmgeschichte, das ist auch nichts Neues. Bloß, wie der Film, nach meinem Dafürhalten, Dramaturgie, Kameraführung, Erzählform, bis hin zum Sounddesign und zum Grading meinerwegen, wie der das in Verbindung setzt, find ich ganz großartig.

DD: Ja, aber mir ging's auch nicht darum den Film zu verteidigen, sondern meine Lektüre zu verteidigen und dass es ziemlich sinnlos ist, das eine Geschichte zu nennen. [...] MIR ging's darum zu sagen, dass es KEINE

Geschichte ist. Denn das entscheidende Kriterium für eine Geschichte ist nicht erfüllt. Irgendetwas, das als konstant definiert ist, dass sich dann zwar verändern kann, aber sozusagen den selben Namen behält, wie halt bei Ovids Metamorphosen, wo die Dinge sich vollständig verändern, aber trotzdem noch die Nymphen sind, auch wenn sie anschließend ein Stein sind. So etwas gibt es hier nicht. Und deswegen ist es keine Geschichte.

HS: Das, glaub ich, wär jetzt 'ne ganz lange Diskussion (*Lachen im Publikum*).

Eine weitere zentrale Diskussion richtet sich auf die „ungleiche“ Verteilung von Sprache zwischen den AkteurInnen. So beziehen sich einige AutorInnen auf die „Sprache“ der nicht-menschlichen AkteurInnen und deren Relation zur menschlichen Sinnstiftung. Das Boot etwa sei, wie Stevenson und Kohn feststellen, immer am Schreien – „a never-ending screech“ (2015: 51, s.o.). Und auch andere nicht-menschliche AkteurInnen seien Thain zufolge recht dominant: „The birds repeatedly distract us from narrative sense-making.“ (Thain 2015: 42) Auch in den studentischen Gruppendiskussionen wurde das Verhältnis in der Verteilung von Sprache zwischen menschlichen und nicht-menschlichen AkteurInnen zum Thema:

Aber diese Menschen, die [...] sind doch eigentlich die Opfer da. [...] ich fand halt schon, dass es eine Überlegung wäre, denen auch 'ne Stimme zu geben. Weil die können halt auch sprechen. [...] Also man hört ja auch den Lärm vom Schiff und den Wellengang und das Geräusch vom Wasser, wenn man dann untertaucht usw. Also warum keine einzige menschliche Äußerung in dem Ganzen? (26.11.13)

Auch in einem anderen Seminarraum kamen die Erwartung und das Bedürfnis, „dass die was sagen“ (s.o.) zum Ausdruck:

Ich hab oft Probleme gehabt, das emotional einzuordnen [...], weil ich nichts hatte, woran ich mich halten konnte. [...] Weil eben nicht jemand dasaß, der gesagt hat: „Oh, das ist so blöd, dass ich das machen muss“, oder was weiß ich, weil man so orientierungslos ist. Weil man ja auch so

hin und hergeworfen wird die ganze Zeit. Und man ist dann plötzlich irgendwo und es wird nicht erklärt, warum man da ist. (20.05.14)

Doch der Film zeigt sich hier erbarmungslos und bietet seinen RezipientInnen weder eine zentrale Figur an, an die eine Geschichte gebunden werden könnte, noch „easy narrative arcs onto which to tether our hopes“ (Stevenson und Kohn 2015: 49f.).

Bei dem vielen Sprechen über die fehlende Sprache und über narrative Leerstellen, ist es kaum ein Wunder, dass neben anderen Besprechungen auch alle Beiträge der genannten *Visual Anthropology Review* Bezug auf die Szene nehmen, in der Sprache klar verständlich ist und dadurch Kontext und relationale Weltbezogenheit zu vermitteln scheint: Der Moment, in dem der Captain vor dem Fernseher der Schiffsküche zur Stimme des Kommentators von *Deadliest Catch* einschläft. Pavseks Interpretation lautet: „*Deadliest Catch* appears acousmatically like so much threatening cultural trash that cannot help but anesthetize the fisherman who watches“ (2015: 9). Für uns als ZuschauerInnen bleibt *Deadliest Catch* unsichtbar und nur auf akustischer Ebene, gewissermaßen als Kontext aus dem Off, erfahrbar:

[...] the attempt to reach beyond the visible horizon to that invisible of this world only occurs through the reference to reality TV, synecdoche for the wider mediascape, a highly attenuated stand-in for what the real invisible is. (Pavsek 2015: 9)

Wird der Fokus der Diskussionen auch deshalb auf die Szene gelegt, weil hier das einzige Mal eine menschliche Stimme klar erkennbar wird und es der Versuch ist, dem Film eine Geschichte, eine Narration, eine Dramaturgie abzutrotzen?

Mit Kohn und Stevenson lässt sich feststellen, dass der Unmut und die Frustration über die weitgehende Abwesenheit menschlicher Sprache daher stammen mag, dass die Filmschaffenden damit eine wichtige ethnografische Regel aushebeln würden: „[L]et your subjects speak for themselves.“ (Stevenson und Kohn 2015: 50) Zugleich bedient

LEVIATHAN, u.a. durch den Verzicht auf Untertitel, jedoch eine andere, wenn auch weniger oft ausgesprochene, Forderung, nämlich neben der Sprache auch die Stimme der „Anderen“ anzuerkennen. Er steht auch in dieser Hinsicht beispielhaft für eine ontologische Wende, bei der es Stevenson und Kohn zufolge darum geht, ein politisches Handeln zu etablieren, dass der Verwobenheit von Menschen und Nicht-Menschen gerecht werden kann:

Leviathan, in the dream-like way it channels the voices from the depths, enters, we believe, this arena of ontological politics. And yet, it prompts us to ask, what form such a politics might take in this space where voice and speech diverge? What if the importance and the politics of this film lie precisely in the dissolution of a self that might be said to ‘have’ something to say in any straightforward way? What if the political generativity of the film actually lies in learning to listen to the myriad voices of the world in which we find ourselves – today, now – voices from which we can no longer (if we want to continue to survive on this planet) claim to separate ourselves based on the facile assertion that we have language, or speech, and they do not? Because who are the ‘natives’ that ought to be allowed to speak in *Leviathan* anyway? (Stevenson und Kohn 2015: 52)

Auch Castaing-Taylor greift diesen Punkt auf und nimmt zugleich Bezug auf eine viel geäußerte Kritik wenn er meint:

By normal documentary or ethnographic film conventions, there are no humans. So one can say is it even ethnographic in any way? It doesn’t provide very much anthropological contextual information. But it doesn’t do the typical humanist thing of developing human characters either. (10.04.14)

Castaing-Taylor, der der Audiovisuellen Anthropologie ihre Verhaftung am Diskursiven vorwirft und betont, dass der Film keine typische narrative Struktur und wenig dokumentarische Erklärung gibt (10.04.14), fragt an anderer Stelle:

But what if film doesn't speak at all? What if film not only constitutes *discourse about* the world but also (re)presents *experience of it*? What if film does not *say* but *show*? What if a film does not just *describe*, but *depict*? What, then, if it offers not only 'thin descriptions' but also 'thick depictions'? ((Castaing-)Taylor 1996: 86, Hervorh. i.O.)

Die Gestaltung von LEVIATHAN wirft die Frage auf, ob es hier überhaupt noch Sinn macht, von einer Film"sprache" zu sprechen oder ob die Einführung anderer Begriffe, wie etwa das an anderer Stelle beschriebene „feeling-thinking“ im Sinne Wikans (1992: 476) hier adäquater wären. Gerade bei Filmen, die sich explizit der Aufgabe verpflichtet fühlen, eher zu zeigen als zu erzählen – not *say* but *show* – und zu evozieren statt zu repräsentieren. Es gibt jedoch durchaus Stimmen, die die sensorischen Möglichkeiten mit Film über das Textuelle hinaus zu gehen kritisch hinterfragen. So meint Russell:

I am skeptical of the capacity of this sensory anthropology to actually go 'beyond text,' in part because visual and audio material can also be textual. Knowledge can undoubtedly be produced through visual means, but it does not necessarily need to forsake discursive textual context altogether, and in *Leviathan* it quite clearly does not. (Russell 2015: 32)

So sieht Russell in der paratextuellen Rahmung des Films – im Titel, der „Gothik“-Schriftart, der Widmung – textlich-diskursive und intertextuelle Elemente, die den Film verorten „within a larger narrative of American men at sea“ und ihn damit in ein Netzwerk intertextueller Referenzen einbinden (Russell 2015: 32f.). Auch wenn den Filmschaffenden daran gelegen ist, das Rezeptionserleben möglichst ohne paratextuelle Rahmungen zu gestalten – was vor dem Screening im Bostoner Paramount Theatre im Rahmen der In/visibility-Konferenz deutlich wurde, dessen Anmoderation aus den Worten „Lucien has asked me to say NOTHING about the film before“ bestand –, so wird der Film doch von einer Welle von Texten, Interviews, Rezensi-

onen etc. umspült.¹⁹³ Russell meint weiter: „By titling their film *Leviathan*, Castaing-Taylor and Paravel evoke a wealth of Western literature, including the Old Testament, Moby Dick, and Thomas Hobbes.“ (Russell 2015: 33) Diese Aspekte gilt es ihr zufolge in der Rolle zu beachten, die sie für Bedeutungsproduktionen spielen.

Foyer des Kommunalen Kino, Freiburg, während der Vorführung von Leviathan (09.05.15)

I.

Erzählen Sie mal, was hat Sie denn jetzt bewogen raus zu gehen?

Das Verrückte ist: Ich wollte in einen anderen Film gehen. Es gibt einen Film der heißt Leviathan, der in Russland spielt. Ein Spielfilm. Wissen Sie? Ich hatte den Film erwartet. Ich hatte nicht genau hingeguckt. Und dann stellte ich nach fünf Minuten - Karte schon gekauft - fest, ich bin im falschen Film. An sich find ich's interessant, also ich fands eigentlich ganz spannend. Aber meine Frau wollte raus gehen, sie sieht nur auf einem Auge und ihr wurde schlecht, sowas verträgt sie nicht.

II.

Was hat Ihnen denn nicht gefallen an dem Film?

Alles!

Können Sie das genauer sagen, was haben Sie denn erwartet?

Etwas Anderes!

Dass man mehr über die Menschen erfährt, oder was?

Ja natürlich! I'm convinced, that nothing happens until the end. So that's enough for me.

What did you expect to happen or which approach would you have preferred?

I was expecting something else. Because the title of Leviathan tells me of a marine whale, a marine monster legend. So I was expecting that. And it was nothing about that.

¹⁹³ Was sich mit Stephan Packard darauf zurückführen lässt, dass der Film ein starkes Verlangen auslöst, sich auszutauschen und Bedeutung zu rekonstruieren (10.05.15)

Es ist vor allem der Titel, der immer und immer wieder zur zentralen Frage wird: „Again, I ask: Who is Leviathan? What is Leviathan? Why Leviathan?“, will auch Jennifer Telesca von Castaing-Taylor wissen (10.04.14). Die Filmschaffenden selbst möchten auf diese Frage jedoch keine eindeutige Antwort geben und die Deutung lieber den RezipientInnen offenhalten:

My only resistance to answering the question about the title is, or the danger is, that somehow, if I try to answer it, it would reduce the film to like an allegory or like an illustration of a proposition or political statement. Say about industrial fishing. So one could say that we are Leviathan. Or that the boat is Leviathan. Or the whole globalized industrial fishing industry is Leviathan. One could also say perhaps that the sea or that the cosmos is Leviathan. [...] There isn't a single answer. (Castaing-Taylor, 10.04.14)

Christopher Pinney führt jedoch aus, dass er, anstatt eine Geschichte und Antworten zu erwarten, sich daran erfreuen konnte, selbst Fragen zu stellen:

[...] about the mechanics of trawling, the nature of north Atlantic fish stocks, the demographics of crews, the 'color' of water, etc. [...] It sent me off studying different kinds of trawler rig and wanting to refresh my knowledge of different kinds of fish. (Pinney 2015: 39)

Catherine Russell steht diesem Punkt jedoch kritisch gegenüber und sieht darin ein „Vorenthalten von Informationen“, das sie als „consistent with the dehumanized aesthetic of the film, which lacks a point of view“ empfand (Russell 2015: 28):

Contrary to the first-person orientation of auto-ethnography or essayistic modes of covert narration, such as we find in Chris Marker for example, the filmmakers have radically removed themselves from the film. Their physical absence speaks to the crisis of authority in anthropology, which has spawned a host of experimental modes of representation in different mediums. (Russell 2015: 28f.)

Mit Nichols (2013[1994]: 39f.) lässt sich in diesem Zusammenhang auch von einem „inferential storytelling“ sprechen, bei dem das Ziehen von Schlussfolgerungen den ZuschauerInnen überlassen bleibt:

Inferential storytelling, in keeping with the observational camera style, non-expressive use of sound and image, and laconic dialogue, prompts us to fill in, to infer and draw conclusions for ourselves. (2013[1994]: 40)¹⁹⁴

Er führt weiter aus, dass die eindrucksvollsten Beispiele von inferential editing virtuell keine Schnitte beinhalten, sondern vielmehr eine long-take-Version desselben Prinzips sind (ebd.: 40). Auch diese Charakterisierung lässt sich gewissermaßen als ein Stilmittel der SEL-Filme bezeichnen, das in *LEVIATHAN* durch die verzerrten und wechselnden Weitwinkelperspektiven der GoPro-„Fahrten“ ermöglicht wird, „because these long takes switch perspectives so rapidly and erratically, they often create the illusion of montage editing, and it is hard to pinpoint where they begin and where they end.“ (Landesmann 2015: 16) In *PEOPLE'S PARK* (Libbie Cohn und J.P. Sniadecki 2012), der aus einer langen Kamerafahrt durch einen chinesischen Erholungspark besteht, wird das Prinzip des long-duration-shot auf die Spitze getrieben. Und auch *MANAKAMANA* (Stephanie Spray und Pacho Velez 2013) arbeitet nach diesem Prinzip, allerdings zerlegt in einzelne Einheiten, wenn in „Echtzeit“ PilgerInnen in Seilbahnfahrten in Nepal gezeigt werden. Das muss man natürlich mögen und auch aushalten können oder wollen. In *LEVIATHAN*, der auch in dieser Hinsicht ein Experiment mit Sehgewohnheiten und Erwartungen ist, spielen diese Überlegungen ebenfalls eine Rolle. Es folgen daher – in aller Kürze – einige Bemerkungen zum ebenfalls viel besprochenen und unterschiedlich erfahrenen Aspekt der Zeitlichkeit im Film und des Films.

¹⁹⁴ Damit ließen sich auch die Filme David MacDougalls und Robert Gardners *FOREST OF BLISS* beschreiben. In Bezug auf den „non-expressive use of sound and image“ gilt es für *LEVIATHAN* jedoch zu relativieren. Nichols stellt dem inferentiellen das psychologische Editing gegenüber, das durch „facial close-ups“ und bswp. dem klaren Zeigen von Ausdrücken wie Zögern oder Zweifel eine stärkere Führung anbietet (Nichols 2013[1994]: 40f.).

5.3.5 Zeit und Dauer: Präsenz und Präsens

Da die Erwartung, im Kino eine Geschichte erzählt zu bekommen, ganz wesentlich auf Montagetechniken und Auslassungen baut, knüpft sich daran auch die Frage nach dem Verhältnis von diegetischer, filmophanischer und spektatorieller Zeit, von erzählter Zeit und Erzählzeit (Souriau 1997[1951]: 144f.). Damit eine Geschichte zur Geschichte werden kann, wird nicht alles erzählt, erst durch die Auslassung von Details entsteht Spannung und Suspense. *LEVIATHAN* hält sich aber in mancher Hinsicht nicht an diese Regel, so dass bspw. Landesmann den Film als „a radical exercise in spatial perspective and temporal duration“ bezeichnet (2015: 17). Durch die vielen long-duration-shots, den langsamen Schnitt und das sehr genaue Beobachten in close-ups, berichten einige RezensentInnen und RezipientInnen von dem alpträumhaften Gefühl, dass es für immer so weiter gehen könnte. VerfasserInnen von Reviews schreiben davon, dass sie froh waren, aus dem Film zu kommen, „happy to have lived through the experience: the film offers little utopian perspective to thwart the eternal present that it constructs.“ (Pavsek 2015: 10) Auch in persönlichen informellen Gesprächen bezogen sich viele Aussagen auf das Zeiterleben, wenn etwa Leute davon sprachen, dass ihnen der Film recht kurz oder zu lang erschienen sei, sie vorzeitig gegangen wären, in dem Wissen, dass da nichts mehr passieren würde (s.o.) oder sich im Anschluss darüber ärgerten, geblieben zu sein: „Für mich war das Zeitverschwendung. Dass das harte Arbeit ist, hab ich nach 30 Minuten verstanden. Die restliche Zeit hätte ich lieber was für meine eigene Arbeit gemacht.“ (24.11.13) Auch atmosphärisch waren diese unterschiedlichen Zeitempfindungen spürbar, da bei dem Film je nach Spielort eine stark divergierende (Un)Ruhe im Raum lag. Hierin wird deutlich, dass, in den Worten Souriaus, spektatorielle Zeit doch sehr subjektiv ist und so von einem „Das geht zu schnell“ (Souriau 1997[1951]: 153¹⁹⁵) bis hin zu einem totalen Zeitvergessen und dem „Gefühl in Trance zu fallen“ reichen kann (09.05.15).

195 Souriau schreibt: „Im allgemeinen, wenn während einer Vorstellung ‘alles gut verläuft’, schmiegt sich das Zeitgefühl des Zuschauers den filmophanischen Gegebenheiten an, und alle Rhythmen, alle agogischen Effekte von Beschleunigung oder Ruhe usw. wer-

Nun stehen Zeit und Film seit jeher in einer spannenden Beziehung zueinander: Als (abstraktes) Konzept der Moderne¹⁹⁶ ist Zeit im Film unsichtbar und nur durch Bewegung visualisierbar. Umso naheliegender ist es daher, dass die Darstellung und Vermittlung von Dauer¹⁹⁷ oft – und zugleich sehr subjektiv – mit Langeweile assoziiert wird. So ist es zwar möglich, gerade durch Techniken der Montage, das Vergehen der Zeit darzustellen. Will man jedoch Dauer – und damit, wie in der Philosophie Bergsons (2013) verstanden, das »immerwährende Fließen der Dinge« – vermitteln, dann kann dies schnell zu einer (körperlich) herausfordernden Erfahrung werden.

[...] in *Leviathan*, we witness the boredom, and the rhythms and cycles of repetitive labor. As soon as these are taken up into film, however, they enter into representation. The ever-same becomes the once-only, and then, as film, it becomes the ever-same again in repeated screenings. (Russell 2015: 32)

Einige ZuschauerInnen benennen in diesem Zusammenhang ein Gefühl der Langeweile, vor allem im Hinblick auf die wiederkehrenden Einstellungen der Möwen und ihre, wie Thain es ausdrückt, „relentless presence“ (2015: 43).

R1: Am Schluss mit den Möwen, wo man da relativ lange mit den Möwen fliegt, die letzte viertel Stunde. Das war so lang und das hat mich richtig gestört. Weil, es war ja klar, dass das davor alles auch konstruiert war und das alles auch zusammengebaut war und am Schluss behauptet der Film, dass das jetzt so diese Dauer ist. Und dann hab ich gedacht, das finde ich inkonsequent, weil wenn der Film das jetzt echt durchziehen will, dann müsste der jetzt noch eineinhalb Tage so weitergehen. Weil so lange dau-

den von dessen gleichzeitigen inneren Rhythmen übernommen. Doch hin und wieder lösen sie sich voneinander [...]“ (1997[1951]: 153)

196 Mary Ann Doane beschreibt *Die Emergenz kinematischer Zeit* als in die dynamischen Kräfte und Zwänge der Moderne eingebettet. Ihrer Meinung nach ist Zeit aber weit davon entfernt ein abstraktes Konzept zu sein: „Time was indeed *felt* – as a weight, as a source of anxiety, and as an acutely pressing problem of representation.“ (Doane 2002: 4, Hervorh. i.O.)

197 Zum Begriff und zu einer Philosophie der Dauer (*durée*) siehe Henri Bergson (2013).

ert das halt, bis das Schiff wahrscheinlich wieder im Hafen ist. Oder so lang werden die Möwen dieses Schiff begleiten. Und das hab ich einfach nicht verstanden, warum man da eine viertel Stunde lang sieht, wie diese Möwen dieses Schiff begleiten. Weil eigentlich hatte man die Möwen schon mal gesehen vorher.

R2: Ja, stimmt, das war dann so eine Wiederholung und dadurch war's irgendwie ein bisschen langweilig.

R1: Ja, langweilig und auch inkonsequent. (09.05.15)

Die lange Dauer, die in diesem Fall als eine künstliche Form der Herstellung, bzw. Behauptung von Echtzeit wahrgenommen wird, ist für Castaing-Taylor jedoch ein weiteres Mittel der Schaffung einer körperlichen Bezugnahme. Auf die Frage, ob diese viel diskutierten long-duration-shots für die beiden Filmschaffenden eine Strategie gewesen seien, das Gefühl eines „being there“ zu erzeugen antwortete er, dass ihm durchaus bewusst sei, dass viele Menschen diese Form nicht mögen und sich einen schnelleren Schnitt gewünscht hätten. Für ihn hätte der Film dann jedoch diesen Aspekt der Ermöglichung eines *embodiment* verloren (10.04.14). Neben dem weiter oben beschriebenen „becoming“ ist es also auch das Verhältnis von *being*, *being there* und *being present*¹⁹⁸, dieses körperlich „Im-Moment-Sein“, die Komplexität des „Sichbefindens“ (Böhme 2013: 47f., s.o.), die LEVIATHAN zu einem besonderen filmischen Erlebnis machen. Ob sich damit Gefühle der Ablehnung oder Annahme verbinden, hängt von verschiedenen Faktoren ab.

So führen manche AutorInnen im Zusammenhang mit dem Thema Zeit aus, dass auch Filmfestivals immer ein „Time-Event“ sind, bei dem das zeitbasierte Medium Film wiederum in der jeweiligen Zeit des Festivals – die in den meisten Fällen zu knapp bemessen für die Anzahl an Filmen ist – erfahren wird (Harbord 2013: 128). Demnach können Gefühle von Unruhe auch in Zusammenhang mit z.B. der Befürch-

198 Ich danke Ton Otto für diese Anregung (persönliches Gespräch).

tung stehen, etwas zeitgleich Stattfindendes zu verpassen. In einer anderen Hinsicht spricht Fujiwara in Anlehnung an James Quandt davon, dass sich in der Zeitlichkeit von Filmen eine internationale Art House Festival Formel ausmachen lässt, die sich durch folgende Charakteristika auszeichnet:

[...] ‘*adagio* rhythms and oblique narrative; a tone of quietude and reticence, an aura of unexplained or unearned anguish; attenuated takes, long tracking or panning shots’ ([Quandt] 2009: 76, Hervorh. i.O.). Films that obey this formula win awards and critical applause not because they do anything interesting, but merely because they do the same kind of thing that was liked before. (Fujiwara 2013: 218, Hervorh. i.O.)

Diese Formel findet sich auch in *LEVIATHAN*, in dem v.a. der Sound – der Chion (2008a) zufolge in der Lage ist, ein Gefühl für Dauer zu erzeugen (s.o.) – zum Teil als „monotoner Ton“ für das Gefühl von Langeweile und Wiederholung verantwortlich gemacht wird (09.05.15). Nun „funktioniert“ diese Formel an manchen Spielorten, für bestimmte Publika und Genreerwartungen besser als für andere.¹⁹⁹ Im dokumentarischen Feld findet sich im konkreten Fall von *LEVIATHAN*, aber auch von anderen SEL-Filmen wie *SWEETGRASS* oder *MANAKAMANA*, eine oft geäußerte kritische Rezeption: „Die meisten Leute, die ich kenne, mögen solche langsamen, ruhigen Filme [wie Sweetgrass] nicht. Darum war das Kino bestimmt so leer“ (15.12.13). Manch einen stört diese bestimmte ästhetische Machart der SEL-Filme – ihr „Artefakt“-Charakter (s.o.) – so sehr, dass sie, statt zum Gefühl einer Gegenwärtigkeit und Präsenz, zur immersionsverhindernden sozio-technischen Dämpfung wird. Und damit komme ich zur kapitelabschließenden Grundsatzdiskussion des Films.

¹⁹⁹ Vgl.: „Also, ich komm’ ja aus der Kunst. Für mich war das keine Sekunde langweilig!“ (s.o.). Auch eine weitere Rezipientin äußerte mir gegenüber, dass der Film „durch die langen Einstellungen so etwas Ästhetisches hatte. Ich hab den ganzen Film auch als Kunstwerk, jetzt unabhängig von dem ganzen ethnologischen Gedankengut, betrachtet. Ja, das war so was Poetisches teilweise.“ (24.11.13)

5.3.6 Immersion, Erfahrung und Distanz: Im Bauch des Wals oder im filmischen Außen?

Studentische Gruppendiskussion Soziologie (20.05.14)

S1: Ich fand's ganz schön, dass sich eigentlich alles aufgelöst hat. Also man hat nicht nur gesehen, wie die Fische zerlegt wurden. Eigentlich löst sich auch dieses Boot auf. Die ersten zehn Minuten versteht man überhaupt nicht, was das ist und wo man ist. Man bekommt eigentlich kein wirkliches Bild von den Trawlern. Sondern man sieht, da geht irgendwas rein und wird dann weiter befördert und dann wieder woanders hin und dann wieder zurück und hoch und runter. Also das ist tatsächlich, als wär man selbst in diesem Leviathan drin. Wie Pinocchio im Wal oder so. Man hat nicht so den Blick von Außen mehr, sondern man ist dann mittendrin irgendwie. Und plötzlich löst sich auch dieses ganze Abgeschlossene auf.

S2: Das ist im Kino nochmal viel, viel krasser. Wenn man den in einem richtigen Kino auf ner riesen Leinwand sieht mit super Soundeffekt. Also der immersive Effekt, dass du wirklich mit diesem Film verschmilzt, das ist extrem. Das hab ich auch noch nie in irgendeinem 3D-Film oder sonst was so erlebt, wie bei dem Film. [...] auch durch die Länge und durch dieses Schwanken. Es wird einem auch ziemlich schlecht dabei. Nicht wegen der Inhalte, sondern weil diese Kameraführung für das Auge so ungewohnt ist. Das ist extrem, ja.

S3: [...] aber ich denke, dass es trotzdem schwierig ist, sich von sich selbst zu lösen. Weil ich mir am Anfang immer die Frage gestellt habe, was will dieser Film jetzt eigentlich von mir? Was will der mir sagen? Was muss ich jetzt damit anfangen? Das ist aber was, dass sich, je länger das gedauert hat irgendwie geändert hat und ich auf einmal gedacht habe, jetzt weiß ich, was ich damit anfangen soll. Und dann rutscht man irgendwie rein. Was bei mir dann ein bisschen gebrochen wurde durch die Szene, als der eine beim Duschen gefilmt wurde. Weil man dann wieder diese Gedanken bekommt, man muss dieses ganze Blut von sich abwaschen und den ganzen Fischgestank. Was ja dann wieder eine sehr sehr menschliche Perspektive auf das Ganze ist.

Studentische Gruppendiskussion Ethnologie (26.11.13)

Gerade dieses [...] sinnliche Eintauchen, was einfach weggeht von so 'nem rationalen Verbal- oder Visuell-Verstehen. Das find ich halt auch für die

ETHNOLOGIE so wichtig, dass man wegkommt von diesem „Wir sind jetzt die objektiven Wissenschaftler, oder objektiven Beobachter und wir erklären euch jetzt durch den Film, wie es sein kann“, sondern dass es auf so 'ne ... ja, so 'ne subjektive affektive Ebene irgendwie gehoben wird, wo jetzt jeder Zuschauer irgendwie in diese Welt eintaucht und seine Gefühle, seine Eindrücke ... dass DADURCH die Vermittlung besteht. Und nicht mehr dieses „Wir stehen mit der Kamera als Beobachter und zeigen euch jetzt diese Welt“, sondern den Zuschauer einfach MITnehmen und dass der Zuschauer selber diese Welt irgendwie erfährt. Das könnte man ja auch generell auf die Ethnologie übertragen [...]. Also so postmoderne Ansätze hab ich irgendwie in dem Fall ganz stark rausgehört.

Diederichsen, Einführung (28.10.13)

Gleichzeitig ist es ein Film, der Züge trägt von bestimmten Nachfolgeformaten des klassischen Kinos: So funktioniert er immersiv wie ein 3D-Film; es gibt Zuschauer, die davon berichten, dass ihnen während der ersten 30 Minuten schlecht wurde, die sich körperlich durchgeschüttelt fühlen, wie nach einer Achterbahnfahrt.

Irina Leimbacher, Einführung (10.04.14)

This film has been extremely highly praised. It's said that it creates an entirely new experience of theatrical film viewing. As no other film before it has created this kind of a vision of a world. So I am curious to think about why that is and in looking at the film, what is it? Well everyone always thinks about its immersive qualities. But what does it mean to have immersive qualities in film and what are the implications of having those kinds of immersive qualities? [...] One of them in this film is of course our dislocation. [...] One other thing is very interesting and is also related to that immersiveness, is that everything is linked. There are no objects, there are no people, [...] no one box of fish. Even the chains of the winches become a part of this creature that is out in the middle of the night, which includes the night, the - as were in the credits - the luna, the mare - I don't think you had a credit of machine written, did you? - (Antwort Castaing-Taylor: The boat) Oh the boat, ok. All of these things function in a way as one entity that we can't really divide in our viewing. And the other thing is of course, that the world which, perhaps in the last century, we were used to seeing or studying as if it were on a stage. And

we are behind that stage. We are able to watch that stage. We are not part of the diegesis of what's going on in a film or on a stage. And vision was thought of as being OUTside of the picture. Merleau-Ponty the phenomenologist has said, that to look is actually to palpate the world, right? But in this film it's not even as if we're palpating the world. It's a world that is palpating us. It is coming over us, it is hitting us, it is coming at our eyes in a way that it is very difficult for us to actually use our conceptual part of our brain to name the things we are seeing. And I think that's part of the powerful aspect of the experience of seeing and of course hearing with the surround sound, what happens in this film. I've seen the film three times now and every time it's a very different experience, because I feel one is so overwhelmed, that you can only be blocking out part of what's in the frame. You can't BUT do that.

Nachfilmisches informelles Gespräch, Dokufest (24.08.13)

It was really nice, you know, because I had the feeling, I WAS on that ship!

Die Stimmen aus der Rezeption hier abschließend so ausführlich zu Wort kommen zu lassen, ist mit den Themen der inhaltlichen Diskussion verknüpft. Gerade beim viel diskutierten Aspekt der Immersion scheint mir die jeweilige Sprache von RezipientInnen als relevant für eine resonante Analyse. Wie wird das Gefühl evoziert, Teil des Wahrgenommenen zu sein, das Gefühl, selbst auf dem Boot oder „im Bauch des Wals“ gewesen zu sein? Wodurch wird es erschwert oder verhindert? Die rezeptionsästhetische Analyse der Stimmen von RezipientInnen und die atmosphärischen Erfahrungen von Rezeptionssituationen konnten zeigen, dass die beiden artikulierten Hauptmodi Immersion oder Distanzierung waren. Und sie machten auch deutlich, dass sich die Entscheidung, ob Immersion ermöglicht wird oder Distanz entsteht, an verschiedene Faktoren knüpft.

Filminhärent werden die bis hier beschriebenen filmischen Strategien – die „dislocation“ durch Multiperspektivität und fehlende Erklärinstanzen, die symmetrische und emische „Betrachtung“, der Netzwerkcharakter des Films, der multisensorische Einsatz von Sound etc. – als immersionsermöglichende Parameter genannt und diskutiert. Unter den filmexternen Kriterien wurde vor allem der Rezeptions-

kanal von vielen RezipientInnen als entscheidender Marker betont und somit herausgestellt, dass der Film empfänglich und empfindlich für resonanzverhindernde sozio-technische Dämpfungen, wie bspw. „schlechte“ Vorführbedingungen oder eine unruhige Atmosphäre im Raum ist (vgl. Rosa 2014).

Auch wenn „immersiv“ sicherlich der am meisten gebrauchte Begriff zur Beschreibung des Films ist, und Irina Leimbacher (10.04.14) die mit diesem Begriff zusammenhängenden Strategien des Films genau durchdekliniert, lässt sich mit Pavsek doch kritisch ergänzen, dass Immersion auch ein Modewort ist, das heute an beinahe jede Produktion geheftet wird:

‘Immersion’ is already a conventional and tired experience and idea, and paradoxically enough, its ubiquitous spread throughout the lifeworld of our times as a simulacral experience, in a time when experience has been robbed of all depth, is the precondition for us to return to the primal seas and sink into them. (Pavsek 2015: 6)

Wem dieses Eintauchen jedoch nicht möglich ist, wer in Distanz geht zu dieser, wie Pinney es nennt, „unavoidable viscosity and submersibility“, mit der *LEVIATHAN* die ZuschauerInnen konfrontiert (Pinney 2015: 38), der gibt als Grund dafür oft die Überwältigung durch den Film, seine Mittel und den fehlenden Kontext an. Dabei stellt Diederichsen fest, dass der Vorwurf der Überwältigungsästhetik des Films meist aus den Reihen „klassischer Dokumentaristen“ kommt bzw. mit einer Vorstellung von Dokumentarfilm verknüpft ist, die, in den Worten MacDougalls, wohl noch nicht bereit ist, anzuerkennen, dass Beobachtete und Beobachtende eben nicht in getrennten Welten existieren (vgl. Kap. 3.1.3.). Gerade wer auf der Suche nach einer Geschichte versucht nach Genreerwartungen zu navigieren, verliert in *LEVIATHAN* schnell den Kurs und distanziert sich in der Folge meist zum Dargestellten.

The sumptuous visuals, enhanced by the hyper-real colors, inhuman movements, and a multichannel soundtrack, produce aesthetic forms

that are displaced from their documentary sources. The experiential effect comes at the price of historical specificity [...]. (Russell 2015: 33)

So ist es auch hier das Verhältnis von Erklären und Verstehen, von Repräsentation und Evokation, das neu ausgelotet werden will und das mit der Frage, „was der Film von einem will“ (vgl. Mitchell 2005, vgl. Kap. 3.2.1.), seine ZuschauerInnen auf sich selbst zurückwirft und mit je unterschiedlichen Gefühlen konfrontiert – von der „Trance“ oder „Reizüberflutung“ bis zur „totalen Überwältigung“ (10.05.15).²⁰⁰ Hier lässt sich in kritischer Manier auch danach fragen, ob der Film, durch das Setzen auf körperliche Erfahrung und Empathie, tatsächlich den Raum eröffnet, seinen ZuschauerInnen auf „Augenhöhe“ zu begegnen?

[...] why is the *embodied* experience induced in a spectator not considered an imposition or a constraint on the spectator? What sort of freedom does a spectator retain in his or her – dare I say blind – embodied responses to overwhelming stimuli? Can one not speak of an embodied oppression of the spectator, one perhaps as ominous as that of the sorts of conceptual domination that an authoritative voiceover might impose? (Pavsek 2015: 7, Hervorh. i.O.)

Die in diesem Zusammenhang geäußerte Kritik, dass sich der Film als reines Artefakt präsentiere und dadurch keinen Zugang zu einer Welt biete, „in which viewers can lose themselves, at least not in the sense of a fantasized presence in that world“ (Tan 1996: 35, vgl. Kap. 3.3.2.2.), steht einem immersiven Rezeptionserleben entgegen und verknüpft sich, gerade in ethnologischen Kontexten, mit weiteren Kritikpunkten. Wie schon Robert Gardners *FOREST OF BLISS* (vgl. Kap. 3.1.2.) wird auch *LEVIATHAN* und seinen MacherInnen Paravel und Cas-taing-Taylor vorgeworfen, sich aus der schöpferischen Verantwortung zu ziehen und die ZuschauerInnen, letztlich auf sich gestellt, mit der Deutungsarbeit und der Suche nach Erklärungen allein zu lassen (vgl.

²⁰⁰ Auch der Begriff „brutal“ fällt häufig in diesem Zusammenhang und findet sich in ähnlicher Form auch bei Stevenson und Kohn, die schreiben: „It is a violent kind of beauty we are bombarded with.“ (2015: 49f.)

Pavsek 2015: 8f.).²⁰¹ Auf diesen Kritikpunkt entgegnet Castaing-Taylor jedoch, dass die Welt nun mal zu komplex sei, um sie auf Erklärungen zu reduzieren:

Reality has a magnitude that will always exceed our representations of it and our capacity to understand it. The challenge when you make a work of art is to do the same thing: to come up with an aesthetic object or experience that people will argue over constantly, irreducible to something that can be summarised in a single representation. You watch a documentary and you know what it's saying, what its point of view is. To me that's an abdication of aesthetic, intellectual and political responsibility, because it's reducing the world to something that the filmmaker is pretending to be able to give you certain pronouncements about, to edify the audience. (Castaing-Taylor and Paravel in Ward 2013: o.S.)

Durch seine fragmentarische und performative Art der Vermittlung von „partial truths“ (Clifford und Marcus 1986) – „We see human body parts – hands, arms, legs – before we see whole bodies“²⁰² (Stevenson und Kohn 2015: 51), erzeugt *LEVIATHAN* eine Art des Suspense, die auch Pinney schreiben lässt: „*Leviathan* is of course illocutionary and performative in a hugely powerful manner. But it also leaves this [sic] viewer wanting to know more“ (2015: 39). Es ist dieses „Mehr“, das in der Rezeption unterschiedlich stark nachgefragt und mit unterschiedlichen Emotiven verknüpft wird. Dabei stellt sich wieder einmal, und für diesen Film in besonderem Maße, die Frage danach, inwieweit Sprache ein angemessenes Medium der Bezugnahme und Analyse sein kann. So stieß sowohl die Forschung zum Film als auch die textliche Wiedergabe der Ergebnisse immer wieder an sprachliche Grenzen und es wurde deutlich, dass mit der Suche nach neuen Repräsentations-

201 Interessant ist, dass sich dabei der Wissenschaft/Kunst-Diskurs, den es schon bei Gardner gab und dessen Dichotomie im Fach als weitgehend dekonstruiert gilt, wiederholt. Die Tatsache, dass die Produktionen des SEL oftmals in Ausstellungskontexten gezeigt – und damit als „Kunst-Filme“ kontextualisiert – werden, befeuert diese Trennung weiter (vgl. auch die Kommentare in 5.3.3).

202 Diese Art der Repräsentation der menschlichen AkteurInnen störte einige RezipientInnen. So befand etwa Leimbacher den Blick auf die Menschen im Film als „a bit cold“ (10.04.14).

formen auch neue Herausforderungen an die Rezeption, an Sehgewohnheiten und etablierte Modi der Filmkritik einhergehen. Oder wie Westmoreland und Luvaas mit Bezug zu LEVIATHAN es ausdrücken:

[...] we should also ask what such work demands of criticism. Are the analytical tools that have been developed since the crisis of representation adequate for assessing work that moves beyond representation? (Westmoreland und Luvaas 2015: 3)

Oder in den Worten der Filmschaffenden selbst:

VP: Every time we talk about the film we're trying to make sense of it through our prose, but then when I'm at all these screenings, watching the first 20 minutes to check the sound, what I'm seeing has nothing to do with all the bullshit that comes out of our mouths. We're trying desperately to put some words to it [...]. This film is way, way beyond our words. It sounds super pretentious to say that.

LCT: But it happens to be true. (Castaing-Taylor and Paravel in Ward 2013: o.S.)

Wie schon andere Produktionen des SEL, hält sich auch LEVIATHAN nicht an vermeintliche Genregrenzen, bricht bestehende ästhetische und repräsentative Regime auf und verdeutlicht die Faktionalität dokumentarischer Produktionen (vgl. Rancière 2008[2000]). Entsprechend muss auch der Versuch den Film zu charakterisieren einen alternativen Zugang finden. Dabei ist es Dayan zufolge beim Umgang mit „genres in the making“ hilfreich, diese in Begriffen ihres jeweiligen diskursiven Universums zu erfassen (Dayan 2013[2000]: 52). Für LEVIATHAN bietet sich meines Erachtens der Begriff der Erfahrung an, da dieser sowohl als emische Kategorie von Rezeptionsseite, als auch als Anliegen von Produktionsseite artikuliert wurde:

Our purpose was to give people a very potent aesthetic experience, to give them a glimpse into a reality that they haven't had first-hand – a protracted, painful, difficult, visceral, profound embodied experience. [...]

Our desire was simply to give an experience of an experience. [...] It's an 87-minute experience of being at sea, both metaphorically and literally". (Castaing-Taylor and Paravel in Ward 2013: o.S.)

Castaing-Taylor und Paravel ging es also darum, ihre RezipientInnen die Erfahrung einer Erfahrung machen zu lassen. Dieses grundlegende ethnologische Anliegen verknüpft sich dabei in postmoderner Manier mit einem Wissen und einer Produktionsästhetik, die zugleich vermitteln, dass Erleben nicht heißt, „dass ich den fremden Menschen erfahre, sondern dass ich das Erlebnis haben kann, dass ich den fremden Menschen *nicht* erfahren kann.“ (Rees 1998: o.S., Hervorh. i.O.)²⁰³ In diesem Zurückgeworfensein auf das eigene Erleben ist es möglich, sich als ZuschauerIn zugleich im unsichtbaren Außen des Mediums und als sinnstiftender Teil im Innen des Films zu erfahren (vgl. Fahle 2010). Dieses herausfordernde Moment des Gewährwerdens im InnenAußen, bietet wie jede Situation, in der sich Menschen der eigenen Präsenz in einer Atmosphäre bewusst werden, verschiedene Interpretations- und Handlungsmöglichkeiten, von denen einige forschend erfahren und hier diskutiert wurden. Dabei ist LEVIATHAN ein unabgeschlossenes und im besten Fall inspirierendes Experiment:

Leviathan should not be theorized simply as a generator of an exhaustive spectatorial experience, but as an important milestone in developing new ways for participation and experimentation in ethnographic encounters on film. (Landesman 2015: 18)

Aus diesem Grund bildet der Film zugleich an dieser Stelle den Abschluss als auch den Ausgangspunkt für einen Ausblick, in dem zentrale Aspekte dieser Arbeit zusammengeführt und die Frage nach methodischen und epistemologischen Möglichkeiten zur Erfahrung des Unsichtbaren noch einmal synthetisiert gestellt werden.

²⁰³ Wobei LEVIATHAN diese Gedanken eben auch auf nicht-menschliche AkteurInnen ausweitet.

6 Synthese

Wie wollen wir etwas Sinnstiftendes in die Welt bringen, wenn wir dabei unsere Sinne nicht benutzen?
(Erwin Wagenhofer, 20.06.13)²⁰⁴

Die vorliegende Arbeit beschäftigte sich mit dem Unsichtbaren und Abwesenden im Film und des Films. Im Hinblick auf das Unsichtbare *im* Film untersuchte sie die Evokationsstrategien, die zeitgenössische Dokumentarfilme finden, um Unsichtbarkeit in ihren verschiedenen Dimensionen erfahrbar zu machen. Was das Unsichtbare *des* Films angeht, richtete sie den Fokus auf die Rezeption dieser Evokationsstrategien im dokumentarischen Feld. Die Ausführungen zu beiden Aspekten möchte ich im Folgenden noch einmal resümieren, in einen größeren kulturwissenschaftlichen Zusammenhang stellen und dabei emergente Anschlussfragen stellen.

Zu Beginn wurde herausgearbeitet, dass die Ethnologie in ihrem Kern mit der Beschäftigung von Unsichtbarem befasst ist. Diese Beschäftigung nahm zu verschiedenen Zeitpunkten der Fachgeschichte unterschiedliche Formen an. Gemeinsam ist ihnen allen jedoch, eine inhärente und erkenntnisleitende Dialektik von Sehen und Wissen, die seit der Aufklärung ein weit verbreitetes modernes Wissenschaftsverständnis prägt. Bei diesem wurde, wie Irina Leimbacher es ausdrückt, die Welt als Bühne vorgestellt und „vision was thought of as being OUT-side of the picture“ (10.04.14, siehe [Kapitel 5.3.6](#)). Zu diesem Wissenschaftsverständnis gehört auch, wie im Folgenden gezeigt wurde, die seit dem *linguistic turn* nie ganz überwundene starke Kopplung von Wissen und Sprache und somit der Zusammenhang von Sichtbarem und Sagbarem. Die Erkenntnisse dieser archäologischen Tätigkeit habe ich im Herausarbeiten von drei Dimensionen von Unsichtbarkeit – der phänomenologischen, epistemologischen und ästhetischen –

²⁰⁴ Wagenhofers Keynote zum Dokville 2013, unter dem Motto „Wandel des Dokumentarischen“, ist online verfügbar (Wagenhofer 2013).

zusammengeführt. Diese Dimensionen wurden als zusammengehörig vorgestellt, ihre Interdependenzen und Immer-schon-Verwobenheiten betont und als politische Implikationen besprochen. Insgesamt war [Kapitel 2](#) vorbereitend, um eine etablierte Wissensstruktur zu problematisieren, die die RezipientInnen von (ethnologischen) Dokumentarfilmen als das Unsichtbare der Audiovisuellen Anthropologie konstruiert, tradiert und akzeptiert.

Die Ethnologie war lange Zeit so von der Aufarbeitung ihres kolonialen Erbes vereinnahmt gewesen, dass sie den Fokus ihrer ethischen und Repräsentationsdebatten stark darauf gelegt hatte, die Stimmen der textlich oder audiovisuell repräsentierten ProtagonistInnen in einem möglichst herrschaftsfreien Diskurs hörbar zu machen. Über dieses Anliegen waren jedoch die Stimmen der rezipierenden AkteurInnen in den Hintergrund geraten und eine *Muted Group* (Ardener und Ardener 1975, 2005) entstanden. Mit den Worten Adele Clarkes (2012: 87f.) habe ich die RezipientInnen (ethnologischer) Dokumentarfilme daher als *Implicated Actors* bezeichnet, d.h. als diskursiv konstruiert und zugleich epistemologisch und empirisch ungefragt und überhört. In diesem Zusammenhang lässt sich auch folgende Feststellung, die Martinez in Bezug auf die ethnologische Aufmerksamkeit für die Filmrezeption von Studierenden getroffen hat, auf RezipientInnen des dokumentarischen Feldes im Allgemeinen übertragen: „by overlooking students responses, we may also be contributing to reconstituting anthropology as a univocal and hegemonic discourse.“ (Martinez 1992: 132) Wenn diese Feststellung in der vorliegenden Arbeit über den Kreis von Studierenden hinaus erweitert wurde, dann nicht mit dem Ziel, endgültige Aussagen über DIE Rezeption von (ethnologischen) Dokumentarfilmen und deren stilistischen Mitteln zu treffen. Vielmehr ging es zum einen darum, sich das dokumentarische Feld in so weit zu erarbeiten, dass Interaktionen und Begegnungen mit den darin agierenden AkteurInnen möglich werden. Zum anderen ging es darum, diese Begegnungen insoweit erfahrbar zu machen, als dabei auch die forschungsteilnehmenden RezipientInnen selbst ausführlich

zu Wort und in einen gleichberechtigten Dialog mit den textlichen Quellen und filmstilistischen Beschreibungen und Stimmen der Filmschaffenden kommen sollten.

Zum gegenwärtigen Zeitpunkt, der das vorläufige Ende der in Kapitel 2 freigelegten Archäologie von Sehen und Wissen bildet, steht das Fach vor den Herausforderungen einer ontologischen Wende und den mit ihr zusammenhängenden epistemologischen und repräsentatorischen bzw. ästhetischen Fragen. Wie kann in Zeiten, in denen anerkannt wird, dass die Welt zu komplex (geworden) ist, um sie mit erklärenden Worten zu vermitteln, geforscht und gefilmt werden?

Der Dokumentarfilmer Erwin Wagenhofer meint im Hinblick auf die gegenwärtige (filmische) Situation, in der oft von einem „Wandel des Dokumentarischen“, von „Veränderung“ und „Transformation“ gesprochen wird:

[...] das sind alles Begriffe, die sich zwischen Vergangem und Zukünftigem bewegen oder mit anderen Worten, sich mit einer sehr instabilen Situation auseinander setzen, nämlich mit der Situation des Übergangs. Einer oft sehr unangenehmen Situation, in der das Alte noch nicht weg ist und das Neue noch nicht da. (Wagenhofer 2013: o.S.)

In der Regel wird mit diesem Wandel auf die technischen Veränderungen im Film und auf die gesellschaftlichen Veränderungen in einer globalisierten und fragmentierten Welt verwiesen. Wenn Wagenhofer zum Umgang mit diesen Veränderungen dazu ermuntert, seine Sinne zu gebrauchen, um mit Filmen etwas Sinnstiftendes in die Welt zu bringen, tritt er damit zugleich für mehr Mut im Filmschaffen ein. Im dokumentarischen Feld wird damit meist auf Filme referiert, die eben keine, wie Jason Osder es nennt, *talking-head-let's-explain-it-to-you*-Filme sind, sondern die nach alternativen Vermittlungsstrategien suchen. Solche Filme wurden in der vorliegenden Arbeit fokussiert.

Im Rahmen der vor allem von rezeptionsästhetischen Fragen geleiteten Forschung wurden also aktuelle Dokumentarfilme und die gegenwärtigen Diskursfelder des dokumentarischen Feldes und der Audiovisuellen Anthropologie untersucht. Um die erfahrenen filmischen Strategien und thematischen Trends kontextualisiert besprechen zu können, widmete sich das theoretisch angelegte [Kapitel 3](#) nach einem kurzen Abriss über die Geschichte und die Debatten der Audiovisuellen Anthropologie einer inter- und transdisziplinären Verortung der Hauptthemen *Rezeption*, *Emotion/Empathie* und *Aisthesis*. Dieser Teil der Arbeit diente dazu, die in und aus der Feldforschung gewonnenen Kategorien vorzubereiten, um sie dann in den empirisch angelegten [Kapiteln 4](#) und [5](#) auf konzeptionellen Fundamenten besprechen zu können. Für die ethnologische Theorie- und Methodendiskussion sollte das Zusammenbringen dieser Arbeitsbereiche bzw. Forschungsgegenstände und -werkzeuge dazu beitragen, interdisziplinär flache Hierarchien für das, wie Tobias Wendl es einmal nannte, „Theoriengenzänk“ um den (ethnologischen) Dokumentarfilm zu schaffen (Wendl 1994: 413, siehe [Kapitel 1](#)). So konnten in diesem Teil tradierte Theoretisierungen, wie die Vorstellung von Film als Text, die als problematisch verstandene Beziehung von Teilnahme und Beobachtung oder auch die zum Teil verhärteten Fronten zwischen Sensorischer Anthropologie und Anthropologie der Sinne problematisiert werden. Zudem wurde die soziohistorische Gewachsenheit der schon eingangs besprochenen Abwesenheit von RezipientInnen in den Diskursen der Audiovisuellen Anthropologie fach- und filmgeschichtlich nachgezeichnet und das Verhältnis von Sinnen, Medien und Emotionen beleuchtet. Wenn hier die disziplinären Türen und Fenster zu verschiedenen Seiten aufgestoßen wurden, dann auch, um ein theoretisches und methodisches Handwerkszeug, eine *toolbox* (Foucault 1994[1974]: 523f.), zusammenzustellen, die für die komplexen Prozesse dokumentarischer Filmrezeption nützlich sein kann. Vor allem die Resonanzkonzepte von Wikan (1992, 2012) und Rosa (2012, 2014), sowie die Gedanken um Netzwerke und die Rolle nicht-menschlicher AkteurInnen für Filmproduktion und -rezeption, wurden in diesem Zuge als fruchtbare Kategorien und Theoretisierungen herausgearbeitet und im weiteren Verlauf zur Anwendung gebracht.

Der Frage, wie in einem wenig systematisierten Feld geforscht werden kann – konkret, wie sich eine ethnologische Rezeptionsforschung gestalten kann – verdankt sich das 4. Kapitel. In diesem wird auf das zu Beginn der Arbeit vorgestellte *gap spotting* (Alvesson und Sandberg 2013) einer fehlenden ethnologischen Dokumentarfilmrezeptionsforschung mit dem Nachzeichnen der gebrauchten methodischen Vielfalt geantwortet. Dabei geht das vierte Kapitel über die gängige Prosa der Feld- und Methodenbeschreibung in so weit hinaus, als es zum einen, ausgehend von den Fragen und Erkenntnissen der relativ jungen Film Festival Studies, eine Analyse des dokumentarischen Feldes und der ethnologisch orientierten Festivals vornimmt und dabei deren Spezifika hinsichtlich Spielorten, AkteurInnen und der verschiedenen Bühnen diskutiert. Zum anderen wurde hier eine Methodenpluralität vorgestellt, die basierend auf Autoethnografie und Dichter Teilnahme und durch die Synthese von sprachlichen und textlichen Zugängen mit den Konzepten Resonanz, Atmosphäre und Embodiment einen Beitrag zur Methodendiskussion der Audiovisuellen Anthropologie leisten möchte. Insbesondere die Aneignung des Atmosphärenkonzeptes erscheint mir in diesem Zusammenhang als eine fruchtbare methodische und analytische Kategorie, um auch den *Spuren* unsichtbarer HandlungsträgerInnen wie z.B. den räumlichen und akustischen Architekturen bzw. Atmosphären zu folgen (Lévinas 1992[1983], Böhme 2006, Schmitz 2007). Auch wenn die gebrauchte interdisziplinäre Methodenpluralität, ob ihres assamblagehaften und rhizomatischen Charakters, recht weitläufig angelegt sein mag, bin ich zu der Überzeugung gelangt, dass sie ein sinnvoller Weg ist, um sich mit der *Mess in Social Science Research* (Law 2004) konstruktiv auseinanderzusetzen. Neben dem Herausarbeiten festivalspezifischer und habituellder Besonderheiten des dokumentarischen Feldes, wurde letztlich aber vor allem darauf fokussiert, dass auch hier ethnologische Feldforschung möglich ist. Als methodische Kategorie, um Rezeptionssituationen und -dynamiken zu (be)greifen, wurde hier also eine Kombination vorgestellt, die die Konzepte von Atmosphäre, Dichter Teilnahme (Spittler 2001) und Autoethnografie (Chang 2013) verbindet. Ein solcher als atmografisch bezeichneter Zugang erwies sich im vorliegenden Fall als konstruktiv dafür, sich in diesem Feld zu bewegen

und bewegt zu werden. Dabei war das *multi-sited* angelegte Bewegen eines, das in seiner Logik symptomgeleitet (Hess und Tsianos 2010) war und spezifischen Filmen und Diskursen folgte.

Die herausgearbeiteten filmstilistischen und thematischen Trends im darauf folgenden [Kapitel 5](#) in drei separate Unterkapitel zu teilen, war weniger einer filminhärenten als einer analytischen Trennschärfe geschuldet. Die hier beschriebenen Filme weisen einige stilistische Gemeinsamkeiten auf, wenn etwa Klaus Stanjek als autoethnografischer Protagonist in der eigenen Familiengeschichte auf Spurensuche geht oder wenn Biene Pilavci die filmische Gegenwart mit Dokumenten aus ihrer Vergangenheit dramatisiert. Ebenso übergreifend ließe sich der Gebrauch von Musik oder der Einsatz narrativer Leerstellen diskutieren. Auch das Sichtbarmachen subalternen oder nicht-menschlicher AkteurInnen in der Medienöffentlichkeit ist ein gemeinsamer Nenner der besprochenen Filme, der sich sowohl im Fall von gegenwärtig unsichtbaren Ereignissen und Figuren als auch im Fall von nicht gehörten Stimmen oder nicht-menschlichen AkteurInnen der Filmproduktion zeigt.

Wenn hier dennoch eine Dreiteilung des Kapitels gewählt wurde, so um durch einen fokussierenden Blick gegenwärtige Trends und Gestaltungsweisen im und des zeitgenössischen Dokumentarfilm(s) freizulegen. Hier kamen dann die in [Kapitel 3](#) vorbereiteten Themenkomplexe zur Sprache, die als zentrale Evokationsstrategien der letzten Jahre auf (ethnologischen) Dokumentarfilmfestivals zu erfahren waren.

Allen hier besprochenen Filmen ist gemeinsam, dass sie im Kern mit der Verwobenheit und der Auflösung getrennter ontologischer Zonen (Latour 2008[1991]: 19) und mit den theoretischen Forderungen nach z.B. *Embodiment* und *Sichtbarmachung* der forschend Filmenden im Film befasst sind. Filme wie MATTHEWS LAW'S, EINE RUHIGE JACKE und WANDERING EYES fransen durch partizipative Strategien die Grenzen zwischen Filmenden und Gefilmten aus. Biene Pilavci und Klaus Stanjek begeben sich auf ihren autoethnografischen Spurensuchen in die Rollen von ProtagonistInnen. MAJUB nimmt uns mit

auf eine Reise, die wie auch *LET THE FIRE BURN* und *CONCERNING VIOLENCE* Vergangenes in der Gegenwart präsent macht. *LEVIATHAN* hierarchisiert nicht zwischen Menschen und Nicht-Menschen, zwischen dem Sehen und anderen Sinnen. Im InnenAußen filmischer Erfahrung fokussieren all diese Filme mit ihren jeweiligen Strategien auf eine Aktivierung und Teilhabe ihrer Publika und möchten dazu ermuntern Fragen zu stellen.

„Studying absences is inherently political“, schreibt Martin (2014: 73). Und so verdankt sich auch die zugrundeliegende Motivation und das grundlegende Anliegen für das Entstehen dieser Arbeit einem zweifachen Erkenntnisinteresse, das ich im Kern als ein politisches begreife. Denn die in der Ethnologie mittlerweile zum Common Sense gehörende Gewissheit, nach der die *poetics* und *politics* von Repräsentationen stets verbunden sind, findet sich auch im Bereich der Audi-visuellen Anthropologie und darüber hinaus in der allgemeinen Filmwissenschaft besprochen. So etwa in Staigers (2010: 86) Rede von Affektpolitiken, die deutlich macht, dass mit diesen, und somit mit den ästh-ethischen (Niney 2012: 75) Gestaltungsweisen von (Dokumentar)Filmen, stets politische Implikationen verbunden sind (siehe [Kapitel 3.3.2.](#)). Entsprechend werden die hier besprochenen Filme im Gegensatz zu einer weitläufig verbreiteten Konnotation von „Festival-filmen“ auch als verortet in größeren gesellschaftspolitischen und kulturwissenschaftlichen Zusammenhängen verstanden. Daher möchte ich an dieser Stelle noch eine überleitende begriffliche Problematisierung vornehmen. Bei der kritischen Diskussion *LEVIATHANS* haben sich bspw. einige AutorInnen und RezipientInnen explizit darauf bezogen, dass dieser Film für die Leinwand gemacht ist und in diesem Zuge auch die Frage aufgeworfen, ob *LEVIATHAN* ein „Festivalfilm“ ist und nur in diesem Rezeptionskontext „funktioniert“. Frodon z.B. spricht sich jedoch ganz grundsätzlich gegen eine Verwendung des Begriffs „Festivalfilm“ aus, da dieser ihm zufolge sowohl Filmschaffende und deren Filme, aber letztlich auch das Publikum in gewisser Weise stigmatisiere. Für erstere werde der Begriff gebraucht, um zum Ausdruck zu bringen, dass sie das Filmemachen in ästhetischer Hinsicht neu

erfinden wollen und sich dabei weit von den „üblichen“ Erzähl- und Repräsentationsformen weg bewegten. Er meint, bei manchen Filmen von Festivalfilmen zu sprechen,

[...] serves only to ghettoise them from the rest of cinema history. Such a usage is not only a weakening of these films, but also of the future of filmic language as a whole. [...] It is targeting certain films as not suitable for 'normal people' (that is, those who do not attend festivals). It is targeting those who do attend film festivals, as being members of some sect or adepts of abnormal practices. And it is targeting the festivals themselves as exclusive places dedicated only to special people enjoying watching bizarre objects [...]. (Frodon 2013[2010]: 212f.)

Dass es sich bei Dokumentarfilmfestivals aber auch um politische AkteurInnen in einem medienöffentlichen Diskursfeld handelt, wurde in mehrerlei Hinsicht deutlich. Das kosovarische Dokufest bringt mit seiner Filmauswahl gesellschaftlich marginalisierte- oder Tabuthemen in den öffentlichen Raum, macht sie damit sichtbar und regt zur gemeinsamen Auseinandersetzung an. Festivals wie der Bad Aiblinger Nonfiktionale oder dem NAFA-Filmfestival ist besonders daran gelegen, die verschiedenen AkteurInnen des dokumentarischen Feldes hierarchiefrei und auf Augenhöhe in Kontakt zu bringen. Zudem werden politische Dimensionen auch in den Filmen selbst erfahrbar. Die nachgezeichnete Dynamik der Publikumsdiskussion um *THE GREEN WAVE* zeigt, wie verschiedene Rezeptionsmodi selbst zu einem Politikum werden können. Wenn *LEVIATHAN* bei RezipientInnen das Gefühl evozieren kann, die Erfahrung einer Teilhabe an einer fremden Lebenswelt zu machen, sich dabei als Teil des Netzwerks der komplexen Nahrungsmittelproduktion zu erfahren und nicht-menschliche AkteurInnen als gleichberechtigt in der Verteilung von Aufmerksamkeitsökonomien zu verstehen, dann wird die politische Dimension des Films, die auch eine nachfilmische Handlungsbereitschaft anregt, recht deutlich.

Zugleich schreiben manche AutorInnen, wie z.B. Catherine Russell, einem Film wie *LEVIATHAN* jedoch einen gewissen Exklusivitätscharakter zu. Russell meint:

In contrast to the 'everyday' forms of ethnography that we see around us, *Leviathan* is a complex aesthetic work, restricted to the rarified worlds of the university, the gallery, and the film festival. (Russell 2015: 29)

Es stellt sich also, um an die abschließenden Gedanken des vorhergehenden Kapitels anzuschließen, auch in dieser Hinsicht die Frage, für wen *LEVIATHAN* ein immersives Erlebnis bereitstellen kann. Neben der (idealen) Rezeptionssituation sind es also auch die spezifischen Sites an sich, die den Zugang zum Film für bestimmte Publika im wahrsten Sinne des Wortes verhindern können.

Diese immersionsverhindernden Dämpfungen jedoch lediglich auf Seiten der Filme und Filmschaffenden zu verorten, greift meines Erachtens zu kurz. Daher möchte ich in diesem Zusammenhang den Bogen zu der generellen Frage danach spannen, wie medienöffentlich ethnografische Filme in der Regel sind und inwieweit sie, die sie Alltagserfahrungen vermitteln wollen, auch in Alltagskontexten für alltägliche RezipientInnen erfahrbar werden. Diese Frage lässt sich meines Erachtens jedoch nicht filminhärent, d.h. mit den Gestaltungsweisen von Filmen, beantworten. Vielmehr ist auch sie in komplexe Zusammenhänge und Fragen nach Un/Sichtbarkeit eingebettet. Denn wie der filmgeschichtliche Abriss in [Kapitel 3](#) gezeigt hat, sind die Gestaltungsweisen von Filmen und die mit ihnen in Verbindung stehenden Erwartungshorizonte keine gesetzten Größen. Welche Filme sichtbar im öffentlichen Diskurs sind, hängt auch mit Senderpolitiken und Programmmentscheidungen und letztlich damit zusammen, welche Vorstellungen über „das Publikum“ oder „den Zuschauer“ im Umlauf sind.

Ein Film wie *LEVIATHAN* fordert unsere Sehgewohnheiten und Rezeptionskanäle zweifelsohne heraus und macht deutlich, dass wir uns im dokumentarischen Feld, wieder einmal, in einer Situation des Wandels und Übergangs befinden. Damit zusammenhängende und

artikulierte Gefühle der Verunsicherung müssen diese Situation jedoch nicht zwangsläufig zu einer unangenehmen (s.o.) werden lassen. Vielmehr lässt sich der von Hopkins in anderer Hinsicht geäußerte Rat zum Umgang mit der eigenen Rezeption auch auf eine solche Situation der Verunsicherung übertragen und anerkennen: „The first point is to realise that feeling like this is natural, indeed it is far more natural than feeling nothing or blanking out. It is a healthy response.“ (Hopkins 2008: 83, siehe [Kapitel 3.3.2.](#)) Die Herausforderung besteht meines Erachtens nun darin, diesen Übergang, diese ontologische Verunsicherung, als Chance zu begreifen, und zwar in mehrerlei Hinsicht.

Ja, *LEVIATHAN* ist eine „komplexe ästhetische Arbeit“ (s.o.) und ja, Filme, wie *ALLEINE TANZEN*, *WANDERING EYES* oder *I AM BREATHING* sind mit Mikrogeschichten befasst, in denen auch narrative Leerstellen bleiben. Statt daraus jedoch zu schließen, dass sie daher ethnologisch nicht relevant seien oder nur auf Festivals funktionierten, greift zu kurz und umgeht eine fruchtbare Diskussion.

Sehgewohnheiten wachsen mit und an den Filmen, die gewohnheitsmäßig zu sehen sind. Damit wird zum einen darauf verwiesen, dass „künstlerische Dokumentarfilme“, um eine Formulierung Daniel Sponsels (siehe [Kapitel 4.1.1.](#)) aufzugreifen, im Fernsehen oft nur in Nachtschienen platziert werden. Zum anderen steckt darin aber auch eine Anregung, mutige Filme zu machen und Filme mutig zu machen.²⁰⁵ Denn der vagen Annahme, dass andere Formen für „den Zuschauer“ nicht „funktionieren“, verdankt sich eine Art von Filmen, die, primär textlich-verbal arbeitend, an einer vertrauten, der Information und Erklärung verpflichteten, dokumentarischen Tradition festhält. In der empirischen Auseinandersetzung mit konkreten Rezeptionssituationen wurde jedoch deutlich, dass eine solche Form auch zunehmend kritisch diskutiert wird und sich, wenn auch nicht allumfassend, eine Veränderung der „seeing habits“ (siehe [Kapitel 4.1.3.](#)) auch an den zunehmenden Verschiebungen der Äußerungen von Fik-

²⁰⁵ In Anlehnung an den vielzitierten Ausspruch Godards, nach dem es darum ginge „keine politischen Filme zu machen, sondern Filme politisch zu machen.“ (zit. n. Öhner 2003: 1)

tions- zu Artefaktemotionen zeigt.²⁰⁶ Das bedeutet, dass es an der Zeit ist, an den Türen programmgestaltender Medieninstitutionen – wie Filmhochschulen, Dokumentarfilmfestivals und Sendeanstalten – anzuklopfen. Auch, und um dabei nicht mit leeren Händen vor der Tür zu stehen, lohnt eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den RezipientInnen dokumentarischer Medienangebote, um die referentielle Diskussion um relativ aussageschwache Quoten und Einzelergebnisse mit Inhalten aus der Beschäftigung mit, wie Elizabeth Bird (2003: 188) es nennt, „real people in a media world“ bereichern zu können.

Hierzu gilt es, sich mit den veränderten Repräsentations- und Rezeptionsfragen einer Ethnologie in Zeiten einer ontologischen Wende zu befassen:

[...] what is at stake here is the very possibility (or not) of an engagement with other human beings, whoever they may be, for the purpose of grasping the existential multiplicity of the human condition. We want an acknowledgment throughout the discipline of the necessity for an engagement with ‘what is to know’ (epistemology) and ‘what exists’ (ontology) [...] with respect not only to others but also to ourselves [...]. (Toren und Pina-Cabral 2011: 2)

Sich mit Filmen wie *LEVIATHAN* und den anderen hier besprochenen Beispielen und ihren Rezeptionen auseinanderzusetzen bringt zum einen die Möglichkeit mit sich, über ein anderes Verhältnis von Ethnologie und ihren „Gegenständen“ nachzudenken. Zum anderen regt es dazu an, sich über die Produktion von (ethnologischem) Wissen Gedanken zu machen. Denn statt nach immer „besseren“ oder „realistischeren“ Beschreibungen und Erklärungen Ausschau zu halten können Filme, wie die hier besprochenen, diesen ontologischen

²⁰⁶ Vgl. hier auch den Kommentar eines Mitglieds der SchülerInnenjury (Kapitel 5.3.2), bei dem deutlich wurde, dass die Bezugnahme und das empathische Miterleben mit ProtagonistInnen weit eher durch persönliche (Mikro)Geschichten als durch die abstrakte Vermittlung in Zahlen (in diesem Fall die Ereignisse des Zweiten Weltkriegs betreffend) möglich wird.

Herausforderungen und neuen bzw. erneuten Anerkennungen – über die Verwobenheit von Menschen und Nicht-Menschen, Forschenden und Beforschten, Fühlen und Denken, Sinnen und Sinn – mit verschiedenen Strategien der Evokation begegnen und versuchen, mit Lévinas gesprochen, anders wahrzunehmen um Anderes wahrzunehmen (1992[1983]: 156, siehe [Kapitel 3.4.1.](#)).

Dabei soll mit der Rede vom fiktionalen Film bei aller Dekonstruktion der Gattungsgrenzen von Dokumentarfilm und Spielfilm, von Wissenschaft und Kunst jedoch nicht der Eindruck entstehen, dass es keinen Sinn mehr macht von ethnologischem Dokumentarfilm zu sprechen. Denn zu sagen, dass alles was mit fremden Lebenswelten zu tun habe, sei „irgendwie“ ethnologisch und damit sei auch jeder Film „irgendwie“ ethnologisch, wäre höchstens „irgendwie“ richtig.²⁰⁷ Vielmehr soll, analog zum dokumentarischen *Rezeptionsmodus*, auch im Hinblick auf die Gestaltungsart der Filme eher von einer ethnologischen *Haltung* die Rede sein, die im Spannungsfeld der Repräsentation ethische und politische Herausforderungen mit sich bringt.

„How can we understand someone else without sacrificing him to our logic or it to him?“, fragt Merleau-Ponty (1964[1960]: 115). Wie können wir es vermeiden, den Anderen in den eigenen Worten zu beschreiben, so als hätte es ihn gar nicht erst gegeben?, fragt Stephen Tyler (1991: 206). Wie können wir der Herausforderung des *irreducible other* (Lévinas 1969) begegnen und Vermittlungsstrategien finden, die das stets im *Werden* (Deleuze und Guattari 1992[1980]) begriffene Andere im Eigenen erfahrbar machen und das Gefühl einer „immanent possibility of becoming something else“ (Thain 2015: 47) vermitteln? Dies sind die grundlegenden Fragen, mit denen die Ethnologie nicht erst seit gestern und dennoch heute anders konfrontiert ist. Denn in

²⁰⁷ Diese Überlegung übertrage ich von Seeßlens Gedanken zum politischen Film. Er schreibt: „Zu behaupten, alles, was mit Menschen zu tun habe, sei „irgendwie“ politisch und damit sei auch jeder Film „irgendwie“ politisch, ist höchstens „irgendwie“ richtig.“ (Seeßlen 2009: 19)

der transdisziplinären Betrachtung zeigt sich die Immer-schon-Verwobenheit von Menschen und Nicht-Menschen, von Mikro- und Makroebenen, von „uns“ und „den Anderen“, sprich, von Innen und Außen.

Was die filmischen Strategien betrifft, wurde hier weitgehend nicht auf be- und festschreibende Repräsentationen gesetzt, sondern auf Formen der Evokation wie unter anderem auf das „unmittelbare, ‘berührende’ Moment von Hörerfahrungen“ (Schlüter 2014: 70) oder das Arbeiten mit *haptic visuality*. Beide Strategien zielen dabei auf die Auseinandersetzung mit der eigenen Rezeption und somit auf eine Erfahrungsebene. So bezeichnet auch Ingold Sound als ein „phenomenon of *experience*“ (Ingold 2011b: 137, Hervorh. i.O., siehe [Kapitel 3.4.2.](#)) und Laura Marks schreibt über das haptische Sehen: „haptic visuality tends less to isolate and focus upon objects than simply to be co-present with them“ (Marks 2000: 164). In dieser Hinsicht fallen die besprochenen filmischen Strategien mit dem forschenden Vorgehen zur Auseinandersetzung mit Rezeptionssituationen zusammen. Für beide wurde in der vorliegenden Arbeit der Begriff der Erfahrung stark gemacht und in Anlehnung an Trinhs Konzept des *speaking nearby* von einem *experiencing nearby* gesprochen. Neben Filmen, die das Anliegen haben, ihre RezipientInnen an einer Erfahrung teilhaben zu lassen, gestaltete sich also auch die Feldforschungssituation selbst entsprechend der Vorstellung davon, sich in geteilten Erfahrungsräumen zu bewegen, in denen nicht „über“ RezipientInnen gesprochen, sondern „mit“ ihnen resoniert wird. In diesem Mitschwingen und „Forschen mit“ – den Anderen, den Sinnen, den Körpern – steckt das doppelte Potential, sowohl anzuerkennen, dass so wie Filmschaffende immer auch Filmschauende, Forschende immer auch RezipientInnen und somit selbst Teil der implizierten AkteurInnen sind, als auch sich im InnenAußen dieser Konstellationen in Begegnungen und Auseinandersetzungen zu begeben. Hierfür sind „mutige“ Filme wie *LEVIATHAN* dankbare Beispiele. Filme mutig zu machen heißt auch, sich mit der Komplexität neuer Herausforderungen nicht in einer „Sprache“ vertrauter Gewissheiten auseinanderzusetzen, sondern, auf die Gefahr bzw. Chance hin kontroverse Rezeptionen zu provozieren, in Kontakt zu kommen. So können dann auch Begegnungen entstehen und untersucht werden,

bei denen nicht danach gefragt wird, wie DER Zuschauer DEN Dokumentarfilm rezipiert, sondern welche Sinnzuschreibungen, Emotionen und ästhetischen Prozesse innerhalb konkreter Feldkonfigurationen bei spezifischen Mensch-Film-Interaktionen von statten gehen. Statt also weiter die Nicht-Erfahrbarkeit DES Zuschauers zu tradieren, bergen solche Filme und Zugänge das Potential, sich mit allen Sinnen in die Interaktion und in die teilnehmende Wahrnehmung und geteilte Erfahrung mit dem Eigenen und Anderen zu begeben, sich also zu bewegen und auch selbst bewegt zu werden. Und sollte es nicht das sein, was eine ethnologische Untersuchung ausmacht?

7 Literaturverzeichnis

- Abu-Lughod, Lila (1990): Shifting politics in Bedouin love poetry. In: Lutz, Catherine A. und Abu-Lughod, Lila (Hg.): *Language and the politics of emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 24–45.
- Abu-Lughod, Lila (2002): The Objects of Soap Opera: Egyptian Television and the Cultural Politics of Modernity. In: Askew, Kelly und Wilk, Richard R. (Hg.): *The Anthropology of Media. A Reader*. Malden, MA u.a.: Blackwell, S. 376–393.
- Affrons, Charles (1982): *Cinema and Sentiment*. Chicago u.a.: University of Chicago Press.
- Allolio-Näcke, Lars (2008). Turn, turn, turn around – bis die Konturen verschwimmen. Review Essay: Doris Bachmann-Medick (2006). Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften [42 Absätze]. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 9(1), Art. 26. Online verfügbar unter: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/353/773> [aufgerufen am 21.04.2016].
- Alvesson, Mats und Sandberg, Jörgen (2013): *Constructing Research Questions. Doing interesting research*. London u.a.: Sage Publications.
- Amborn, Hermann (1993): Handlungsfähiger Diskurs. Reflexionen zur Aktionsethnologie. In: Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich und Justin Stagl (Hg.): *Grundfragen der Ethnologie. Beiträge zur gegenwärtigen Diskussion*. Berlin: Reimer, S. 129–150.
- Amit, Vered (Hg.) (2000): *Constructing the Field. Ethnographic Fieldwork in the Contemporary World*. London und New York: Routledge.
- Anderson, Benedict (1983): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London u.a.: Verso.
- Ang, Ien (1990): Culture and Communication: Toward an Ethnographic Critique of Media Consumption in the Transnational Media realm. In: *European Journal of Communications* 5, S. 239–260.
- Ang, Ien (1996): Ethnography and radical contextualism in audience studies. In: Ders.: *Living room wars: Rethinking media audiences for a postmodern world*. London und New York: Routledge, S. 66–81.

- Anz, Thomas (2006): Emotional Turn? Beobachtungen zur Gefühlsforschung. In: *literaturkritik.de*, Nr. 12, (Dezember 2006), Schwerpunkt: Emotionen. Elektronisches Dokument: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10267 [aufgerufen am 21.04.16].
- Appadurai, Arjun (1996): *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis und London: University of Minnesota Press.
- Appadurai, Arjun und Breckenridge, Carol A. (1992): Museums are Good to Think: Heritage on View in India. In: Karp, Ivan, Kreamer, Christine M. und Levine, Steven (Hg.): *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*. Washington: Smithsonian Books, S. 34–55.
- Arantes, Lydia Maria (2014): Kulturanthropologie und Wahrnehmung. Zur Sinnlichkeit in Feld und Forschung. In: Arantes, Lydia Maria und Rieger, Elisa (Hg.): *Ethnographien der Sinne. Wahrnehmung und Methode in empirisch-kulturwissenschaftlichen Forschungen*. Bielefeld: transcript, S. 23–38.
- Ardener, Edwin (1975): Belief and the problem of women. In: Ardener, Shirley (Hg.): *Perceiving Women*. London: Malaby Press, S. 1–17.
- Ardener, Shirley (2005): Ardener's "muted groups": The genesis of an idea and its praxis. In: *Women & Language*, 28(2), S. 50–54.
- Arntsen, Bjørn und Høltedahl, Lisbet (2005): Visualising Situatedness. The Role of the Audience/Reader in Knowledge Production. In: Engelstad, Ericka und Gerrard, Siri (Hg.): *Challenging Situatedness: Gender, Culture and the Production of Knowledge*. Delft: Eburon Academic Publishers, S. 67–83.
- Atkinson, Paul, Delamont, Sara und Housley, William (2008): *Contours of Culture. Complex Ethnography and the Ethnography of Complexity*. Lanham, MD u.a.: Altamira Press.
- Auer, Valentine (2009): Filming as a catalyst. Interview with David MacDougall. In: *DIE MASKE. Zeitschrift für Kultur- und Sozialanthropologie*. Sonderausgabe Anthropologischer Film (Mai 2009), S. 6–7.
- Augé, Marc (1999[1997]): *The War of Dreams. Exercises in Ethno-Fiction*. London u.a.: Pluto Press.

- Austin, John L. (1975): *How to do things with words*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bachmann-Medick, Doris (2009[2006]): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Bachtin, Michail M. (1979): *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ballhaus, Edmund (1995): Film und Feldforschung. Überlegungen zur Frage der Authentizität im kulturwissenschaftlichen Film. In: Ballhaus, Edmund und Engelbrecht, Beate (Hg.): *Der ethnographische Film. Eine Einführung in Methoden und Praxis*. Berlin: Reimer, S. 13–46.
- Balme, Christopher (2012): Affekt und Öffentlichkeit. Einführungsvortrag zum Symposium „Produktion, Affektion, Rezeption“. Interdisziplinäres Symposium für Nachwuchs-wissenschaftler im Rahmen des Promotionsprogramms ProArt. LMU München, 17.-18. Februar 2012.
- Banks, Marcus und Morphy, Howard (Hg.) (1997): *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven und London: Yale University Press.
- Banks, Marcus und Ruby, Jay (Hg.) (2011): *Made to be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology*. Chicago und London: The University of Chicago Press.
- Bartsch, Anne, Eder, Jens und Fahlenbach, Kathrin (2007): Einleitung. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote. In: Dies. (Hg.): *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln: Herbert von Halem Verlag, S. 8–38.
- Barbash, Ilisa, (Castaing-)Taylor, Lucien und MacDougall, David und MacDougall, Judith (2001): Radically Empirical Documentary: An Interview with David and Judith MacDougall. In: *Film Quarterly*, Vol. 54, Nr. 2, S. 2–14.
- Barnard, Alan (2004): *History and Theory in Anthropology*. Cambridge, UK u.a.: Cambridge University Press.
- Barnard, Alan und Spencer, Jonathan (Hg.) (2002): *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. London und New York: Routledge.
- Barthes, Roland (1966): Die strukturalistische Tätigkeit. In: *Kursbuch* 5. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 190–196.

- Barthes, Roland (1974): *Die Lust am Text*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1976[1970]): *S/Z*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (2000[1968]): Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis et al. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, S. 185–193.
- Bashkow, Ira (2011): Old Light on a New Controversy: Alex Rentoul's Account of the Trobriand Women's Sagali. In: *History of Anthropology Newsletter*, Vol. 38, Nr. 2 (December 2011), S. 9–18.
- Bateman, John A., Kepser, Matthis und Kuhn, Markus (Hg.) (2013): *Film, Text, Kultur. Beiträge zur Textualität des Films*. Marburg: Schüren.
- Beer, Bettina (2000a): Geruch und Differenz. Körpergeruch als Kennzeichen konstruierter ‚rassischer‘ Grenzen. In: *Paideuma* 46, S. 207–230.
- Beer, Bettina (2000b): Im Reich der Sinne – Plädoyer für eine Ethnologie der kulturellen Wahrnehmungsweisen. In: *Ethnoscripts. Analysen und Informationen aus dem Institut für Ethnologie der Universität Hamburg*, Jg. 2, Heft 1, S. 6–15.
- Bellour, Raymond (1999[1975]): Der unauffindbare Text. In: *montage a/v*, Vol. 8, Nr. 1, S. 8–17.
- Belting, Hans (2005): Vorwort. In: Mitchell, W.J.T.: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*. München: C.H. Beck, S. 7–10.
- Bendix, Regina (2005): Introduction: Ear to Ear, Nose to Nose, Skin to Skin. The Senses in Comparative Ethnographic Perspective. In: *Ethnofoor*, Vol. 18, Nr. 1, S. 3–14.
- Bendix, Regina (2006): Was über das Auge hinausgeht. Zur Rolle der Sinne in der ethnographischen Forschung. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde*, 102, S. 71–84.
- Berg, Eberhard und Fuchs, Martin (Hg.) (1993): *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Berg, Jan (1990): Offenbarungen des Faktischen. Gefundene Bilder, gefundene Geschichten. In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl, S. 97–109.

- Berger, Peter (2009): Assessing the Relevance and Effects of ‚Key Emotional Episodes‘ for the Fieldwork Process. In: Ders. et al. (Hg.): *Feldforschung. Ethnologische Zugänge zu sozialen Wirklichkeiten. Fieldwork. Social Realities in Anthropological Perspectives*. Berlin: Weißensee Verlag, S. 149–175.
- Bergson, Henri (2013): *Philosophie der Dauer. Textauswahl von Gilles Deleuze*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Bernhard, Peter (2008): Aisthesis. In: Liebau, Eckart und Zirfas, Jörg (Hg.): *Die Sinne und die Künste. Perspektiven ästhetischer Bildung*. Bielefeld: transcript, S. 19–33.
- Bird, Elizabeth (2003): *The Audience in Everyday Life. Living in a Media World*. New York: Routledge.
- Bitter, Anja-Magali (2010): *Die Inszenierung des Realen. Entwicklung und Perzeption des neueren französischen Dokumentarfilms*. Stuttgart: ibidem.
- Blüher, Dominique, Kessler, Frank und Tröhler, Margrit (1999): Film als Text. Theorie und Praxis der „analyse textuelle“. In: montage av, Vol. 8, Nr. 1, S. 3–7.
- Blümlinger, Christa (1990): Blick auf das Bilder-Machen. Zur Reflexivität im dokumentarischen Film. In: Dies. (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl, S. 193–208.
- Böhme, Gernot (2001): *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Fink.
- Böhme, Gernot (2006): *Architektur und Atmosphäre*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Böhme, Gernot (2013): *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp.
- Bösch, Frank und Borutta, Manuel (Hg.) (2006a): *Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne*. Frankfurt a.M.: Campus Verlag.
- Bösch, Frank und Borutta, Manuel (2006b): Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne*. Frankfurt a.M.: Campus Verlag, S. 9–10.

- Bösch, Frank und Borutta, Manuel (2006c): Medien und Emotionen in der Moderne. Historische Perspektiven. In: Dies. (Hg.): *Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne*. Frankfurt a.M.: Campus Verlag, S. 13–41.
- Borofsky, Robert (1994): On the Knowledge and Knowing of Cultural Activities. In: Ders. (Hg.): *Assessing Cultural Anthropology*. New York u.a.: McGraw-Hill, Inc., S. 331–348.
- Bourdieu, Pierre (1982[1979]): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1997): *Zur Genese der Begriffe Habitus und Feld*. In: Ders.: *Der Tote packt den Lebenden*. Hamburg: VSA, S. 59–78.
- Breuer, Franz (2010): *Reflexive Grounded Theory. Eine Einführung für die Forschungspraxis*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Brinckmann, Christine N. (2005): Die Rolle der Empathie oder Furcht und Schrecken im Dokumentarfilm. In: Brütsch, Matthias et al.: *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren, S. 333–360.
- Brosius, Christiane und Wenzlhuemer, Roland (Hg.) (2011a): *Transcultural Turbulences. Towards a Multi-Sited Reading of Image Flows*. Berlin und Heidelberg: Springer.
- Brosius, Christiane und Wenzlhuemer, Roland (2011b): Introduction – Transcultural Turbulences: Towards a Multi-sited Reading of Image Flows. In: Dies. (Hg.): *Transcultural Turbulences. Towards a Multi-Sited Reading of Image Flows*. Berlin und Heidelberg: Springer, S. 3–24.
- Brunner, Philipp, Schweinitz, Jörg und Tröhler, Margrit (Hg.) (2012): *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren
- Bruun Vaage, Margrethe (2008): Empathie. Zur episodischen Struktur der Teilhabe am Spielfilm. In: Schick, Thomas und Ebbrecht, Tobias (Hg.): *Emotion – Empathie – Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung*. Berlin: Vistas Verlag, S. 29–48.
- Brütsch, Matthias et al. (2005): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren.
- Bublitz, Hannelore (2008): Diskurs. In: Farzin, Sina und Jordan, Stefan (Hg.): *Lexikon Soziologie und Sozialtheorie. Hundert Grundbegriffe*. Stuttgart: Reclam.
- Butler, Judith (1990): *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York u. a.: Routledge.

- Callon, Michel (2006): Einige Elemente einer Soziologie der Übersetzung: Die Domestikation der Kammuscheln und der Fischer der St. Brieuc-Bucht. In: Belliger, Andréa und Krieger, David J. (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: transcript, S. 135–174.
- Callon, Michel und Latour, Bruno (2006): Die Demontage des großen Leviathans: Wie Akteure die Makrostruktur der Realität bestimmen und Soziologen ihnen dabei helfen. In: Belliger, Andréa und Krieger, David J. (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: transcript, S. 75–101.
- Capote, Truman (1965): *In cold blood. A true account of a multiple murder and its consequences*, New York.
- Carroll, Noël (1990): *The Philosophie of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York und London: Routledge.
- (Castaing-)Taylor, Lucien (1993): Visualizing Theory: Selections from V.A.R. 1990–1993. In: *Visual Anthropology Review*, Vol. 9, Nr. 2, S. 160.
- (Castaing-)Taylor, Lucien (1996): Iconophobia. In: *Transition*, Nr. 69, S. 64–88.
- (Castaing-)Taylor, Lucien (1998): Introduction. In: MacDougall, David: *Transcultural Cinema*. Princeton, NJ: Princeton University Press, S. 3–21.
- Castells, Manuel (1996): *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell.
- Chang, Heewon (2013): Individual and Collaborative Autoethnography as Method. In: Holman Jones, Stacy, Adams, Tony und Ellis, Carolyn (Hg.): *Handbook of Autoethnography*. Walnut Creek, California: Left Coast Press, S. 107–122.
- Chang, Heewon, Ngunjiri, Faith Wambura, und Hernandez, Kathy-Ann C. (2013): *Collaborative Autoethnography*. Walnut Creek, California: Left Coast Press
- Charmaz, Kathy und Mitchell, Richard G. (2001): Grounded Theory in Ethnography. In: Atkinson, Paul et al. (Hg.): *Handbook of Ethnography*. London u.a.: Sage, S. 160–174.

- Châteauevert, Jean und Gaudreault, André (2001): The Noises of Spectators, or the Spectator as Additive to the Spectacle. In: Abel, Richard und Altman, Rick (Hg.): *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, S. 183–191.
- Chion, Michel (2008a): Le phrasé audio-visuel / Die audiovisuelle Phrasierung. In: Meyer, Petra Maria (Hg.): *Acoustic Turn*. München: Wilhelm Fink, S. 541–562.
- Chion, Michel (2008b): Les douze oreilles / Die zwölf Ohren. In: Meyer, Petra Maria (Hg.): *Acoustic Turn*. München: Wilhelm Fink, S. 563–600.
- Clarke, Adele (2012): *Situationsanalyse. Grounded Theory nach dem Postmodern Turn*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Classen, Constance (1993): *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and across Cultures*. London und New York: Routledge.
- Classen, Constance (1997): Foundations for an anthropology of the senses. In: *International Social Science Journal*, Vol. 49, Nr. 153, S. 401–412.
- Clifford, James (1983): On Ethnographic Authority. In: *Representations*, Nr. 2, S. 118–146.
- Clifford, James (1986): Introduction. Partial Truths. In: Clifford, James und Marcus, George E. (Hg.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley u.a.: University of California Press, S. 1–26.
- Clifford, James und Marcus, George E. (Hg.) (1986): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley u.a.: University of California Press.
- Cousins, Mark (2013[2006/2012]): Widescreen on Film Festivals / Film Festival Form: A Manifesto. In: Iordanova, Dina (Hg.): *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies, S. 167–172.
- Crapanzano, Vincent (1986): Hermes' Dilemma: The Masking of Subversion in Ethnographic Description. In: Clifford, James und Marcus, George (Hg.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley und Los Angeles: University of California Press, S. 51–76.

- Csordas, Thomas J. (1994): Introduction: the body as representation and being-in-the-world. In: Ders. (Hg.): *Embodiment and experience: The existential ground of culture and self*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, S. 1–24.
- D’Andrade, Roy G. (1989): Cultural Cognition. In: Posner, Michael (Hg.): *Foundations of Cognitive Science*. Cambridge, MA und London: A Bradford Book. The MIT Press, S. 795–830.
- D’Andrade, Roy G. (1995): *The Development of Cognitive Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dayan, Daniel (2013[2000]): Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival. In: Iordanova, Dina (Hg.): *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies, S. 45–58.
- Darwin, Charles (2000[1872]): Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei den Menschen und Tieren. Frankfurt a.M.: Eichborn.
- de Valck, Marijke (2013[2007]): Film Festivals: Successful or Safe? In: Iordanova, Dina (Hg.): *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies, S. 97–108.
- de Valck, Marijke und Loist, Skadi (2009): Film Festival Studies: An Overview of a Burgeoning Field. In: Iordanova, Dina und Rhyne, Ragan (Hg.): *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St Andrews: College Gate Press, S. 179–215.
- Debord, Guy (1978[1967]): *Die Gesellschaft des Spektakels*. Hamburg: Edition Nautilus.
- Deleuze, Gilles (1986): *Cinema 1. The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (1992[1986]): Die Schichten oder historischen Formationen. Das Sichtbare und das Sagbare (Wissen). In: Ders.: *Foucault*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 69–98.
- Deleuze, Gilles (1995): *Negotiations, 1972–1990*. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles (1997[1985]): *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles und Guattari, Félix (1992[1980]): *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve Verlag.

- Denk, Anna (2011): Warum der Stummfilmerklärer aus den Wiener Kinos verschwand. In: *medienimpulse-online*, 4/2011, S. 1–9. Online verfügbar unter <http://www.medienimpulse.at/articles/view/364> [aufgerufen am 21.04.2016].
- Denzin, Norman K. (2008): Die Geburt der Kinogesellschaft. In: Winter, Rainer und Niederer, Elisabeth (Hg.): *Ethnographie, Kino und Interpretation – Die performative Wende der Sozialwissenschaften. Der Norman K. Denzin-Reader*. Bielefeld: transcript, S. 89–135.
- Descartes, René (2014[1641]): *Untersuchungen über die Grundlagen der Philosophie, in welchen das Dasein Gottes und der Unterschied der menschlichen Seele von ihrem Körper bewiesen wird*. Online verfügbar unter <http://www.zeno.org/Lesesaal/N/9781484030943?page=0> [aufgerufen am 21.04.2016].
- Descola, Philippe (2011[2005]): *Jenseits von Natur und Kultur*. Berlin: Suhrkamp.
- Doane, Mary Ann (2002): *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*. Cambridge, MA und London: Harvard University Press.
- Dracklé, Dorle (2005): Vergleichende Medienethnografie. In: Hepp, Andreas, Krotz, Friedrich und Winter, Carsten (Hg.): *Globalisierung der Medienkommunikation. Eine Einführung in Medien im globalen Kontext*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 187–205.
- Drees, Anne (2013): Dokumentarfilmfestivals: Orte, Ideen, Strategien. In: Ballhaus, Edmund (Hg.): *Dokumentarfilm. Schulen – Projekte – Konzepte*. Berlin: Reimer, S. 376–390.
- Duschlbauer, Thomas W. (2004): *Medium.Macht.Manipulation. Aspekte zu Medien, Kultur und Psychologie*. Wien: Braumüller.
- Eco, Umberto (1977): *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Eco, Umberto (1998[1979]): *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München: dtv.
- Eder, Jens (2005): Die Wege der Gefühle: Ein integratives Modell der Anteilnahme an Filmfiguren. In: Brütsch, Matthias et al. (2005): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren, S. 225–242.
- Eitzen, Dirk (1998): Wann ist ein Dokumentarfilm. Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus. In: *montage/av*, 7/2, S. 13–44.

- Ekman, Paul (2007): *Gefühle lesen. Wie Sie Emotionen erkennen und richtig interpretieren*. München: Spektrum Akademischer Verlag.
- Ellis, Carolyn, Adams, Tony E. und Bochner, Arthur P. (2010): Autoethnographie. In: Mey, Günter und Mruck, Katja (Hg.): *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 345–357.
- Ellis, Carolyn (2013): Preface. Carrying the Torch for Autoethnography. In: Holman Jones, Stacy, Adams, Tony und Ellis, Carolyn (Hg.): *Handbook of Autoethnography*. Walnut Creek, California: Left Coast Press, S. 9–12.
- Elsaesser, Thomas (2010): Archäologien der Interaktivität: Frühes Kino, Narrativität und Zuschauerschaft. In: Schenk, Irmbert, Tröhler, Margrit und Zimmermann, Yvonne (Hg.): *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption. Film – Cinema – Spectator: Film Reception*. Marburg: Schüren, S. 137–157.
- Elsaesser, Thomas (2013[2005]): Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe. In: Iordanova, Dina (Hg.): *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies, S. 69–96.
- Elsaesser, Thomas (2014): *Zwischen Abstraktion und Stofflichkeit: Ton, Körper, Stimme*. Vortrag, gehalten und gehört auf dem Symposium der Dokumentarfilminitiative: »Töne sehen – Bilder hören«. Die akustische Dimension des Dokumentarischen. Aktuelle Tendenzen. (16./17. Sept. 2010, Filmforum NRW, Köln). Online verfügbar unter: <http://www.ifk.ac.at/index.php/kalender-detail/auf-der-tonspur-der-fluechtige-schall-in-kuensten-und-medien.html> [aufgerufen am 21.04.2016].
- Engelbert, Arthur (2011): *Global Images. Eine Studie zur Praxis der Bilder*. Bielefeld: transkript.
- Engelen, Eva-Maria und Röttger-Rössler, Birgitt (2012): Current Disciplinary and Interdisciplinary Debates on Empathy. In: *Emotion Review*, Vol. 4, Nr. 1, S. 3–8.
- Evans-Pritchard, Edward E. (1940): *The Nuer. A Description of the Modes of Livelihood and Political Institutions of a Nilotic People*. Oxford: Oxford University Press.
- Fabian, Johannes (1983): *Time and the Other. How Anthropology makes its Object*. New York: Columbia University Press.

- Fabian, Johannes (1990): Presence and Representation: The Other and Anthropological Writing. In: *Critical Inquiry*, Vol. 16, Nr. 4, S. 753–772.
- Fahle, Oliver (2010): Das Bild und das Unsichtbare. Über Texturen. In: *Studia Philosophica*, Vol. 69. Basel: Schwabe Verlag, S. 193–208.
- Fahlenbrach, Kathrin (2007): Audiovisuelle Metaphern und Emotionen im Sounddesign. In: Bartsch, Anne, Eder, Jens und Fahlenbrach, Kathrin (Hg.): *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln: Herbert von Halem Verlag, S. 330–349.
- Falls, Susan (2015): The Act of Killing. Film Review. In: *Visual Anthropology Review*, Vol. 31, Nr. 1, S. 111–112.
- Fanon, Frantz (1968[1961]): *Die Verdammten dieser Erde*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Faulstich, Werner (2002): *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Feld, Steven (1982): *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Feld, Stephen (1996): Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea. In: Feld, Steven and Basso, Keith (Hg.): *Senses of Place*. Santa Fe: School of American Research Press, S. 91–135.
- Foucault, Michel (1976): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1981): *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag.
- Foucault, Michel (1985): Geschichte der Sexualität. In: *Ästhetik und Kommunikation*, Heft 57/58, Jg. 16, S. 157–164.
- Foucault, Michel (1988[1963]): *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Foucault, Michel (1988[1969]): Was ist ein Autor. In: Ders.: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt a.M.: Fischer, S.7–31.
- Foucault, Michel (1992[1975]): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Foucault, Michel (1993[1967]): Andere Räume. In: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam, S. 34–46.
- Foucault, Michel (1994[1974]): *Dits et Ecrits, II. 1970–1975*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (2004): *Geschichte der Gouvernementalität 1. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Vorlesung am Collège de France, 1977–1978*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. (Vorlesung vom 08. Februar 1978).
- Frazer, James George (1911[1890]): *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion. Part 1: The Magic Art and the Evolution of Kings. Vol 1*. London u.a.: Macmillan and Co.
- Freud, Sigmund (1994[1930]): Das Unbehagen in der Kultur. In: Ders.: *Das Unbehagen in der Kultur. Und andere kulturtheoretische Schriften*. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 29–108.
- Friedrich, Margarete et al. (Hg.) (1984): Ethnologie und Film. Einleitende Bemerkungen. In: Dies. (Hg.): *Die Fremden Sehen. Ethnologie und Film*. München: Trickster Verlag, S. 9–17.
- Frijda, Nico (1986): *The Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frobenius, Leo (1923): *Das unbekannte Afrika. Aufhellung der Schicksale eines Erdteils*. München: Becksche Verlagsbuchhandlung.
- Frodon, Jean-Michel (2013[2010]): The Cinema Planet. In: Iordanova, Dina (Hg.): *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies, S. 205–215.
- Fujiwara, Chris (2013[2010]): On Film Festivals. In: Iordanova, Dina (Hg.): *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies, S. 217–221.
- Gardner, Robert (2001): *Making Forest of Bliss: Intention, Circumstance, and Chance in Nonfiction Film. A Conversation between Robert Gardner and Ákos Östör*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Geertz, Clifford (1973a): *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. New York: Basic Books, Inc.
- Geertz, Clifford (1973b): Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture. In: Ders.: *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. New York: Basic Books, Inc., S. 3–30.

- Geertz, Clifford (1973c): *Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight*. In: Ders.: *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. New York: Basic Books, Inc., S. 412–453.
- Geertz, Clifford (1973d): *Religion As a Cultural System*. In: Ders.: *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. New York: Basic Books, Inc., S. 87–125.
- Gendolla, Peter, Schüttpelz, Erhard und Thielmann, Tristan (Hg.) (2011): *Akteur-Medien-Theorie*. Bielefeld: transcript.
- Genette, Gérard (1989): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Genette, Gérard (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ginsburg, Faye (1992): *Television and the mediation of of culture: Issues in British ethnographic film*. *Visual Anthropology Review*, Vol. 8, Nr. 1, S. 97–102.
- Ginsburg, Faye, Abu-Lughod, Lila und Larkin, Brian (Hg.) (2002): *Media Worlds. Anthropology on New Terrain*. Berkeley u.a.: University of California Press.
- Giri, Ananta K. (2012): *Sociology and Beyond Windows and Horizons*. Jaipur u.a.: Rawat Publications.
- Goffman, Erving (2007): *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper.
- Grasseni, Christina (2004): *Video and ethnographic knowledge. Skilled vision in the practice of breeding*. In: Pink, Sarah, Alfonso, Ana Isabel und Kurti, Laszlo (Hg.): *Working Images. Visual Research and Representation in Ethnography*. London: Routledge, S. 12–27.
- Grimshaw, Anna und Ravetz, Amanda (2009): *Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gross, Jakob (2013): *Der Habitus des dokumentarischen Feldes*. In: Ballhaus, Edmund (Hg.): *Dokumentarfilm. Schulen – Projekte – Konzepte*. Berlin: Reimer, S. 398–412.
- Gruber, Martin: *Liparu Lyetu – Our Life. Participatory Ethnographic Filmmaking in Applied Contexts*. Online verfügbar unter: <http://elib.suub.uni-bremen.de/edocs/00104437-1.pdf> [aufgerufen am 21.04.2016].

- Günzel, Stephan und Windgätter, Christof (2005): Leib / Raum: Das Unbewusste bei Merleau-Ponty. In: Buchholz, Michael B. und Götde, Günter (Hg.): *Das Unbewusste* in aktuellen Diskursen – Anschlüsse. Gießen: Psychosozial Verlag, S. 585–616.
- Hall, Stuart (1981): Encoding and decoding in the TV discourse. In: Ders. et al. (Hg.): *Culture, media, language*. London: Hutchinson.
- Hall, Stuart (1997): Introduction. In: Ders. (Hg.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London u.a.: Sage, S. 1–11.
- Hannerz, Ulf (1992): *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*. New York: Columbia University Press.
- Hanssen, Eirik Frisvold (2015): “His Eyes Are Like the Rays of Dawn”: Color Vision and Embodiment in Leviathan. In: *Visual Anthropology Review*, Vol. 31, Nr. 1, S. 20–26.
- Haraway, Donna (1988): Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. In: *Feminist Studies*, Vol. 14, S. 575–599.
- Haraway, Donna (1991): *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- Harbord, Janet (2013[2009]): Film Festivals – Time-Event. In: Iordanova, Dina (Hg.): *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies, S. 127–133.
- Hastrup, Kirsten (2004): Getting it right: Knowledge and evidence in anthropology. In: *Anthropological Theory*, Vol. 4, S. 455–472.
- Hawthorn, Jeremy (1994): *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie. Ein Handbuch*. Tübingen und Basel: Francke.
- Hazard, Paul (1935): *La crise de la conscience européenne. 1680–1715*. Paris: Le livre de Poche.
- Hediger, Vinzenz (2005): Tiere ohne Gefühle. *Jaws* und die audiovisuelle Konstruktion der Gefühlswelt von Tieren. In: Brütsch, Matthias et al.: *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren, S. 313–330.
- Hediger, Vinzenz (2006): Gefühlte Distanz. Zur Modellierung von Emotion in der Film- und Medientheorie. In: Bösch, Frank und Borutta, Manuel (Hg.): *Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne*. Frankfurt a.M.: Campus Verlag, S. 42–62.

- Heidemann, Frank (2011): *Ethnologie. Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Helmreich, Stefan (2010): Listening Against Soundscapes. In: *Anthropology News*. Vol. 51, Nr. 9, S. 10.
- Helmreich, Stefan und Kirksey, S. Eben (2010): The Emergence Of Multispecies Ethnography. In: *Cultural Anthropology*, Vol. 25, Nr. 4, S. 545–576.
- Henley, Paul (2003): Are you happy? Interviews, ‚conversations‘ and ‚talking heads‘ as methods for gathering oral testimony in ethnographic documentary. In: Wossidlo, Joachim und Roters, Ulrich (Hg.): *Interview und Film: Volkskundliche und Ethnologische Ansätze zu Methodik und Analyse*. Münster: Waxmann Verlag, S. 51–67.
- Henrich, Joseph, Heine, Steven J. und Norenzayan, Ara (2010): The Weirdest People in the World? In: *RatSWD Working Paper*, Nr. 139. Online unter: <http://ssrn.com/abstract=1601785> [aufgerufen am 21.04.2016].
- Herzfeld, Michael (2001): Senses. In: Ders.: *Anthropology. Theoretical Practice in Culture and Society*. Malden u.a.: Blackwell Publishing, S. 240–253.
- Herzfeld, Michael (2014): *Invisible, Inchoate, and Intimate: A Brief History of Cultural Manipulation from Crypto-Colonialism to the Global Hierarchy of Value*. Abschlussvortrag, gehalten und gehört beim Spring Meeting der American Ethnological Society (AES, in collaboration with the Society for Visual Anthropology). 10.-12. April 2014, Boston, Massachusetts.
- Hess, Sabine und Tsianos, Vassilis (2010): Ethnographische Grenzregimeanalysen. Eine Methodologie der Autonomie der Migration. In: Hess, Sabine und Kasperek, Bernd (Hg.): *Grenzregime. Diskurse, Praktiken, Institutionen in Europa*. Berlin und Hamburg: Assoziation A, S. 243–264.
- Hippel, Klemens (2000): *Prolegomena zu einer pragmatischen Fernsehtheorie*. Elektronisches Dokument http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_00000000305 [aufgerufen am 21.04.2016].

- Hird, Myra J. (2012): Knowing Waste: Towards an Inhuman Epistemology. In: *Social Epistemology: A Journal of Knowledge, Culture and Policy* 26 (3–4), S. 453–469.
- Hockings, Paul (Hg.) (1995[1974]): *Principles of Visual Anthropology*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Hohenberger, Eva (1988): *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*, Hildesheim u.a.: Olms.
- Hohenberger, Eva und Keilbach, Judith (2003): Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin: Vorwerk 8, S. 7.
- Honneth, Axel (2003): *Unsichtbarkeit. Stationen einer Theorie der Inter-subjektivität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hopkins, Rob (2008): *The Transition Handbook: from oil dependency to local resilience*. Foxhole u.a.: Green Books.
- Horn, Jordana (2011): Manic Depression is touching my Soul. In: *The Forward* (07.02.2011), online verfügbar unter: <http://forward.com/culture/135240/manic-depression-is-touching-my-soul/> [aufgerufen am 21.04.2016].
- Hornung (Remter), Miriam (2013): Die Fiktion des nicht-fiktionalen Films. In: Ballhaus, Edmund (Hg.): *Dokumentarfilm. Schulen – Projekte – Konzepte*. Berlin: Reimer, S. 327–346.
- Hornung (Remter), Miriam und Weissmann, Julie (2014): Doing Waste – Filmische Visualisierungsstrategien von Müll. In: *CAS eSeries* 12, S. 1–14. Online unter http://www.en.ethnologie.uni-muenchen.de/staff/lecturer/remter/cas-eseries_nr12.pdf [aufgerufen am 21.04.2016].
- Howes, David (1991): Sensorial Anthropology. In: Ders. (Hg.): *The Varieties of Sensory Experience. A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Toronto: University of Toronto Press, S. 167–191.
- Howes, David (2003): *Sensual Relations. Engaging the Senses in Culture and Social Theory*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Howes, David (2006): Charting the Sensorial Revolution. In: *Senses & Society*, Vol. 1, Nr. 1, S. 113–128.
- Howes, David (2010): Response to Sarah Pink: The future of sensory anthropology/the anthropology of the senses. In: *Social Anthropology*, Vol. 18, No. 3, S. 338–340.

- Hsu, Elisabeth (2008): *The Senses and the Social: An Introduction*. In: *Ethnos*, Vol. 73, Nr. 4, S. 433–443.
- Hughes, Stephen Putnam (2011): *Anthropology and the Problem of Audience Reception*. In: Banks, Marcus und Ruby, Jay (Hg.) (2011): *Made to be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology*. Chicago und London: The University of Chicago Press, S. 288–312.
- Husserl, Edmund (1913): *Logische Untersuchungen. 2. Band. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. 1. Teil*. Halle: Max Niemeyer.
- Ingold, Tim (2000): *Stop, look and listen! Vision, hearing and human movement*. In: Ders.: *The perception of the environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. London u.a.: Routledge, S. 243–287.
- Ingold, Tim (2011a): *Worlds of sense and sensing the world: a response to Sarah Pink and David Howes*. In: *Social Anthropology*, Vol. 19, Nr. 3, S. 313–317.
- Ingold, Tim (2011b): *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. London und New York: Routledge.
- Ingold, Tim (Hg.) (2011c): *Redrawing Anthropology. Materials, Movements, Lines*. Farnham u.a.: Ashgate.
- Ingold, Tim (2015): *The Life of Lines*. London und New York: Routledge.
- Iordanova, Dina (Hg.) (2013a): *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies.
- Iordanova, Dina (2013b): *Introduction*. In: Dies. (Hg.): *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies, S. 1–15.
- Iordanova, Dina (2013c[2009]): *The Film Festival Circuit*. In: Dies. (Hg.): *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies, S. 109–126.
- Izard, Carroll E. (1981): *Die Emotionen des Menschen. Eine Einführung in die Grundlagen der Emotionspsychologie*. Weinheim u.a.: Beltz.
- Jackson, Michael (1989): *Paths toward a Clearing: Radical Empiricism and Ethnographic Enquiry*. Bloomington: University of Indiana Press.
- Jackson, Michael (1996): *Introduction: Phenomenology, Radical Empiricism, and Anthropological Critique*. In: Ders. (Hg.): *Things as they are. New Directions in Phenomenological Anthropology*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, S. 1–50.

- Jackson, Phil (2004): *Inside Clubbing: Sensual Experiments in the Art of Being Human*. Oxford und New York: Berg Publishers.
- Jäger, Siegfried (2004): *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*. Münster: UNRAST-Verlag.
- Jain, Anil K. und Handel, Kirstie (2008): *Jenseits von Afrika. Die neuen Völkerschauen*. Onlinedokument: <http://www.power-xs.net/jain/pub/jenseitsvonafrika.pdf> [aufgerufen am 21.04.2016].
- James, William (1996[1912]): *Essays in Radical Empiricism*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press.
- Järviluoma, Helmi u.a. (2010): *Acoustic Environments in Change & Five Village Soundscapes*. Tampere: Tampereen ammattikorkeakoulu.
- Jauß, Hans Robert (1970): Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: Ders. (Hg.): *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 144–207.
- Kant, Immanuel (1784): Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: *Berlinische Monatsschrift*, Bd. 12 (Dezember 1784), S. 481–494.
- Kant, Immanuel (1956[1781]): *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg: Felix Meiner.
- Kappelhoff, Hermann (2005): Tränenseligkeit. Das sentimentale Geniesen und das melodramatische Kino. In: Brütsch, Matthias et al.: *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren, S. 33–49.
- Kessler, Frank (1997): Etienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule. In: *montage/av*, Vol. 6, Nr. 2, S. 132–139.
- Kessler, Frank (1998): Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder. In: *montage/av*, Vol. 7, Nr. 2, S. 63–78.
- Kessler, Frank (2010): Viewing Pleasures, Pleasuring Views: Forms of Spectatorship in Early Cinema. In: Schenk, Irmbert, Tröhler, MarS grit und Zimmermann, Yvonne (Hg.): *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption. Film – Cinema – Spectator: Film Reception*. Marburg: Schüren, S. 61–73.
- Kiener, Wilma (2008): The Absent and the Cut. In: *Visual Anthropology*, Vol. 21, S. 393–409.
- Kilian, Patrick (2013): Unsichtbare Sichtbarkeit. Michel Foucault und die Transparenz. In: *Foucault Blog*. Online unter: <http://www.fsw.uzh.ch/foucaultblog/featured/19/unsichtbare-sichtbarkeit> [aufgerufen am 21.04.16].

- Kinchy, Abby (2014): Explaining Absolute Absences: A Critical Reply to Scott Frickel. In: *Social Epistemology Review and Reply Collective*, Vol. 3, Nr. 4, S. 24–29.
- Kluge, Alexander (1980): Die realistische Methode und das sogenannte „Filmische“. In: Brauneck, Manfred (Hg.): *Film und Fernsehen. Materialien zur Theorie, Soziologie und Analyse der audio-visuellen Massenmedien*. Bamberg: C. C. Buchners Verlag, S. 114–119.
- Knoben, Martina (2010): *Monolog einer Mumie*. SZ-Artikel vom 20.05.2010, online unter: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/im-kino-das-summen-der-insekten-monolog-einer-mumie-1.938529> [aufgerufen am 21.04.2016].
- Knorr, Alexander (2011): *Cyberanthropology*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag.
- Kristeva, Julia (1972): Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Ihre, Jens (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II. Frankfurt a.M.: Athenäum-Verlag, S. 345–375.
- Kruse, Patrick (2010): *Über das Filmbild hinaus... Die Präsenz des Absenten in der Filmrezeption*. Stuttgart: ibidem.
- Kuhn, Gabriel (2005): *Tier-Werden, Schwarz-Werden, Frau-Werden. Eine Einführung in die politische Philosophie des Poststrukturalismus*. Münster: UNRAST-Verlag.
- Kulick, Don und Willson, Margaret (2002): Rambo's Wife Saves the Day: Subjugating the Gaze and Subverting the Narrative in a Papua New Guinean Swamp. In: Askew, Kelly und Wilk, Richard R. (Hg.): *The Anthropology of Media. A Reader*. Malden, MA u.a.: Blackwell, S. 270–285.
- Lamp, Florian (2009): „Die Wirklichkeit, nur stilisiert.“ *Die Filme des Ulrich Seidl*. Darmstadt: BÜCHNER Verlag.
- Landesmann, Ohad (2015): Here, There, and Everywhere: Leviathan and the Digital Future of Observational Ethnography. In: *Visual Anthropology Review*, Vol. 31, Nr. 1, S. 12–19.
- Landwehr, Jürgen (2004): Fiktion oder Nichtfiktion. Zum zweifelhaften Ort der Literatur zwischen Lüge, Schein und Wahrheit. In: Brackert, Helmut und Stückrath, Jörn (Hg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 491–504.

- Landwehr, Achim (2008): *Historische Diskursanalyse*. Frankfurt a.M.: Campus.
- Latour, Bruno (2005): *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press.
- Latour, Bruno (2006[1999]): Über den Rückruf der ANT. In: Belliger, Andréa und Krieger, David J. (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: transcript, S. 561–572.
- Latour, Bruno (2007): *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Latour, Bruno (2008[1991]): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Law, John (2004): *After Method. Mess in Social Science Research*. London und New York: Routledge.
- Leder Mackley, Kerstin und Pink, Sarah (2014): Framing and educating attention. A sensory apprenticeship in the context of domestic energy research. In: Arantes, Lydia Maria und Rieger, Elisa (Hg.): *Ethnographien der Sinne. Wahrnehmung und Methode in empirisch-kulturwissenschaftlichen Forschungen*. Bielefeld: transcript, S. 93–109.
- Leimgruber, Walter, Andris, Silke und Bischoff, Christine (2013): Visuelle Anthropologie: Bilder machen, analysieren, deuten und präsentieren. In: Hess, Sabine, Moser, Johannes und Schwertl, Maria (Hg.): *Europäisch-ethnologisches Forschen. Neue Methoden und Konzepte*. Berlin: Reimer, S. 245–281.
- Lévi-Strauss, Claude (1967): *Strukturelle Anthropologie I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lévi-Strauss, Claude (1978[1955]): *Traurige Tropen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lévi-Strauss, Claude (1973[1962]): Die Wissenschaft vom Konkreten. In: Ders.: *Das wilde Denken*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 11–48.
- Levin, G. Roy (1971): Jean Rouch – Interview. In: Ders.: *Documentary Explorations: 15 Interviews with Filmmakers*. New York: Doubleday, S. 131–145.
- Lévinas, Emmanuel (1969): *Totality and infinity: an essay on exteriority*. Pittsburgh: Duquesne University Press.

- Lévinas, Emmanuel (1992[1983]): *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*. Freiburg und München: Alber.
- Liptay, Fabienne und Marshall, Susanne (Hg.) (2006): *Mit allen Sinnen. Gefühl und Empfindung im Kino*. Marburg: Schüren, S. 11–14.
- Liptay, Fabienne (2016): Unverfügbare Bilder – WALTZ WITH BASHIR. In: Dies.: *Telling Images. Studien zur Bildlichkeit des Films*. Zürich und Berlin: diaphanes, S. 283–315.
- Loizos, Peter (1980): Granada Television's Disappearing World Series: An Appraisal. In: *American Anthropologist*, Vol. 82, S. 573–594.
- Luhmann, Niklas (1991[1984]): *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1992): *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Liotard, Jean-François (1979): *Apathie in der Theorie*. Berlin: Merve Verlag.
- Liotard, Jean-François (1986[1979]): *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Graz und Wien: Böhlau.
- MacDougall, David (1978): Ethnographic Film: Failure and Promise. In: *Annual Review of Anthropology*, Vol. 7, S. 405–425.
- MacDougall, David (1982): Unprivileged Camera Style. In: *Rain*, Nr. 50, S. 8–10.
- MacDougall, David (1992): Films of Memory. In: *Visual Anthropology Review*, Vol. 8, Nr. 1, S. 29–37.
- MacDougall, David (1995a): The subjective voice in ethnographic film. In: Devereaux, Leslie und Hillman, Roger (Hg.): *Fields of Vision: Essays in film studies, visual anthropology, and photography*. Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press, S. 217–255.
- MacDougall, David (1995b[1974]): Beyond Observational Cinema. In: Hockings, Paul (Hg.): *Principles of Visual Anthropology*. Berlin: Mouton de Gruyter, S. 115–132.
- MacDougall, David (1998a): *Transcultural Cinema*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- MacDougall, David (1998b): Unprivileged Camera Style. In: Ders.: *Transcultural Cinema*. Princeton, NJ: Princeton University Press, S. 199–208.

- MacDougall, David (2006): *The Corporeal Image. Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton, NJ u.a.: Princeton University Press.
- MacDougall, David (2015): Social Aesthetics and Embodied Cinema. In: Dürr, Eveline et al. (Hg.): *Studien aus dem Münchner Institut für Ethnologie*, Band 18, S. 2–7. Onlinedokument: https://epub.ub.uni-muenchen.de/25313/1/18_MacDougall_Social_Aesthetics.pdf [aufgerufen am 21.04.2016].
- Malinowski, Bronislaw (1953[1922]): *Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. London: Routledge and Kegan Paul LTD.
- Malinowski, Bronislaw (1935): *Coral Gardens and their Magic. Vol. 1. Soil-Tilling and Agricultural Rites in the Trobriand Islands*. London: George Allen and Unwin LTD.
- Malinowski, Bronislaw (1967): *A diary in the strict sense of the term*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Marcus, George E. und Fischer, Michael M. (1986): *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago: University of Chicago Press.
- Marcus, George E. (1995): Ethnography In/Of the World System. The Emergence of Multi-Sited Ethnography. In: *Annual Review of Anthropology*, Bd. 24, S. 95–117.
- Margolis, Eric und Luc Pauwels (Hg.) (2011): *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*. London u.a.: SAGE Publications.
- Marks, Laura (2000): *The skin of the film. Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham u.a.: Duke University Press.
- Marks, Laura (2002): *Touch: sensuous theory and multisensory media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Martin, Adrian (2009): Here and Elsewhere: The View from Australia. In: Porton, Richard (Hg.): *Dekalog 03: On Film Festivals*. London: Wallflower Press, S. 98–106.
- Martin, Brian (2014): Constructing and Investigating Absences in Knowledge. In: *Social Epistemology Review and Reply Collective*, Vol. 3, Nr. 5, S. 73–81.

- Martinez, Wilton (1992): Who constructs anthropological knowledge? Toward a theory of ethnographic film spectatorship. In: Crawford, Peter Ian und Turton, David (Hg.): *Film as Ethnography*. Manchester und New York: Manchester University Press, S. 131–161.
- Marx, Karl (2002[1844]): Ökonomisch-philosophische Manuskripte. In: Helmes, Günter und Köster, Werner (Hg.): *Texte zur Medien-theorie*. Stuttgart: Reclam, S. 102–105.
- Massumi, Brian (2002): *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham und London: Duke University Press.
- Mathar, Thomas (2012): Akteur-Netzwerk Theorie. In: Beck, Stefan, Niewöhner, Jörg und Sørensen, Estrid (Hg.): *Science and Technology Studies. Eine sozialanthropologische Einführung*. Bielefeld: transcript, S. 173–190.
- Maurer, Elke Regina (2010): *Fremdes im Blick am Ort des Eigenen. Eine Rezeptionsanalyse von „Die weisse Massai“*. Freiburg: Centaurus Verlag.
- Mauss, Marcel (2010[1934]): Die Techniken des Körpers. In: Borgards, Roland (Hg.): *Texte zur Kulturtheorie und Kulturwissenschaft*. Stuttgart: Reclam, S. 111–119.
- McLuhan, Marshall (1968): Das Medium ist die Botschaft. In: Ders.: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Düsseldorf u.a.: Econ Verlag.
- McLuhan, Marshall (1997[1961]): Inside the five sense sensorium. In: Howes, David (Hg.): *Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*. Oxford und New York: Berg, S. 43–54.
- Mead, Margaret (1973): Changing Styles of Anthropological Work. In: *Annual Review of Anthropology*, Vol. 2, S. 1–26.
- Mead, Margaret (1995[1974]): Visual Anthropology in a Discipline of Words. In: Hockings, Paul (Hg.): *Principles of Visual Anthropology*. Berlin und New York: Mouton de Gryter, S. 3–10.
- Meleghy, Tamás (2007): Der Strukturalismus: Claude Lévi-Strauss. In: Ders. et al. (Hg.): *Soziologische Theorie. Abriss der Ansätze ihrer Hauptvertreter*. München: Oldenburg Wissenschaftsverlag, S. 116–146.
- Melville, Herman (2013[1851]): *Moby Dick*. Berlin: Insel Verlag.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964[1960]): *Signs*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

- Merleau-Ponty, Maurice (1966[1945]): *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: de Gruyter.
- Merleau-Ponty, Maurice (1968[1964]): *The Visible and the Invisible*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Metz, Christian (1972[1964]): *Semiologie des Films*. München: Fink.
- Metz, Christian (1973[1971]): *Sprache und Film*. Frankfurt a.M.: Athenäum.
- Metz, Christian (1982): *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Metz, Christian (1997): *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster: Nodus.
- Meyer, Petra Maria (Hg.) (2008a): *Acoustic Turn*. München: Wilhelm Fink.
- Meyer, Petra Maria (2008b): Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Acoustic Turn*. München: Wilhelm Fink, S. 11–31.
- Mikos, Lothar (2008): *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Mikos, Lothar, Elisabeth Prommer und Claudia Töpfer (2009): Die Verbindung von dramaturgisch-ästhetischer Analyse und Rezeptionshandeln. In: Trepte, Sabine, Uwe Hasebrink und Holger Schramm (Hg.): *Strategische Kommunikation und Mediengestaltung – Anwendung und Erkenntnisse der Rezeptions- und Wirkungsforschung*. Baden Baden: Nomos, S. 139–162.
- Miller, Daniel (2012): *Das wilde Netzwerk. Ein ethnologischer Blick auf Facebook*. Berlin: Suhrkamp.
- Mirzoeff, Nicholas (2012): Die multiple Sicht. Diaspora und visuelle Kultur. In: Baleva, Martina, Reichle, Ingeborg und Schulz, Oliver Lerone (Hg.): *Image Match. Visueller Transfer, >Imagescapes< und Intervisualität in globalen Bildkulturen*. München: Wilhelm Fink, S. 27–44.
- Mitchell, W.J.T. (2005): *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*. München: C.H. Beck.
- Mitchell, W.J.T. (2008): *Bildtheorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Monaco, James (1992): *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

- Morley, David (1996): *The Audience, The Ethnographer, The Postmodernist and their problems*. In: Crawford, Peter I. und Hafsteinsson, Sigurjon Baldur (Hg.): *The Construction of the Viewer. Media Ethnography and the Anthropology of Audiences*. Høbjerg u.a.: Intervention Press.
- Muhle, Maria (2006): Jacques Rancière. Für eine Politik des Erscheinens. In: Moebius, Stephan und Quadflieg, Dirk (Hg.): *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 311–320.
- Müller-Wirth, Moritz (2005): Der Großbildjäger. Bei André Heller ist der Schwarze Kontinent sehr bunt: Das Zirkusspektakel „Afrika, Afrika“ animiert das Publikum zum Sitze-Rausreißen. In: *Die Zeit*, Nr. 52, (21.12.2005). Onlinequelle: http://www.zeit.de/2005/52/Afrika_komma__Afrika [aufgerufen am 21.04.2016].
- Naber, Christina (2008): Alles andere als nüchtern. Der aktuelle Dokumentarfilm und sein emotionales Wirkungspotenzial. In: Schick, Thomas und Ebbrecht, Tobias (Hg.): *Emotion – Empathie – Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung*. Berlin: Vistas Verlag, S. 107–127.
- Nichols, Bill (1994): *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington u.a.: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (2013[1994]): Global Image Consumption in the Age of Late Capitalism. In: Iordanova, Dina (Hg.): *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies, S. 29–44.
- Niney, François (2012): *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen*. Marburg: Schüren.
- Nornes, Abé Markus (2013[2011]): Asian Film Festivals, Translation and the International Film Festival Short Circuit. In: Iordanova, Dina (Hg.): *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies, S. 151–153.
- Öhner, Vräth (2003): *Was heißt: Filme politisch machen?* Onlinedokument: http://www.republicart.net/disc/representations/ohner01_de.htm [aufgerufen am 21.04.16].
- Odin, Roger (1990): Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl, S. 125–146.

- Oken, Lorenz (1821): *Naturgeschichte für Schulen*. Leipzig: Brockhaus.
- Oppitz, Michael (1975): *Notwendige Beziehungen. Abriss der strukturellen Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Oppitz, Michael (2001a): Lewis Henry Morgan. Systems of Consanguinity and Affinity of the Human Family. In: Feest, Christian F. und Kohl, Karl-Heinz (Hg.): *Hauptwerke der Ethnologie*. Stuttgart: Kröner, S. 314–320.
- Oppitz, Michael (2001b): Claude Lévi-Strauss. Les Structures élémentaires de la parenté. In: Feest, Christian F. und Kohl, Karl-Heinz (Hg.): *Hauptwerke der Ethnologie*. Stuttgart: Kröner, S. 238–245.
- Ortner, Sherry B. (1974): Is female to male as nature is to culture? In: Rosaldo, Michelle Zimbalist und Lamphere, Louise (Hg.): *Woman, culture, and society*. Stanford, CA: Stanford University Press, S. 67–87.
- Paech, Anne (2000): Das Aroma des Kinos. Filme mit der Nase gesehen: Vom Geruchsfilm und Düften und Lüften im Kino. In: Schenk, Irmbert (Hg.) *Erlebnisort Kino*. Marburg: Schüren, S. 68–80.
- Pasqualino, Caterina und Schneider, Arnd (2014): Experimental Film and Anthropology. In: Dies. (Hg.): *Experimental Film and Anthropology*. London u.a.: Bloomsbury, S. 1–23.
- Pavsek, Christopher (2015): Leviathan and the Experience of Sensory Ethnography. In: *Visual Anthropology Review*, Vol. 31, Nr. 1, S. 4–11.
- Peranson, Mark (2013[2009]): First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals. In: Iordanova, Dina (Hg.): *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies, S. 191–203.
- Petermann, Werner (1984): Geschichte des ethnographischen Films. Ein Überblick. In: Friedrich, Margarete et al. (Hg.): *Die Fremden Sehen. Ethnologie und Film*. München: Trickster, S. 17–53.
- Petermann, Werner (2004): *Die Geschichte der Ethnologie*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag.
- Petermann, Werner (2010): *Anthropologie unserer Zeit*. Wuppertal: Edition Trickster im Peter Hammer Verlag.

- Pilarczyk, Hannah (2014): Befreiungskampf-Film mit Lauryn Hill: Die brutale Ignoranz des Rassismus. *SPIEGEL Online* (18.09.2014), online verfügbar unter: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/concerning-violence-mit-lauryn-hill-rassismus-und-befreiungskampf-a-987598.html> [aufgerufen am 21.04.2016].
- Pink, Sarah (2007): Walking with Video. In: *Visual Studies*, Vol. 22, Nr. 3, S. 240–252.
- Pink, Sarah (2009): *Doing Sensory Ethnography*. London u.a.: Sage.
- Pink, Sarah (2010): The future of sensory anthropology/the anthropology of the senses. In: *Social Anthropology*, Vol. 18, No. 3, S. 331–333.
- Pinney, Christopher (1992): The Parallel Histories of Anthropology and Photography. In: Edwards, Elizabeth (Hg.): *Anthropology and Photography, 1860–1920*. New Haven und London: Yale University Press, S. 74–95.
- Pinney, Christopher (2015): Aqueous Modernism. In: *Visual Anthropology Review*, Vol. 31, Nr. 1, S. 35–40.
- Porter, Roy (1986): Foreword. In: Corbin, Alan (Hg.): *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination*. Leamington Spa u.a.: Berg, S. v-vii.
- Prinz, Sophia (2014): *Die Praxis des Sehens. Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung*. Bielefeld: transkript.
- Quandt, James (2009): The Sandwich Process: Simon Field Talks about Polemics and Poetry at Film Festivals. Interview by James Quandt. In: Porton, Richard (Hg.): *Dekalog 03: On Film Festivals*. London: Wallflower Press, S. 53–80.
- Rabinow, Paul (1986): Representations Are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology. In: Clifford, James und Marcus, George (Hg.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley und Los Angeles: University of California Press, S. 234–261.
- Radcliffe-Brown, Alfred Reginald (1948[1922]): *The Andaman Islanders*. Glencoe, Illinois: The Free Press.
- Rancière, Jacques (1999): Fiktion der Erinnerung. In: Binczek, Natalie und Rass, Martin (Hg.): „...sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...“ *Anschlüsse an Chris Marker*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 27–38.

- Rancière, Jacques (2008[2000]): *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: b_books.
- Rauh, Andreas (2012): *Die besondere Atmosphäre. Ästhetische Feldforschungen*. Bielefeld: transcript.
- Reddy, William M. (1997): Against Constructivism. The Historical Ethnography of Emotions. In: *Cultural Anthropology*, Vol. 38, Nr. 3, S. 327–351.
- Reddy, William M. (1999): Emotional Liberty. Politics and History in the Anthropology of Emotions. In: *Cultural Anthropology*, Vol. 14, Nr. 2, S. 256–288.
- Rees, Tobias (1998): *Writing Culture – Filming Culture. It was real: Unendlichkeit versus Repräsentation* (Vortragsmanuskript). Referat anlässlich der Jahresversammlung der Deutschen Gesellschaft für Völkerkunde (5.-10.10.1997, Frankfurt a.M.), gehalten am 10.10.1997 in der AG Visuelle Anthropologie.
- Reiter, Otto (2006): Ulrich Seidl. In: Teissl, Verena und Kull, Volker (Hg.): *Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmemacherInnen im Portrait*. Marburg: Schüren, S. 256–259.
- Rheinberger, Hans-Jörg (2009): Sichtbar Machen. Visualisierung in den Naturwissenschaften. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 127–145.
- Rhyne, Ragan (2013[2009]): Film Festival Circuits and Stakeholders. In: Iordanova, Dina (Hg.): *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies, S. 135–150.
- Rich, B. Ruby (2013[2003/4]): Why Do Film Festivals Matter?. In: Iordanova, Dina (Hg.): *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies, S. 157–165.
- Riegl, Alois (1973[1927]) *Spätromische Kunstindustrie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Rippl, Gabriele (Hg.) (1993): *Unbeschreiblich Weiblich. Texte zur feministischen Anthropologie*. Frankfurt: Fischer.
- Ritchie, Ian (1991): Fusion of the Faculties. A Study of the Language of the Senses in Hausaland. In: Howes, David (Hg.): *The Varieties of Sensory Experience. A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Toronto: University of Toronto Press, S. 192–202.

- Roddick, Nick (2013[2005–2012]): Coming to a Server near You: The Film Festival in the Age of Digital Reproduction. In: Iordanova, Dina (Hg.): *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies, S. 173–189.
- Rorty, Richard (Hg.) (1967): *The Linguistic Turn. Essays in philosophical method*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rosa, Hartmut (2012): *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung. Umrisse einer neuen Gesellschaftskritik*. Berlin: Suhrkamp.
- Rosa, Hartmut (2014): „Hier kann ich ganz sein, wie ich bin.“ Warum wir am glücklichsten sind, wenn wir mit anderen mitschwingen können. Ein Gespräch mit Hartmut Rosa. Interview von Ulrich Schnabel. In: *Die Zeit*, Nr. 34. Online unter: <http://www.zeit.de/2014/34/hartmut-rosa-ich-gefuehl/komplettansicht> [aufgerufen am 21.04.16].
- Rosaldo, Michelle Zimbalist (1974): Woman, Culture, and Society: A Theoretical Overview. In: Rosaldo, Michelle Zimbalist und Lamphere, Louise (Hg.): *Woman, Culture, and Society*. Stanford: Stanford University Press, S. 17–42.
- Rosaldo, Renato (1989): Introduction. Grief and a Headhunter's Rage. In: Ders.: *Culture and Truth. The Remaking of Social Analysis*. Boston, MA: Beacon Press, S. 1–21.
- Rosen, Matthew (2014): *Bringing the Reader Back In. The Problem of the Invisible Reader in Media Anthropology*. Vortrag, gehalten und gehört beim Spring Meeting der American Ethnological Society (AES, in collaboration with the Society for Visual Anthropology). 10.-12. April 2014, Boston, Massachusetts.
- Roth, Wilhelm (1982): *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München und Luzern: C.J. Bucher.
- Rothenbuhler, Eric W. und Coman, Mihai (Hg.) (2005): *Media Anthropology*. Thousand Oaks, London und New Delhi: Sage Publications.
- Röttger-Rössler, Birgitt (2002): Emotion und Kultur: Einige Grundfragen. In: *Zeitschrift für Ethnologie*, 127. Berlin: Reimer, S. 147–162.
- Röttger-Rössler, Birgitt (2004): *Die kulturelle Modellierung des Gefühls. Ein Beitrag zur Theorie und Methodik ethnologischer Emotionsforschung anhand indonesischer Fallstudien*. Münster: LIT Verlag.
- Rouch, Jean (2009): *Cinéma et anthropologie. Textes réunis par Jean-Paul Colleyn*. Paris: Cahiers du cinéma.

- Ruby, Jay (1989): Robert Gardner und der anthropologische Film. In: Kapfer, Reinhard, Petermann, Werner und Thoms, Ralph (Hg.): *Rituale von Leben und Tod. Robert Gardner und seine Filme*. München: Trickster, S. 51–67.
- Ruby, Jay (2000): *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Ruoff, Michael (2007): *Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Russell, Catherine (1999a): *Experimental Ethnography*. Durham u.a.: Duke University Press.
- Russell, Catherine (1999b): Autoethnography: Journeys of the Self. In: Dies.: *Experimental Ethnography*. Durham u.a.: Duke University Press, S. 275–314.
- Russell, Catherine (1999c): Archival Apocalypse: Found Footage as Ethnography. In: Dies.: *Experimental Ethnography*. Durham u.a.: Duke University Press, S. 238–272.
- Russell, Catherine (2015): *Leviathan* and the Discourse of Sensory Ethnography: *Spleen et idéal*. In: *Visual Anthropology Review*, Vol. 31, Nr. 1, S. 27–34.
- Russell, James A. (2012): Introduction to Special Section: On Defining Emotion. In: *Emotion Review*, Vol. 4, Nr. 4, S. 337.
- Said, Edward (2003[1978]): *Orientalism*. London: Penguin Books.
- Schadt, Thomas (2002): *Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*, Bergisch-Gladbach: Bastei Lübbe.
- Schenk, Irmbert, Tröhler, Margrit und Zimmermann, Yvonne (2010): Vom idealen Zuschauer zur sozialen Praxis der Rezeption: Eine Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption. Film – Cinema – Spectator: Film Reception*. Marburg: Schüren, S. 9–16.
- Schick, Thomas und Ebbrecht, Tobias (Hg.) (2008): *Emotion – Empathie – Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung*. Berlin: Vistas Verlag.
- Schlumpf, Hans-Ulrich (1995): Von sprechenden Menschen und Talking Heads. In: Ballhaus, Edmund und Engelbrecht, Beate (Hg.): *Der ethnographische Film. Eine Einführung in Methoden und Praxis*. Berlin: Reimer, S. 105–119.

- Schlüter, Fritz (2014): »Sound Culture«, »Acoustemology« oder »Klanganthropologie«? Sinnliche Ethnographie und Sound Studies. In: Arantes, Lydia Maria und Rieger, Elisa (Hg.): *Ethnographien der Sinne. Wahrnehmung und Methode in empirisch-kulturwissenschaftlichen Forschungen*. Bielefeld: transcript, S. 57–74.
- Schmitz, Hermann (2000): Die Verwaltung der Gefühle in Theorie, Macht und Phantasie. In: Benthien, Claudia, Fleig, Anne und Kas ten, Ingrid (Hg.): *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*. Köln u.a.: Böhlau Verlag, S. 42–59.
- Schmitz, Hermann (2007): *Der Leib, der Raum und die Gefühle*. Bielefeld und Locarno: Aisthesis Verlag.
- Schneider, Arnd (2011): Expanded Visions. Rethinking Anthropological Research and Representation through Experimental Film. In: Ingold, Tim (Hg.): *Redrawing Anthropology: Materials, Movements, Lines*. Farnham: Ashgate, S. 177–194.
- Schüttpelz, Erhard (2011): Elemente einer Akteur-Medien-Theorie. In: Gendolla, Peter, Schüttpelz, Erhard und Thielmann, Tristan (Hg.): *Akteur-Medien-Theorie*. Bielefeld: transcript, S. 9–67.
- Schwertl, Maria (2015): *Faktor Migration: Projekte, Diskurse und Subjektivierungen des Hypes um Migration & Entwicklung*. Münster und New York: Waxmann.
- Seeßlen, Georg (2009): Das Politische, das Dokumentarische, das Utopische und der Film. Suchbewegungen mit offenem Ausgang. In: Friedrich-Ebert-Stiftung (Hg.): *Mit Bildern bewegen – der politische Film heute*. Bonn: bub, S. 19–35.
- Shapin, Steven und Schaffer, Simon (1985): *Leviathan and the air-pump: Hobbes, Boyle and the experimental life*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Sherrington, Charles (1906): *The Integrative Action of the Nervous System*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Simmel, Georg (1992[1908]): Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. In: Rammstedt, Otthein (Hg.): *Georg Simmel Gesamtausgabe*, Bd.11, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Singer, Wolf (2004): Das Bild ins uns - Vom Bild zur Wahrnehmung. In: Burda, Hubert und Maar, Christa (Hg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont, S. 56–76.

- Smith, Greg M. (2003): *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Smith, Murray (1995): *Engaging characters fiction, emotion and the cinema*. Oxford u.a.: Clarendon Press, S. 216–223.
- Sniadecki, J.P. (2013): *Affectionate Irreverence*. Abschlussvortrag, gehalten und gehört auf dem NAFA-Symposium am 12.10.2013 in Bilbao, Spanien.
- Snyder, Hunter (2013): Leviathan. In: *Visual Anthropology Review*, Vol. 29, Nr. 2, S. 176–179.
- Sørensen, Estrid (2012): Post-Akteur-Netzwerk Theorie. In: Niewöhner, Jörg, Sørensen, Estrid und Beck, Stefan (Hg.): *Science and Technology Studies. Eine sozialanthropologische Einführung*. Bielefeld: transkript, S. 327–345.
- Souriau, Etienne (1997[1951]): Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. In: *montage/av*, Vol. 6, Nr. 2, S. 140–157.
- Spencer, Herbert (1880[1864]): *The Principles of Biology. Vol. 1*. London und Edinburgh: Williams and Norgate.
- Spittler, Gerd (2001): Teilnehmende Beobachtung als Dichte Teilnahme. In: *Zeitschrift für Ethnologie*, 126, S. 1–25.
- Spittler, Gerd (2002): Globale Waren – lokale Aneignungen. In: Braukämper, Ulrich und Hauser-Schäublin, Brigitta (Hg.): *Ethnologie der Globalisierung. Perspektiven kultureller Verflechtungen*. Berlin: Reimer, S. 15–30.
- Srinivas, Lakshmi (2002): The active audience: spectatorship, social relations and the experience of cinema in India. In: *Media, Culture & Society* Nr. 24, S. 155–173.
- Stanjek, Klaus (2007): *Der Dokuboom im Kino*. Vortrag bei Dokville, gehalten am 21.06.07, mit Anne Lundershausen. Online unter: <http://cinetarium.de/downloads/klaus-stanjek-der-dokuboom-im-kino.pdf> [aufgerufen am 21.04.2016].
- Staiger, Janet (2010): The Centrality of Affect in Reception Studies. In: Schenk, Irmbert, Tröhler, Margrit und Zimmermann, Yvonne (Hg.): *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption. Film – Cinema – Spectator: Film Reception*. Marburg: Schüren, S. 85–98.

- Stellrecht, Irmtraud (1993): Interpretative Ethnologie. Eine Orientierung. In: Schweizer, Thomas, Schweizer, Margarete und Kokot, Waltraud (Hg.): *Handbuch der Ethnologie*. Berlin: Reimer, S. 29–52.
- Stevenson, Lisa und Kohn, Eduardo (2015): *Leviathan: An Ethnographic Dream*. In: *Visual Anthropology Review*, Vol. 31, Nr. 1, S. 49–53.
- Stoller, Paul und Olkes, Cheryl (1987): *In Sorcery's Shadow. A Memoir of Apprenticeship among the Songhay of Niger*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Stoller, Paul (1989): *The Taste of Ethnographic Things. The Senses in Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Stoller, Paul (1997): *Sensuous scholarship*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Storaas, Frode (2009): The Audience of Ethnographic Films. The role of the imagined spectators. In: *DIE MASKE. Zeitschrift für Kultur- und Sozialanthropologie*. Sonderausgabe Anthropologischer Film (Mai 2009), S. 12–14.
- Strathern, Andrew (1989): Melpa Dream Interpretation and the Concept of Hidden Truth. In: *Ethnology*, Vol. 28, Nr. 4, S. 301–315.
- Stringer, Julian (2013[2003]): Regarding Film Festivals: Introduction. In: Iordanova, Dina (Hg.): *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies, S. 59–68.
- Suckfüll, Monika (2007): Emotionale Modalitäten der Filmrezeption. In: Bartsch, Anne, Eder, Jens und Fahlenbrach, Kathrin (Hg.): *Audi-visuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln: Halem, S. 218–237.
- Suhr, Christian und Willerslev, Rane (2012): Can Film Show the Invisible? The Work of Montage in Ethnographic Filmmaking. In: *Current Anthropology*, Vol. 53, Nr. 3, S. 282–301.
- Tan, Ed S. (1996): *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*. Mahwah, NJ: Erlbaum.
- Thain, Alanna (2015): A Bird's-Eye View of Leviathan. In: *Visual Anthropology Review*, Vol. 31, Nr. 1, S. 41–48.
- Titchener, Edward (1909): *Lectures on the experimental psychology of the thought-processes*. New York: THE MACMILLAN COMPANY.

- Toren, Christina und Pina-Cabral, João de (2011): Introduction: The Challenge of Epistemology. In: Dies. (Hg.): *The Challenge of Epistemology. Anthropological Perspectives*. New York und Oxford: Bergahn Books, S. 1–18.
- Totaro, Donato (2002): Deleuzian Film Analysis: The Skin of the Film. In: *OffScreen* 6, Nr. 32. Online unter: http://offscreen.com/view/skin_of_film [aufgerufen am 21.04.2016].
- Traweek, Sharon (2000): Faultlines. In: Reid, Roddey und Traweek, Sharon (Hg.): *Doing science and culture*. New York: Routledge, S. 21–48.
- Treiber, Magnus (2005): *Der Traum vom guten Leben. Die eritreische „warsay“-Generation im Asmara der zweiten Nachkriegszeit*. Münster: LIT.
- Tröhler, Margrit (2010): Filme die (etwas) bewegen: Die Öffentlichkeit des Films. In: Schenk, Irmbert, Tröhler, Margrit und Zimmermann, Yvonne (Hg.): *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption. Film – Cinema – Spectator: Film Reception*. Marburg: Schüren, S. 116–134.
- Tröhler, Margrit (2012): Einleitung. Filmische Atmosphären – eine Annäherung. In: Brunner, Philipp, Schweinitz, Jörg und Tröhler, Margrit (Hg.): *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren, S. 11–21.
- Tröhler, Margrit und Hediger, Vinzenz (2005): Ohne Gefühl ist das Auge der Vernunft blind: Eine Einleitung. In: Brütsch, Matthias et al.: *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren, S. 7–20.
- Turan, Kenneth (2002): *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Made*. Berkeley und Los Angeles: University of California Press.
- Turner, Victor W. und Bruner, Edward M. (Hg.) (1986): *The Anthropology of Experience*. Urbana: University of Illinois Press.
- Tyler, Stephen A. (1986): Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document. In: Clifford, James und Marcus, George E. (Hg.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley u.a.: University of California Press, S. 122–140.
- Tyler, Stephen A. (1991): *Das Unaussprechliche. Ethnographie, Diskurs und Rhetorik in der postmodernen Welt*. München: Trickster.

- Tylor, Edward B. (1889[1871]): *Primitive Culture: Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art and custom, Vol 1*. New York: Henry Holt and Company.
- Vávrová, Daniela (2009): Doing Audio-visual Ethnography. From Silent Film to Hypermedia. In: *DIE MASKE. Zeitschrift für Kultur- und Sozialanthropologie*. Sonderausgabe Anthropologischer Film (Mai 2009), S. 3–6.
- Verne, Markus (2007): Die Rückkehr kultureller Stimmigkeit. Eine Kritik des Aneignungskonzepts – nicht nur im Hinblick auf den Verlauf von Mikrokreditprojekten. In: *Sociologus*, Vol. 57, Nr. 2, S. 227–265.
- Vertov, Dziga (1967): *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. Berlin: Institut für Filmwissenschaft an der Deutschen Hochschule für Filmkunst.
- Wacquant, Loïc (2004[2000]): *Body and soul: Notebooks of an apprentice boxer*. New York: Oxford University Press.
- Wacquant, Loïc (2005): Carnal Connections: On Embodiment, Apprenticeship, and Membership. In: *Qualitative Sociology*, Vol. 28, Nr. 4, S. 445–474.
- Wagenhofer, Erwin (2013): *Wandel des Dokumentarischen*. Keynote bei Dokville am 20.06.13 im Haus des Dokumentarfilms, online unter: https://doks.de/learn/dokville/2013/video/314_Keynote_Erwin_Wagenhofer.html [aufgerufen am 21.04.16].
- Waldenfels, Bernhard (2002a): Paradoxien ethnographischer Fremddarstellung. In: Därmann, Iris und Jamme, Christoph (Hg.): *Fremderfahrung und Repräsentation*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, S. 151–182.
- Waldenfels, Bernhard (2002b): Technologische Reduktion und Herausforderungen einer Phänomentechnik. In: Ders.: *Bruchlinien der Erfahrung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 374–376.
- Waldenfels, Bernhard (2006): Phänomenologie und Phänomentechnik. In: Jonas, Julia und Lembeck, Karl-Heinz (Hg.): *Mensch – Leben – Technik: Aktuelle Beiträge zur phänomenologischen Anthropologie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 367–380.
- Walton, Susan Pratt (1993): Jean Briggs's *Never in Anger* as an Ethnography of Experience. In: *Critique of Anthropology*, Vol. 13(4): S. 379–399.

- Ward, Jason (2013): *The wordless sea: an interview with directors Lucien Castaing-Taylor and Véréna Paravel*. Onlinequelle: <http://www.ohcomely.co.uk/blog/799> [aufgerufen am 21.04.2016].
- Wassmann, Jürg (2006): Kognitive Ethnologie. In: Beer, Bettina und Fischer, Hans (Hg.): *Ethnologie. Einführung und Überblick*. Berlin: Reimer, S. 323–340.
- Weidacher, Georg (2007): *Fiktionale Texte - Fiktive Welten. Fiktionalität aus text- linguistischer Sicht*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Weidhase, Helmut (1990): Rezeption. In: Schweikle, Günther und Schweikle, Irmgard (Hg.): *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler. S. 388–389.
- Weiner, Annette (1976): *Women of Value, Men of Renown: New Perspectives in Trobriand Exchange*. Austin und London: University of Texas Press.
- Weißköppel, Cordula (2005): Zur Theorie und Praxis der *multi-sited-ethnography*. In: Zeitschrift für Ethnologie (130), S. 45–68.
- Wendl, Tobias (1994): Perspektiven der Visuellen Anthropologie. In: Laubscher, Matthias S. und Turner, Bertram (Hg.): *Systematische Völkerkunde. Völkerkunde Tagung 1991*. München: Akademischer Verlag München, S. 407–419.
- Wendl, Tobias (1996): Warum sie nicht sehen, was sie sehen könnten. Zur Perzeption von Fotografien im Kulturvergleich. In: *Anthropos* 91, S. 169–81.
- Westerhoff, Nikolas (2007): Als die Bilder heilen lernten. Fast jeder US-Psychologe setzt Spielfilme zur Therapie ein – der Nutzen ist fraglich. In: *Süddeutsche Zeitung*, 24. Februar 2007, S. 22.
- Westmoreland, Marc R. und Luvaas, Brent (2015): Introduction: Leviathan and the Entangled Lives of Species. In: *Visual Anthropology Review*, Vol. 31, Nr. 1, S. 1–3.
- Wikan, Unni (1992): Beyond the Words: The Power of Resonance. In: *American Ethnologist*, Vol. 19, Nr. 3, S. 460–482.
- Wikan, Unni (2012): *Resonance. Beyond the Words*. Chicago und London: The University of Chicago Press.
- Willkomm, Judith (2014): Mediatisierte Sinne und die Eigensinnigkeit der Medien. Für eine medientheoretische Sensibilisierung der sinnlichen Ethnographie. In: Arantes, Lydia Maria und Rieger,

- Elisa (Hg.): *Ethnographien der Sinne. Wahrnehmung und Methode in empirisch-kulturwissenschaftlichen Forschungen*. Bielefeld: transcript, S. 39–56.
- Winston, Brian (1995): *Claiming the Real. The Griersonian Documentary and Its Legitimations*. London: British Film Institute.
- Winter, Rainer (1995): *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess*. München: Quintessenz.
- Winter, Rainer und Niederer, Elisabeth (Hg.) (2008): *Ethnographie, Kino und Interpretation – die performative Wende in der Sozialwissenschaft. Der Norman K. Denzin-Reader*. Bielefeld: transcript.
- Wißler, Christian (2010): „Sifinja – die eiserne Braut“. Ein preisgekrönter ethnographischer Film über Kreativität und Technik in Afrika. In: *Universität Bayreuth. Blick in die Forschung*, Nr. 33, S. 1–6. Online unter: http://www.neu.uni-bayreuth.de/de/Uni_Bayreuth/Startseite/blick-in-die-forschung/33-2010.pdf [aufgerufen am 21.04.2016].
- Wollheim, Richard (1974): Imagination and Identification. (Banquet Address at the Oberlin Colloquium in Philosophy, 11 April 1970). In: Ders.: *On Art and the Mind*. Cambridge: Harvard University Press, S. 54–83.
- Wulff, Hans J. (1995): Rezeption ethnographischer Filme: Bemerkungen zu einer Terra Incognita. In: Ballhaus, Edmund und Engelbrecht, Beate (Hg.): *Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis*. Berlin: Reimer, S. 269–288.
- Wulff, Hans J. (2005): Moral und Empathie im Kino: Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption. In: Brütsch, Matthias et al. (Hg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren, S. 377–393.
- Wulff, Hans J. (2006): Affektivität als Element der Filmrezeption oder Im Kino gewesen, geweint (gelacht, gegruselt...) – wie es sich gehört! In: Liptay, Fabienne und Marschall, Susanne (Hg.): *Mit allen Sinnen. Gefühl und Empfindung im Kino*. Marburg: Schüren, S. 17–31.
- Wuss, Peter (2005): Konflikt und Emotion im Filmerleben. Von Lachsalven bei Chaplin zur empirischen Emotionsforschung. In: Brütsch, Matthias et al. (Hg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren, S. 205–222.

- Young, Colin (1995[1974]): Observational Cinema. In: Hockings, Paul (Hg.): *Principles of Visual Anthropology*. Berlin: Mouton de Gruyter, S. 99–113.
- Zag, Roland (2005): *Der Publikumsvertrag. Emotionales Drehbuchschreiben mit „the human factor“*. München: TR-Verl.-Union.

8 Filme/Audiovisuelle Produktionen

- A Letter to Dad.* R: Srdjan Keca. SRB. 2011. 48 Min.
- Abdo.* R: Jakob Gross. D. 2015. 78 Min.
- Alleine Tanzen.* R: Bine Pilavci. D. 2012. 98 Min.
- Atanarjuat – The fast Runner.* R: Zacharias Kunuk. CAN. 2001. 167 Min.
- Au pays des mages noirs.* R: Jean Rouch. NGA. 1947. 13 Min.
- AugenBlicke.* R: Miriam Remter (vorm. Hornung), Julie Weissmann und Anna-Kristina Pfeifer. 2008. Deutschland. 21 Min.
- Avatar.* R: James Cameron. USA. 2009. 162 Min.
- Cannibal Tours.* R: Dennis O'Rourke. AUS. 1987. 70 Min.
- Chronique d'un Été.* R: Jean Rouch und Edgar Morin. FRA. 1960. 85 Min.
- Concerning Violence.* R: Göran Hugo Olsson. SWE/FIN/USA/DNK. 2014. 85 Min.
- Das Summen der Insekten – Bericht einer Mumie.* R: Peter Liechti. D. 2009. 88 Min.
- Delete.* R: Janetta Ubbels. NLD. 2012. 15 Min.
- Die weiße Massai.* R: Hermine Huntgeburth. D. 2005. 131 Min.
- Doon School Chronicles.* R: David MacDougall. 2000–2003 (5 Filme). 491 Min.
- Eine ruhige Jacke.* R: Ramòn Giger. CH. 2011. 74 Min.
- Foreign Parts.* Véréna Paravel und J.P. Sniadecki. USA. 2010. 80 Min.
- Forest of Bliss.* R: Robert Gardner. USA. 1986. 90 Min.
- Gandhis Children.* R: David MacDougall. AUS. 2008. 185 Min.
- Home in Mind.* R: Tami Liberman. D. 2013. 10 Min.
- I am Breathing.* R: Emma Davie und Morag McKinnon. UK. 2013. 72 Min.
- In the Land of the Head Hunters.* R: Edward S. Curtis. US/CAN. 1914. 65 Min.
- Jean Rouch – Premier Film.* R: Dominique Dubosc. FRA. 1991. 27 Min.
- King Kong.* R: Peter Jackson. 2005. USA/NZL/D. 187 Min.
- Klänge des Verschweigens. Ein detektivischer Musikfilm.* R: Klaus Stanjek. D. 2012. 90 Min.
- Les Maîtres Fous.* R: Jean Rouch. FRA. 1955. 28 Min.

- Let the Fire Burn*. R: Jason Osder. USA. 2013. 95 Min.
- Leviathan*. R: Lucien Castaing-Taylor und Véréna Paravel. USA/FRA/
UK. 2012. 87 Min.
- Majubs Reise*. R: Eva Knopf. D. 2013. 48 Min.
- Manakamana*. R: Stephanie Spray und Pacho Velez. 2013. USA/NPL.
118 Min.
- Matthew's Laws*. R: Marc Schmidt. 2012. NLD. 72 Min.
- Moi, un Noir*. R: Jean Rouch. 1958. FRA. 70 Min.
- More than Honey*. Markus Imhoof. 2012. D/AUT/CH. 90 Min.
- My Child*. R: Can Candan. TUR. 2013. 82 Min.
- Nanook of the North*. R: Robert Flaherty. USA. 1922. 78 Min.
- Naua Huni*. Barbara Keifenheim. 1984.
- Neukölln Unlimited*. R: Agostino Imondi und Dietmar Ratsch. D.
2010. 96 Min.
- Our Nixon*. R: Penny Lane. USA. 2013. 84 Min.
- Paradies Liebe*. R: Ulrich Seidl. AT/D/FRA. 2012. 120 Min.
- People's Park*. R: Libbie Cohn und J.P. Sniadecki. USA/CHN. 2012.
78 Min.
- Plastic Planet*. R: Werner Boote. AUT/D. 2010. 99 Min.
- Polyester*. R: John Waters. USA. 1981. 86 Min.
- Reassemblage*. R: Trinh Min-ha. USA. 1982. 40 Min.
- Sans Soleil*. R: Chris Marker. FRA. 1983. 100 Min.
- Sieniawka*. R: Marcin Malaszczyk. 2013. D/PL. 126 Min.
- Sifinja – Die eiserne Braut*. R: Valerie Hänsch. D/SDN. 2009. 70 Min.
- So Is This*. R: Michael Snow. CAN. 1983. 43 Min.
- Spy Kids – Alle Zeit der Welt*. R: Robert Rodriguez. USA. 2011. 89 Min.
- Submission*. R: Theo van Gogh. NDL. 2004. 11 Min.
- Sweeney Todd*. R: Tim Burton. USA/UK. 2007. 116 Min.
- Sweetgrass*. R: Ilisa Barbash und Lucien Castaing-Taylor. FRA/UK/
USA. 2009. 101 Min.
- Swiss Mountain Transport Systems* (Soundpiece). R: Ernst Karel. USA.
2011. 77:50 Min.
- Taste the Waste*. R: Valentin Thurn. D. 2011. 91 Min.
- The Act of Killing*. R: Joshua Oppenheimer. DK/NOR/UK. 2012. 116
Min.

- The Ax Fight*. R: Timothy Asch und Napoleon Chagnon. USA. 1975.
30 Min.
- The End of Suburbia*. R: Gregory Greene. CAN/USA/FR. 2004. 78 Min.
- The Good Woman of Bangkok*. R: Dennis O'Rourke. AUS/UK. 1991.
82 Min.
- The Green Wave*. R: Ali Samadi Ahadi. D. 2010. 80 Min.
- Trance and Dance in Bali*. R: Gregory Bateson und Margaret Mead.
USA. 1952. 22 Min.
- Turkana Conversations*. R: Judith und David MacDougall. 1977–1981
(3 Filme). 253 Min.
- Under the Palace Wall*. R: David MacDougall. AUS. 2014. 53 Min.
- VĂNG BÓNG – The Absence of Shadow*. R: Martin Otter. D. 2012.
90 Min.
- Waltz with Bashir*. R: Ari Folman. AUS/BEL/D/FIN/FRA/ISR/CH/
USA. 2008. 90 Min.
- Wandering Eyes*. R: Ofir Trainin. ISR. 2010. 54 Min.
- When I was a Boy I was a Girl*. R: Ivana Todorovic. ME/SRB. 2013.
30 Min.

9 Liste der Forschungsquellen, Sites und Interaktionen

Datum	Film/Personen	Ort	Titel / Motto / Thema / Reihe	Interaktion
18.11.11	Neukölln Unlimited	EthnoFilmFest München	-	Screening, informelle nachfilmische Gespräche
12.05.12	Wandering Eyes	GIEFF Göttingen	Psychological Problems in Focus	Screening, inform. nachfilm. Gespräche
17.03.12	The Green Wave	Nonfiktionale Bad Aibling	Grenzgänge	Screening, Publikumsgespräch
12.05.13	Klänge des Verschweigens	DOK.forum München	Spiel mit der Vergangenheit	Vortrag mit Filmausschnitten, Publikumsgespräch
12.05.13	Sigrun Köhler und Wiltrud Baier (alias „Böller und Brot“), Boris Mitic, Mickel Rentsch, Hans Günther Pflaum, Olaf Grunert	DOK.forum München	Die schmunzelnde Kamera – Humor im Dokumentarfilm	Paneldiskussion mit Filmausschnitten, Publikumsgespräch
12.05.13	I am Breathing	DOK.fest München	DOK.panorama	Screening, Publikumsgespräch
13.05.13	Alleine Tanzen	DOK.fest München	DOK.deutsch	Screening, Publikumsgespräch
17.05.13	Leviathan	Werkstattkino München	Underdox Halbzeit	Screening, inform. nachfilm. Gespräche
19.–21. 06.13	div. Filmschaffende	Dokville Ludwigsburg Branchentreff div. Nebenbühnen	Wandel des Dokumentarischen	Inform. Gespräche

20.06.13	Manfred Hattendorf	Dokville Ludwigsburg Branchentreff	Wandel des Dokumentarischen	Eröffnungsrede
20.06.13	Erwin Wagenhofer	Dokville Ludwigsburg Branchentreff	Wandel des Dokumentarischen	Keynote
18.08.13	Veton Nurkollari	Dokufest Prizren Hotel-Konferenzraum	Breaking Borders	Pressekonferenz
19.08.13	Let the fire burn	Dokufest Prizren Open-Air-Kino	Breaking Borders (Reihe: International DOX)	Screening, Publikumsgespräch
20.08.13	div. BesucherInnen	Dokufest Prizren	Breaking Borders	Inform. Gespräche
21.08.13	Dokufest-Mitarbeiterin	Dokufest Prizren	Breaking Borders	Interview
24.08.13	Leviathan	Dokufest Prizren Open-Air-Kino	Breaking Borders (Reihe: Green Dox)	Screening, inform. nachfilm. Gespräche
26.08.13	Errol Bilibani	Dokufest Prizren Festivalzentrum	Breaking Borders	Inform. Gespräch
10.10.13	Catherine Russell	NAFA Bilbao	Cinephelia, Archive, Ethnography	Vortrag mit anschließender Diskussion
11.10.13	div.	NAFA Bilbao	Themenblock: Festival- und Audience-Studies	Vorträge mit Diskussionen
12.10.13	Frode Storaas	NAFA Bilbao	-	Abschlussrede
28.10.13	Leviathan	HFF München	Filme zum Thema Arbeit, Kooperation mit dem Lenbachhaus. Filmeinführung von Diedrich Diederichsen	Einführung, Screening, Publikumsgespräch

Datum	Film/Personen	Ort	Titel / Motto / Thema / Reihe	Interaktion
24.11.13	Leviathan	EthnoFilmFest München	-	Screening, Interviews, inform. nachfilm. Gespräche
28.11.13	Leviathan	Seminarraum Ethnologie	Nachbesprechung EthnoFilmFest	Gruppendiskussion
15.12.13	Sweetgrass	Werkstattkino München	SEL Werkschau	Screening, inform. nachfilm. Gespräche
13.03.14	Majubs Reise	Nonfiktionale Bad Aibling Linden kino	Der geliehene Blick Eröffnungsfilm	Screening, Publikumsgespräch, inform. nachfilm. Gespräche
13.–16.03.14	Klänge des Verschweigens	Nonfiktionale Bad Aibling div. Haupt- und Nebenbühnen	Der geliehene Blick	Screening, Publikumsdiskussion, Interviews, Jurybesprechung, inform. vor- und nachfilm. Gespräche
16.03.14	SchülerInnenjury	Nonfiktionale Bad Aibling Café	Der geliehene Blick	Gruppendiskussion zur Entscheidung des Preisträger-Films
10.04.14	Leviathan	Paramount Theatre Boston	In/visibility-Konferenz, eingeführt von Jennifer Telesca und Irina Leimbacher, im Gespräch mit Lucien Castaing-Taylor	Screening, Podiumsdiskussion, Publikumsgespräch, inform. nachfilm. Gespräche

13.05.14	Delete	DOK.fest München	DOK.education	Schulvorstellungen, Teilnehmende Beobachtung, Publikumsgespräche, anschließende Kurzinterviews
20.05.14	Leviathan	Seminarraum Soziologie	Akteur-Netzwerk-Theorie	Filmausschnitte, Studentische Gruppendiskussion
23.05.14	So Is This	Filmmuseum München	Underdox Halbzeit	Screening, Publikumsgespräch, inform. nachfilm. Gespräche
26.05.14	Marie-Christine Hartinger	Online-Kommunikation	Unsichtbares Sichtbar Machen	Skype-Interview mit der Projektleitung der Ethnocineca (Projektwerkstatt und Festival)
29.–30. 05.14	Under the Palace Wall	GIEFF Paulinerkirche div. Nebenbühnen	Films on India	Screening, inform. nachfilm. Gespräche mit RezipientInnen und David MacDougall
01.06.14	Stud. Rezipientin	GIEFF Paulinerkirche Nebenbühne	-	Interview

Datum	Film/Personen	Ort	Titel / Motto / Thema / Reihe	Interaktion
04.10.14	David MacDougall, Gernot Böhme, Frank Heidemann, Miriam Remter, Andreas Ackermann, Susanne Schmitt	IBZ Internationales Begegnungszentrum der Wissenschaften München	The Challenge of Atmospheres	Vorträge, Podiumsdiskussion, inform. Gespräche
09.05.15	Leviathan	BUZZ Freiburg Kommunales Kino	Parasitäre Ökologien	Screening, nachfilm. Interviews, inform. Gespräche
10.05.15	Daniel Fetzner, Martin Dornberg, Stephan Packard, Raghavendra Gadagkar	BUZZ Freiburg Galerie des Kommunalen Kino	Parasitäre Ökologien	Podiumsdiskussion mit Fokus auf Leviathan, anschließende inform. Gespräche
14.05.15	Under the Palace Wall	fifo Freiburg Kommunales Kino, div. Neben Bühnen		Inform. nachfilm. Gespräche
16.05.15	David MacDougall, J.P. Sniadecki	fifo Freiburg Galerie und Café des Kommunalen Kino	Kreative Ethnografien der Lebewesen und Dinge	Podiumsdiskussion mit anschließendem persönlichen inform. Gespräch

Ethnologie und Dokumentarfilm sind im Kern mit der Vermittlung von Erfahrung befasst. Zugleich werden in ihrem Kontext die RezipientInnen dokumentarischer Repräsentationen meist als unbekannte Größe verhandelt, ihr filmisches Erleben als schwer zugänglich.

In ihrer Studie analysiert die Autorin die Rezeptionsästhetiken zeitgenössischer Dokumentarfilme und deren Vermittlung von Unsichtbarem und Abwesendem. Dabei wird die wissenschaftshistorisch gewachsene Dialektik von Sehen und Wissen in der ethnologischen Theoriengeschichte und Audiovisuellen Anthropologie herausgearbeitet und herausgefordert, um die Aufmerksamkeit zu verlagern: Vom Sicht- und Sagbaren zu den multisensorischen Dimensionen von Erfahrung, zur Beschäftigung mit Sinnen, Emotionen und nicht-menschlichen AkteurInnen.

Der Fokus der Ethnografie liegt einerseits auf filmischen Strategien wie dem Arbeiten mit Archivmaterial und Partizipation, narrativen Lücken und multisensorischer Evokation. Andererseits werden die Kontexte und Dynamiken von Rezeptionssituationen und damit die AkteurInnen, Atmosphären und Resonanzen des dokumentarischen Feldes erfahrbar.

26,40 €
ISBN 978-3-95925-057-3

