

Wolfgang Fuhrmann

Ethnographie und Film in Deutschland

Anmerkungen zu einem vergessenen Teil deutscher Mediengeschichte

Auf der Jahrestagung der Anthropologischen Gesellschaft im August 1928 in Hamburg forderte der Direktor des Leipziger Museums für Völkerkunde Fritz Krause die Gründung eines völkerkundlichen und anthropologischen Filmarchivs:

Filme die unter Fremdvölkern aufgenommen sind, wie Nanook der Eskimo; Moana, der Sohn der Südsee; einzelne Neuhebriden- und Neuguineafilme; Zabels Tarahumarefilm u.a. stellen Kulturdokumente hervorragendster Art dar. Sie führen uns nicht nur den körperlichen Habitus jener Völker, ihre Bewegungen, die Art ihres Verhaltens vor Augen, sondern auch Szenen aus ihrem Kulturleben, sind wertvoll zugleich für Anthropologie wie für die Völkerkunde. [...] Sind wir also überzeugt, dass in solchen Filmen unschätzbare wissenschaftliche Werte enthalten sind, so erhebt sich die Forderung, diese Werte der Wissenschaft dauernd dienstbar zu machen. Zeitweilige und gelegentliche Vorführungen genügen dafür nicht. [...] Wir müssen deshalb die Forderung erheben, dass diese Filme der Wissenschaft dauernd gesichert werden.¹

Fritz Krauses Forderung bietet sich in mehrfacher Hinsicht als Ausgangspunkt für eine medien- bzw. filmhistorische Forschung an. Naheliegender wäre zu fragen, was in den folgenden Jahren aus Krauses Forderung folgte und welche Maßnahmen ergriffen wurden, um das von ihm angedachte Archiv zu gründen. Nehmen Fragen wie diese Krauses Forderung zum Anlass, um nach der Geschichte danach zu fragen, so soll in dem folgenden Beitrag über die Geschichte davor gesprochen werden bzw. diskutiert werden, in welcher Weise man über den ethnographischen Film in den ersten Jahrzehnten seiner Praxis sprechen kann.

1 Georg Thilenius (Hrsg.): *Tagungsbericht der deutschen Anthropologischen Gesellschaft*. Hamburg 1929, S. 67.

Die Geschichte des ethnographischen Films in Deutschland gilt bisher als eine weitgehend ungeschriebene Geschichte. Ebenso wenig wie die Bemerkung des Münchener Ethnologen Werner Petermann, dass es wahrscheinlich sehr viel mehr Feldforschungsfilme in der Frühzeit der Kinematographie gab als bisher bekannt, zu der Untersuchung beigetragen hat, in welchem Umfang der Film in der Frühzeit der Kinematographie tatsächlich verwendet wurde, hat Assenka Oksiloffs Feststellung, dass ethnographische Filme von deutschen Wissenschaftlern zu den «best documented and preserved» gehören, dazu geführt, den bisherigen Filmbestand filmhistorisch zu kontextualisieren, geschweige denn zu klären, welchen Stellenwert der Film in der Wissenschaft hatte bzw. was dessen Geschichte in der Wissenschaft ist.²

Eine grundsätzliche Frage, die Krauses Forderung in Bezug auf eine historische Untersuchung des ethnographischen Films stellt, muss daher lauten, auf welchen Grundlagen und Erfahrungen Krause seine Forderung Ende der zwanziger Jahre formulieren konnte. Zweifellos macht es wenig Sinn, ein Filmarchiv zu fordern, wenn man nur über vereinzelte und geringe Erfahrung mit dem Film verfügt.

In diesem Sinne ist Krauses Forderung nicht ausschließlich als ein historiographischer Beginn zu betrachten, sondern zugleich als Resultat und Wendepunkt einer historischen Entwicklung, der eine kontinuierliche Reflektion über Vor- oder Nachteile des Films, Möglichkeiten seiner Anwendung und Auswertung in der ethnographischen Wissenschaft vorausging.

Schlägt man in der ethnographischen Filmliteratur nach, so stößt man immer wieder auf denselben Kanon von frühen ethnographischen «Filmpionieren»: Genannt werden der französische Anthropologe Félix-Louis Regnault, der 1895 mit einem Chronophotographen während der Exposition *Ethnographique de l'Afrique Occidentale* in Paris Bewegungsabläufe einer Wolof Frau studierte, der britische Zoologe und Anthropologe Alfred Cort Haddon, der 1898 mit einer Filmkamera seine Expedition zu den australischen Torres Straits Inseln unternahm und Walther Baldwin Spencer, der auf Anraten von Haddon seine ethnographische Expedition 1901 ebenfalls mit einer Filmkamera dokumentierte.³ Für den deutschen «missing link» steht stets der österreichische Mediziner und Anthropologe Rudolf Pösch, der, wiederum von Haddon inspiriert, Filmaufnahmen während seiner Neu-Guinea Expedition 1904-1906 anfertigte.

2 Werner Petermann: «Geschichte des ethnographischen Films: Ein Überblick». In: Friedrich M. et. al (Hrsg.): *Die Fremde sehen: Ethnologie und Film*. München 1984, S. 22. Assenka Oksiloff: *Picturing the Primitive: Visual culture, Ethnography, and Early German Cinema*. New York 2001.

3 Michael Böhl: *Entwicklung des ethnographischen Films. Die filmische Dokumentation als ethnographisches Forschungs- und universitäres Unterrichtsmittel in Europa*. Göttingen 1985, S. 68.

Stehen die Verdienste Regnaults, Haddons, Spencers oder Pöchs außer Zweifel, so erklären sie doch noch nicht die Etablierung des Films in der ethnographischen Beobachtung der deutschsprachigen Ethnographie.

Darüber hinaus folgt man in der ethnographischen Filmliteratur der weit verbreiteten, teleologischen Auffassung, nach der es sich bei den frühen Filmen nicht um ethnographische Filme im Sinne eines *NANOOK OF THE NORTH* / *NANUK, DER ESKIMO* (Robert Flaherty, USA 1922) handelt, sondern um unzusammenhängende Versuche seitens einiger weniger Ethnographen.⁴ So schreibt Michael Böhl 1985 in *Entwicklung des ethnographischen Films* zum frühen Film: «In der Tat wirken die Filme eher wie potpourriartige unzusammenhängende, bruchstückhaftartig aufgenommene Bewegungsvorgänge, die nur im Zusammenhang mit einer Erläuterung des Autors verständlich werden.»⁵

Nach Böhl entspricht der frühe Film in keiner Weise den Kriterien des ethnographischen Films im Sinne einer «teilnehmenden Beobachtung». Zu fragen bleibt dennoch, warum «potpourriartige unzusammenhängende, bruchstückhaftartig aufgenommene Bewegungsvorgänge» für lange Zeit in der Ethnographie von Interesse waren. Darüber hinaus verlangt ein Verweis wie der Fritz Krauses auf kommerziell erfolgreiche Filme wie *NANUK* oder *MOANA* danach, die Frage nach dem Verhältnis von «seriöser» Wissenschaft und «populärem» Kino zu stellen.

Eine Geschichte ist nie identisch mit der Quelle ...

Wenn der Zeithistoriker Rainer Koselleck von einer «Theorie möglicher Geschichte» spricht, so weist er darauf hin, dass es in der geschichtlichen Erkenntnis immer um mehr geht, als um das, was in den Quellen steht:

Jede Quelle, genauer jeder Überrest, den wir erst durch unsere Frage in eine Quelle verwandeln, verweist uns auf eine Geschichte, die mehr oder weniger ist, jedenfalls etwas anderes als der Überrest selber. Eine Geschichte ist nie identisch mit der Quelle, die von der Geschichte zeugt.⁶

Die Frage, die sich in Bezug auf den Film stellt, ist die, wie eine Theorie der möglichen Geschichte des ethnographischen Films aussehen könnte. Nicht die

4 Jörg Bockow: «Exotische Objekte der Begierde? Vorüberlegungen zu einer Geschichte des ethnographischen Films». In: *Film-Korrespondenz*, Nr. 8, 1985, S. 6–10.

5 Böhl: *Entwicklung* (wie Anm. 3), S. 77.

6 Reinhart Koselleck: «Standortbindung und Zeitlichkeit. Ein Beitrag zur historiographischen Erschließung der geschichtlichen Welt». In: ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main 1979, S. 176–207.

Quelle, sondern die Fragen, die an die Quellen gestellt werden, entscheiden darüber, was die Quellen über die Geschichte verraten.

Will man über Geschichte reden und über sie berichten, so ist man genötigt, Aussagen zu riskieren.⁷ Dieses Risiko, so Koselleck, ist unumgänglich, man kann aber versuchen, es durch eine Theorie möglicher Geschichte in den Griff zu bekommen.

Wenn Koselleck betont, dass eine Geschichte nie identisch mit der Quelle ist, scheint bereits ein grundlegendes Problem der ethnographischen Filmhistoriographie genannt zu sein. Betrachtet man allein die überlieferten Filme als Quelle, die wiederum schon als ihre Geschichte verstanden wird, dann führt dies zu einer teleologischen Auffassung. Frühe Filme sind zweifellos wichtige Quellen, deren Beurteilung aber nicht allein nach ästhetischen Gesichtspunkten erfolgen kann. Flahertys *NANUK, DER ESKIMO* als Referenz für eine Geschichte des ethnographischen Films zu nehmen, lässt Filme aus den Jahren zuvor in der Tat nur als unzusammenhängende Bewegungsstudien erscheinen.

Wie auch immer eine mögliche Geschichte des ethnographischen Films aussehen mag, sie ist nur dann gegeben, wenn die Geschichte des Films nicht ausschließlich im Hinblick auf seine Erzählstrategien oder seine Aufzeichnungsqualität im Sinne des ethnographischen Rettungsgedankens verstanden wird; das gilt ähnlich von einer technikorientierten Geschichtsschreibung, mit der eine teilnehmende Beobachtung erst durch Synchronon und Handkamera gesichert war.

Somit geht es nicht ausschließlich um die Produktion bzw. Anwendung des Films im Feld, sondern auch um seine Verwendung und Auswertung in der wissenschaftlichen und nichtwissenschaftlichen Praxis. Ethnographische Filmpraxis schließt demnach strukturelle Rahmenbedingungen mit ein, die ethnographische Filmaufnahmen möglich und wünschenswert machten, sie beeinflussten und modifizierten. Dazu zählen Vertriebs- und Aufführungsbedingungen sowohl im musealen wie im kommerziellen populären Bereich.

Zentral in den folgenden Ausführungen ist der Versuch, den ethnographischen Film neu in seiner Geschichte zu positionieren; die Filme als Quelle immer wieder in ein diskursives Netzwerk einzubinden und damit neue historiographische Wege zu beschreiten, neuere als es bisher in der ethnographischen Filmgeschichtsschreibung getan wurde. Die Anmerkungen beabsichtigen keinen detaillierten Abriss der frühen ethnographischen Filmgeschichte zu geben, sondern am Beispiel verschiedener Befunde aus den Bereichen der Produktion, Distribution und Aufführung Beobachtungen aus erfolgten «Feldforschungen» in den Archiven und in der Primärliteratur zu präsentieren, die Anlass sein können, eine mögliche Geschichte des ethnographischen Films zu entwickeln.

7 Koselleck ebd., S. 204.

Etablierung des Films in der ethnographischen Beobachtung

Der erste Einsatz einer Filmkamera in der ethnographischen Beobachtung lässt sich nicht exakt belegen, wohl aber ist es möglich, den Zeitraum zu bestimmen, ab wann der Film Teil des ethnographischen Medienrepertoires wurde. Fast zeitgleich erkennen Wissenschaftler in Deutschland um 1904/05 die zunehmende Bedeutung des Kinematographen für die Ethnographie: In Berlin ist es Felix von Luschan, der 1904 in seiner *Anleitung für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen in Afrika und Oceanien* die Kinematographie erstmals in seinen Leitfaden mit aufnimmt.⁸ 1905 betont Georg Thilenius, Direktor des Hamburger Museums für Völkerkunde, in einem Memorandum über die Ziele der ethnographischen Forschung die besondere Rolle des Films, die er in der Zukunft spielen wird.⁹ Als einer der ersten deutschen Ethnographen entscheidet sich 1906 der Leipziger Völkerkundler Karl Weule seine ethnographische Expedition in den Südosten der deutsch-ostafrikanischen Kolonie mit einer Filmkamera zu dokumentieren.¹⁰

Die theoretische Grundlage für die Etablierung des Films bildete, wie Martin Taureg betont, der deutsche Diffusionismus bzw. die Kulturkreislehre.¹¹ Im Dezember 1904 stellen die Ethnologen Bernhard Ankermann und Fritz Gräbner in der Berliner «Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte» ihre Abhandlungen von der Kulturkreislehre vor. Die Kulturkreislehre gründet auf dem Studium von Form und Quantität einer Kultur und deren Vergleich mit anderen Kulturen, um hieraus Schlüsse über Migration und Entlehnung abzuleiten.¹² Da Kulturkontakte in erster Linie über das Studium von geistigen und materiellen Gütern nachgewiesen werden konnten, bildete das Studium materieller Kultur einen wesentlichen und unverzichtbaren Bestandteil, womit auch der Filmkamera eine entscheidende Rolle zukam.¹³

Methodisch fand jedoch die Sicherstellung materieller Kultur durch Medien nicht, wie man annehmen könnte, über die Photographie statt, sondern im Rahmen eines «multimedialen» Ansatzes in der deutschsprachigen Ethnographie. Die wahrscheinlich erste Erwähnung der Kinematographie erfolgte während einer intensiven Diskussion über den Einsatz des Phonographen im Juni 1903

8 Felix von Luschan: *Anleitung für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen in Afrika und Oceanien*: Abschnitt L. Musik / Königl. Museum für Völkerkunde in Berlin 1904.

9 Hans Fischer: *Die Hamburger Südsee-Expedition. Über Ethnographie und Kolonialismus*. Frankfurt a.M. 1981, S. 94.

10 Karl Weule: *Wissenschaftliche Ergebnisse meiner ethnographischen Forschungsreise in den Süd-osten Deutsch-Ostafrikas*. Ergänzungsheft der Mitteilungen aus den deutschen Schutzgebieten, Berlin 1908.

11 Martin Taureg: «Wissenschaftlicher Film und Ethnographie. Die Entwicklung von Standards». In: *Zelluloid*, 1983, Nr. 16/17, S. 26-42.

12 Dieter Haller: *dtv-Atlas Ethnologie*. München 2005, S. 41.

13 Haller ebd., S. 41.

in der Berliner «Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte», in der man sich auch für den weiteren Einsatz neuer Medien wie die Stereoskopie und den Film aussprach.¹⁴ Von der Kombination des Phonographen mit dem Film erhofften sich Ethnographen ein Gesamtbild einer indigenen Gruppe bzw. eines Elements der materiellen Kultur zu erhalten, das mit Hilfe eines Einzelmediums nicht möglich war. In der Kombination von Ton und Bild konnten Ethnographen sowohl Musik- und Dichtkunst als auch deren Umsetzung in Mimik und Gestik studieren.¹⁵ Darüber hinaus erlaubte das Studium medialer Dokumente die konzentrierte Arbeit des Wissenschaftlers ohne externe Einflüsse, wie sie bei Völkerschauen vor Ort nicht zu vermeiden waren.¹⁶

Studiert man Luschans Anleitung genau, erkennt man, dass jedem Medium ein sehr genau definierter Aufgabenbereich zugewiesen wurde.¹⁷ Mit der Aufzeichnung von kinetischen Ereignissen wie Initiationsfeierlichkeiten, Tänzern, Ritualen oder Spielen erlagen Ethnographen nicht einer Art wissenschaftlicher Spielerei oder Experimentiererei. Kein anderes Aufzeichnungsmedium zu dieser Zeit konnte diese spezifischen Bestandteile der materiellen Kultur technisch sichern. Filmaufnahmen dienten damit der systematischen Bestandsaufnahme aller Elemente der materiellen Kultur.

Damit kam dem Film eine zweite wichtige Rolle zu, die später Teil von Krauses Archivforderung wurde und als «Rettungsgedanke» bezeichnet werden kann.

Der Leipziger Völkerkundler Karl Weule betrachtete den Film nicht nur als perfektes Unterrichts- und Demonstrationsmittel im Vortragsaal, dessen Verbreitung möglichst gefördert werden sollte, sondern auch als «Archiv der dahinschwindenden Sitten», in dessen Eigenschaft die Anwendung des Films mit allen Mitteln und in größter Ausdehnung angestrebt werden sollte, solange noch Zeit wäre.¹⁸

In technischer Hinsicht war um 1904 ebenfalls die Voraussetzung für das Filmen in den Tropen gegeben. Im März 1904 erscheint in der *Deutschen Kolonialzeitung* ein Bericht über die Vorteile der Mitnahme einer Filmkamera auf Reisen, die, so der Text, in Kürze genauso populär werden wird wie die bereits etablierte Fotokamera.¹⁹ Zur Begründung heißt es, dass der Film viel näher am Leben sei und somit von größerem Nutzen für den Reisenden und das Publikum.²⁰

14 O. Abraham und E. von Hornbostel: «Über die Bedeutung des Phonographen für vergleichende Musikwissenschaft». In: *Zeitschrift für Ethnologie* Jg. 1904, S. 223.

15 Ebd., S. 223.

16 Ebd., S. 228. Die Verbindung mit dem Phonographen hat weitreichende Bedeutung, insbesondere für den Film in seinem Aufführungskontext, wie weiter unten gezeigt wird.

17 Luschans: *Anleitung* (wie Anm. 8), S. 94.

18 Karl Weule: *Negerleben in Ostafrika. Ergebnisse einer ethnologischen Forschungsreise*. Leipzig 1908, S. VII.

19 Oberstleutnant z.D. Hübner: «Der Kinematograph in der Ausrüstung des Reisenden». In: *Deutsche Kolonialzeitung*, Nr. 12, 1904, S. 113-114.

20 Ebd.

Handelte es sich in der Empfehlung des Autoren um eine «Amateur Aufnahme Kino» der Firma Ernemann in Dresden, bewiesen um 1904 der Zoologe Carl Georg Schillings sowie der Altenburger Brauereibesitzer Carl Müller, dass auch mit einer professionellen 35mm Kamera unter tropischen Bedingungen erfolgreich gefilmt werden kann.²¹ Nach derzeitiger Erkenntnis arbeitete in den folgenden Jahren nur der Leipziger Völkerkundler Karl Weule mit dem Ernemann Amateur Model mit 17,5mm Film, während Ethnographen wie Richard Thurnwald, Emil Stephan oder Koch-Grünberg ihre Aufnahmen mit 35mm Kameras anfertigten. Mit anderen Worten, in technischer Hinsicht bot sowohl der Amateur- wie der professionelle Bereich dem Ethnographen die technischen Voraussetzungen eine Filmkamera im Feld zu verwenden. Das heißt nicht, dass Ethnographen nicht mit technischen Schwierigkeiten zu kämpfen hatten. So resultierten Probleme im «Feld» nicht selten aus der technischen Unkenntnis des jeweiligen Ethnographen und nicht aus der generellen Unzulänglichkeit des Materials.

Die Aufnahme der Kinematographie in den wissenschaftlichen Geräte-Katalog der Völkerkunde war ein nahe liegender, wenn nicht zwingender Schritt für eine Disziplin, die den Anspruch einer neuen modernen Wissenschaft erhob. Die genaue Erforschung indigener Völker und Volksgruppen erforderte ihre Durchführung auf einem technischen Niveau, das dem Standard der Zeit entsprach. In den darauf folgenden Jahren entsandten sowohl Berlin, Leipzig wie Hamburg, die drei größten Museen im Deutschen Reich, ihre Ethnographen, um Filmaufnahmen anzufertigen.

Produktion

In der Frühzeit der Kinematographie war die Anwendung des Films in der ethnographischen Beobachtung keine Ausnahme, sondern eher die Regel. Nach derzeitiger Kenntnislage lässt sich davon ausgehen, dass ab 1906 die Kinematographie auf ethnographischen Reisen eingesetzt wurde, wann immer es finanziell möglich war bzw. sich problemlos die Gelegenheit bot, Filmaufnahmen anzufertigen. Um dies zu gewährleisten, wurden Filmaufnahmen nicht zwingend in Eigenregie durchgeführt, sondern in Zusammenarbeit mit professionellen Filmproduktionsfirmen. Korrespondenzen zwischen Richard Thurnwald und der Berliner «Internationalen Kinematographen- und Licht-Effekt-Gesellschaft» im Februar 1906²², zwischen Karl Weule und Ernemann in Dres-

21 Wolfgang Fuhrmann: «Lichtbilder und kinematographische Aufnahmen aus den Kolonien». In: *KINtop* 8, 1999, S. 101–116.

22 Museum für Völkerkunde Berlin: «Acta betreffend Reisen und Erwerbung von Sammlungen aus der Stiftung des Professors Dr. Baessler». 20.03.1903–31.03.1907. Pars: IB 21a Vol.1., E 308/06, Blatt 5.

den 1906/07²³ oder Theodor Koch-Grünberg und der Express Film in Freiburg 1911 belegen das große Interesse seitens der Produktionsfirmen an wissenschaftlichen Expeditionen.²⁴

Für die filmenden Ethnographen bedeutete der Kontakt und die Zusammenarbeit mit erfahrenen Produktionsfirmen die unentgeltliche Bereitstellung der Technik, so im Fall von Richard Thurnwald, oder das Angebot, einen erfahrenen Operateur der Filmgesellschaft an die Hand zu bekommen, so im Fall von Koch-Grünberg. Damit wurden von vornherein amateurhafte Fehler wie das falsche Einlegen des Films oder die unsachgemäße Lagerung des Filmmaterials vermieden. Die Kosten- und Risikoübernahme durch Produktionsfirmen entlasteten wiederum die Museen in ihrer Kalkulation und befreiten sie von möglichen Rechtsansprüchen von Dritten, da es sich bei Verträgen zwischen Wissenschaftlern und Produktionsfirmen um privatrechtliche Verbindlichkeiten handelte.²⁵

Für die Produktionsfirmen wiederum bedeutete die Zusammenarbeit sowohl eine Erweiterung ihres Filmprogramms mit neuen spektakulären Aufnahmen aus bisher unbekannten Regionen der Welt als auch die Nobilitierung des Unternehmens durch den Kontakt zur Wissenschaft, was wiederum die Marktposition des Unternehmens sicherte bzw. ausbaute.

Die Zusammenarbeit zwischen Wissenschaft und kommerziellen Filmgesellschaften stellt aber auch Böhls Beobachtung des «potpourriartigen» Films in ein anderes Licht.

Auf Grund unserer heutigen Kenntnisse über das frühe nicht-fiktionale Kino könnte man potpourriartige Filme eher als Ansichten oder Reisebilder bezeichnen, womit sich der Herstellungsmodus der Filme erklären würde.²⁶ Reisebilder waren die geläufigste Filmform im frühen Kino, um ferne Länder, Kontinente und deren Bewohner abzubilden. In ihrer Zusammenstellung setzten sich Reisebilder aus verschiedenen «Ansichten» eines Ortes oder einer Region zusammen.²⁷ Nach Tom Gunning ist die «Ansicht» die *Urform* des frühen nicht-fiktionalen Films, deren Reiz in der Eigenschaft der Kamera besteht, als Forscher, Tourist oder Betrachter aufzutreten. Die «Ansicht» ist Teil des Kinos der

23 Archiv des Museums für Völkerkunde zu Leipzig (AMVL): «Aktenstück Expedition 1908/90 Prof. Weule».

24 Nachlass Theodor Koch-Grünbergs in der Völkerkundlichen Sammlung der Philipps-Universität Marburg: VK Mr A.

25 Museum für Völkerkunde Berlin: «Acta betreffend Reisen und Erwerbung von Sammlungen aus der Stiftung des Professors Dr. Baessler». 20.03.1903-31.03.1907. Pars: IB 21a Vol.1, E 1464/06.

26 Tom Gunning: «Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der «Ansicht»». In: *KINtop* 4, 1995, S. 111–122. In einer überarbeiteten Version ist der Artikel im Englischen erschienen unter: Tom Gunning: «Before documentary: Early nonfiction films and the «view» aesthetic». In: D. Hertogs, D. / Nico de Klerk (Hrsg.): *Uncharted Territory. Essays on early nonfiction film*. Amsterdam 1997, S. 9–24.

27 Gunning: «Vor dem Dokumentarfilm», S. 114.

Attraktionen, aber sie zeigt ein Ereignis in der Natur oder der Gesellschaft, das auch ohne die Teilnahme der Kamera stattgefunden hätte:

In dieser Hinsicht gehört die *Ansicht* ganz eindeutig zu dem Feld dessen, was ich «Kino der Attraktion» nenne: Betonung der Zurschau-
stellung und die Befriedigung der Schaulust. Als Aktualitätenfilm geht es bei der *Ansicht* eher darum, ein Ereignis in der Natur oder in der Gesellschaft aufzunehmen, während Attraktionsfilm oft künstlich Inszeniertes präsentierte, um die Neugierde der Zuschauer zu wecken und zu befriedigen.²⁸

Unter der Hand eines erfahrenen Operators folgten auch ethnographische Filme einer Filmform, die sowohl einem kommerziell verwertbaren Standard gerecht wurde, wie auch dem Wissenschaftler als Schau- und Studienobjekt diente. Dass aber auch der amateurhaft filmende Ethnograph nicht unbedingt ästhetisch unvorbereitet ins «Feld» zog, belegt ein Manuskript über die Anfertigung kinematographischer Aufnahmen auf Reisen, das Rudolf Pöch zugeschrieben werden kann. In dem Manuskript empfiehlt Pöch dem Aufnehmenden nicht nur darüber nachzudenken, was im Film wirkt, sondern praktische Übungen mit dem Besuch guter Vorführungen zu verbinden.²⁹ Was filmende Ethnographen in «guten» Kinos sahen, waren jedoch die zuvor beschriebenen Reisebilder, die so typisch für das nicht-fiktionale Kino der Frühzeit sind. Mit anderen Worten, Ethnographen fertigten ihre Filme auch auf Grund einer gewissen ästhetischen Ausbildung an.

Ebenso wie die Untersuchung der Produktionsseite verlangt, zwischen den Interessensgruppen von Wissenschaft und «Kommerz» zu unterscheiden und deren Verhältnis zu analysieren, verlangt die Distribution eine doppelte Perspektivierung.

Distribution

In der Regel folgte jeder Expedition eine Publikation, die sich, wie bei Karl Weule, im besten Fall sowohl an die wissenschaftliche Öffentlichkeit als auch an ein breites Lesepublikum wandte. Ähnlich der Aufbereitung der Expedition durch eine populärwissenschaftliche Publikation bot auch der Vertrieb und Verkauf von Filmen, die während einer Expedition entstanden, eine weitere Möglichkeit Öffentlichkeit für sich herzustellen, und sich durch den Verkauf

28 Ebd.

29 Manuskript im Berliner Phonogramm-Archiv im Ethnologischen Museum Berlin. Mein Dank gilt an dieser Stelle Frau Dr. S. Ziegler, die mich auf das Manuskript aufmerksam gemacht hat.

der Filme eine interessante zusätzliche Einnahmequelle zu erschließen. So finden sich in Richard Neuhauss' *Deutsch-Neu-Guinea*, einem Buch, das nach seinem Aufenthalt in der Südsee erschien, nicht nur eine Reihe von Illustrationen, die aus seinen Filmen stammen, sondern Neuhauss lässt keine Gelegenheit aus, den Leser auf Bezugsquelle und Preis seiner Filmaufnahmen hinzuweisen.³⁰

Ebenso Theodor Koch-Grünberg, dem von der Express Film eine Gewinnbeteiligung an dem Verkauf seiner Aufnahmen aus dem Amazonasgebiet aus den Jahren 1911-1913 zugesagt wurde.³¹ Ohne das finanzielle Interesse der Ethnographen überbetonen zu wollen, so scheint doch die Distribution bzw. der Verkauf von Filmen eine sehr viel größere Rolle in der Entwicklung des ethnographischen Films gespielt zu haben als bisher angenommen.

Vor seiner letzten Amazonas-Expedition mit dem Amerikaner Alexander Hamilton Rice im Jahr 1924 versuchte Koch-Grünberg erneut die Express Film für die bevorstehende Expedition zu gewinnen und bat Hamilton im Falle von Filmaufnahmen die Hälfte des Reingewinns in Europa an ihn abzutreten.³² Zu diesem Zeitpunkt hatte jedoch bereits Rice eine Filmfirma engagiert bzw. Filmaufnahmen eingeplant, so dass Koch-Grünbergs Wunsch nicht entsprochen werden konnte.

Was veranlasste Koch-Grünberg sich für den Film einzusetzen und auf einen finanziellen Vorteil zu hoffen? Obwohl Koch-Grünberg selbst Filme auf seiner Brasilien Expedition im Jahre 1911 drehte, war seine Meinung wenige Jahre später einer gewissen Ernüchterung gewichen. In einer Korrespondenz zwischen Fritz Krause, zu der Zeit noch Assistent am Leipziger Museum für Völkerkunde, und Koch-Grünberg im Jahr 1914 tauschen sich beide Wissenschaftler über ihre Erfahrungen mit dem Film aus:

Was Sie [Koch-Grünberg, W:F.] über den [sic!] Kino schreiben, deckt sich ungefähr mit meinen Ansichten. Ich wollte ihn nur mitnehmen, wenn ich ihn von einer Firma zur Verfügung gestellt erhielte, weiss aber nicht ob die Firmen das noch tun. Wissenschaftlich wertvolle Aufnahmen kommen sicher nur in geringer Zahl in Betracht; meist bleiben Aufnahmen doch mehr oder weniger Mittel, die Vorträge über die Reise auszusmücken, denn wissenschaftlich verwerten lassen sie sich bisher nicht.³³

30 Der Verkauf des Films erfolgte durch Oskar Messter in Berlin. Richard Neuhauss: *Deutsch-Neu-Guinea*. Berlin 1911.

31 VK Mr A 13.

32 VK Mr A 37.

33 VK Mr A 14.

Krauses Brief an Koch-Grünberg verweist bereits auf eine veränderte Marktsituation, in der der Ethnograph nicht mehr unbedingt auf die Unterstützung der Filmfirmen hoffen konnte. Mit der Etablierung des Langfilms veränderte sich auch das Filmprogramm, was zur Reduzierung des nicht-fiktionalen Repertoires führte. Arbeiteten Ethnographen in der Vergangenheit den Film in ihre Vorträge mit ein, so schien er nun für die ethnologische Forschung unbrauchbar. Eine Erklärung, warum der Film erneut in den zwanziger Jahren für Koch-Grünberg von Interesse war, könnte in dem internationalen Erfolg von Robert Flahertys *NANUK, DER ESKIMO* liegen. Die Bedeutung von Flahertys «unwissenschaftlichem» Film auch für die deutsche Ethnographie zeigt Krauses Forderung, in der er Flahertys Filme in einem Zug mit Aufnahmen von deutschen Wissenschaftlern nennt.

Lässt man für einen Moment Narrativierung und Dramatisierung indigenen Lebens, für das Nanuk in der ethnographischen wie dokumentarischen Filmliteratur steht, beiseite, so stellt sich vor dem Hintergrund der Verwertbarkeit die Frage, ob nicht *NANUK*, ähnlich wie das zuvor beschriebene ethnographische Reisebild, eine Filmform bot, mit der die Frage der wissenschaftlichen Verwertbarkeit ethnographischer Filme für Wissenschaft und Publikum zufriedenstellend gelöst war. Spekulierte Koch-Grünberg zu diesem Zeitpunkt auf einen deutschen *NANUK*-Film, der nicht nur finanziell erfolgreich, sondern wissenschaftlich eigenständig und unabhängig vom Ethnographen vertrieben werden konnte?³⁴

Ein zweiter Distributionskontext neben der kommerziellen Auswertung sind die Distributionskanäle zwischen den Museen. In seiner Untersuchung von ethnographischen Museen zur Zeit des deutschen Kaiserreichs hat der Historiker Glenn Penny u.a. auf die Wettbewerbssituation unter den Museen hingewiesen.³⁵ Größere Budgets bedeuteten den Erwerb von neuen Sammlungen, wobei nicht unbedingt nationale Interessen die Museumspolitik der Völkerkundemuseen beeinflussten, sondern nicht selten waren regionale und lokale Interessen für die Museen von Bedeutung. In Bezug auf den Film ist zu fragen, inwieweit auch der Film an diesem Wettbewerbsvorteil teilnahm.

Gemäß einem Bundesratsbeschluss aus dem Jahre 1889 mussten alle ethnographischen Sammlungen von Expeditionen in die deutschen Kolonien, die durch den Staat finanziert wurden, zuerst dem Berliner Museum zugeleitet werden. Durch diese Resolution genoss das Berliner Museum eine privilegierte Stellung unter den deutschen Völkerkundemuseen, während nicht preußische

34 Es soll keineswegs unterschlagen werden, dass Koch-Grünberg 1924 den Posten des Direktors am Linden Museum in Stuttgart nieder legte und als selbstständiger Wissenschaftler ein Interesse haben musste, sein Einkommen zu sichern.

35 Glenn H. Penny: *Objects of Culture: Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press 2002.

Museen wie z. B. das sächsische Museum in Leipzig erst im zweiten Durchgang, nach Auswahl der Berliner, von ethnographischen Sammlungen profitierten.³⁶

Trotz dieses strukturellen Nachteils verstand es Karl Weule als Direktor des Leipziger Museums, das Museum zu dem zweitgrößten völkerkundlichen Museum seiner Art zu machen. Weule bemühte sich stets, die Hegemonie des Berliner Museums zu brechen, aber auch wenn es im Laufe der Zeit zu Veränderungen im Verteilungsschlüssel kam, so behielt doch Berlin seine Vormachtstellung.³⁷

Obwohl Leipzig, wie bemerkt, nicht das erste Zugriffsrecht auf ethnographische Sammlungen besaß, scheint die Frage nach den Auswertungsmodalitäten von ethnographischen Filmen, die Karl Weule während seiner Expedition anfertigte, durch das administrative Raster gefallen zu sein.

So besaß zwar das Reichskolonialamt die Rechte auf Weules Filme und Ernemann verfügte über die Negative in Dresden, aber alle Positive waren bei Weule in Leipzig. Dies verschaffte ihm den Vorteil die Distribution seiner Filme zu kontrollieren, je nach Anfrage von interessierten Vereinen und Gesellschaften Kolonialpropaganda, Museumspolitik oder Bildungsarbeit zu leisten.

Nach seiner Expedition erklärte Weule in einem Vortrag vor den Stadtverordneten der Stadt Leipzig seine Absicht, seine phonographischen und kinematographischen Aufnahmen auch in der Museumsdidaktik einzusetzen zum Nutzen der lokalen Bevölkerung.³⁸ Archivunterlagen zeigen, das Weule seine Filme z. B. in völkerkundlichen Kursen benutzte oder zumindest benutzen wollte, die für alle Klassen der Bevölkerung offen waren.³⁹ Die ersten Kurse begannen im Winter 1908/09 und wurden im Winter 1909/10 erneut angeboten.⁴⁰ Die Kurse waren beliebt, gut besucht und wurden insbesondere von der Arbeiterklasse frequentiert.

Die lokalen Interessen zu stärken war eine Seite, sie gegenüber anderen Museen zu verteidigen eine andere. Die Filmaufnahmen verschafften Weule eine Popularität, wie sie wohl keinem zweiten Völkerkundler zu dieser Zeit zukam, und es konnte nicht in seinem Interesse sein, seine Filme mit anderen Museen zu teilen.

36 Das Deutsche Kolonialmuseum war keine echte Konkurrenz für das Berliner Völkerkunde Museum, da es keine Zuschüsse von dem Staat bekam. Cornelia Essner: «Berlins Völkerkunde-Museum in der Kolonialära». In: *Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahrbuch des Landesarchivs Berlin* 5 (1986), S. 65–94.

37 Gerhard Blesse: «Karl Weule als Feldforscher». (Zur wissenschaftlichen Expeditionstätigkeit Karl Weules in Südost-Tansania 1906). Sonderausdruck aus *Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig*. Band XI, Münster 1994, S. 155–167.

38 Archiv des Museums für Völkerkunde zu Leipzig (AMVL): C 17 AF.

39 AMVL: C 17 AF.

40 Karl Weule: «Die nächsten Aufgaben und Ziele des Leipziger Völkerkundemuseums». In: *Jahrbuch des Städtischen Museums für Völkerkunde zu Leipzig*. Nr. 3, 1908/09, Leipzig (1910), S. 151–174.

Verfolgt man die teilweise überlieferte Korrespondenz zwischen dem Direktor des Rautenstrauch-Joest Museums in Köln Wilhelm Foy und Weule, so sieht man, wie Weule mit seinen Filmen Honorarverhandlungen zu seinen Gunsten entscheiden konnte und durch ein taktisches Hin und Her das Kölner Museum schließlich dazu bewegte, von einem Ankauf seiner Filme abzusehen, wobei am Ende anscheinend niemand mehr so recht wusste, wer die Rechte besaß und wo die Filme zu erwerben waren.

Die Korrespondenz beginnt im November 1905, vor Weules Expedition und betrifft zu diesem Zeitpunkt einen Vortrag von Weule in Köln. Nach Weules Rückkehr beginnt jedoch Weule die Honorarverhandlung erneut. Der Grund ist das vorhandene Filmmaterial.

Betrug das Honorar vor seiner Reise noch 100 Mark, so argumentierte Weule nach seiner Reise mit den immensen Ausgaben für sein technisches Equipment, was er mit den sehr direkten Worten kommentiert, dass «ich zu meinem Leidwesen einen halben blauen Lappen mehr verlangen» muss.⁴¹ Obwohl Foy seine Verwunderung über diese neuerliche Forderung Weule mitteilte, bestand Weule darauf, dass, wenn Foy nicht zustimme, er nur Lichtbilder zeigen würde, oder es ganz ablehnen müsse, nach Köln zu reisen.⁴²

Mit Weules Vortrag im April 1908 fand die Korrespondenz kein Ende, sondern eröffnete eine zweite Runde, in der es um den Erwerb von Weules Filmen ging, um sie in Köln in der Museumsarbeit einzusetzen. Dem ersten Hin und Her folgte nun ein noch verwirrenderer Briefwechsel, da Weule eine Hinhalte- und Verzögerungstaktik begann, die Foy letztendlich davon abbrachte, weiterhin Kopien der Filme zu fordern, was ihm nach einem Beschluss des Reichskolonialamts als Träger der Expedition zugestanden hätte.⁴³

Im Juli 1908 scheint die Korrespondenz zu ihrem Ende gelangt zu sein, denn Foy äußert in seinem letzten dokumentierten Brief, dass das Museum nur über die Möglichkeit von Filmvorstellungen in Zukunft nachdächte und somit nur Informationen über Einkaufspreise von Kameras und Unterhaltungskosten einholen wolle. Über den Erwerb von Weules Filmen wäre noch nicht entschieden und man würde dies evtl. später in Betracht ziehen.⁴⁴

Auch wenn der genaue Grund für das plötzliche Ende der Korrespondenz nicht bekannt ist, so deutet doch Weules Verzögerungstaktik darauf hin, dass der Besitz ethnographischer Filme einen Wettbewerbsvorteil bedeutete, den er nur ungern verlieren wollte.

41 Historisches Archiv der Stadt Köln, Bestand 614, no. 364. S. 16–19.

42 Ebd., S. 5.

43 AMVL: Expedition, Brief von Rautenstrauch-Joest - Museum Cöln, 16.05.1908.

44 AMVL: Expedition, Rautenstrauch Joest Museum an Weule, 03.07.1908.

Aufführung

Wenn Michael Böhl von «potpourriartigen» Bildern spricht, die nur im Zusammenhang mit einem Redner Sinn ergeben, so verweist er auf die Bedeutung des gesprochenen Wortes während der Filmvorführung.

Ethnographische Darstellung im Film sprach nie für sich selbst, sondern wurde durch die Ausführung des jeweiligen Ethnographen unterstützt. Vortragsunterlagen wie die des Leipziger Völkerkundlers Karl Weule zeigen, wie seine Filmaufnahmen durch Erklärungen, Anekdoten und Anspielungen an Bedeutung gewannen. Kurzüberschriften wie «Die Vorgeschichte meiner Expedition», «Danksagungen», «Generalkarte: Forschungsgebiet», «Einführung in das Forschungsinstrument und Ziel der Forschung», «Mein erstes Fieber», «Photospaziergang», «Mein Abend mit den Damen», «Der Beginn der ethnographischen Arbeit» usw. in seinen Vortragsmanuskripten zeigen, wie seine Vorträge einer ausgearbeiteten Dramaturgie und narrativen Struktur folgten, die mit Hilfe des gesprochenen Textes, Lichtbildern, photographischen Bildern, Kino und der damit verbundenen Licht-Dramaturgie, den Saal zu beleuchten bzw. ihn zu verdunkeln, in Szene gesetzt wurden. Multimedia *avant la lettre*. Seine Vorträge endeten nicht selten mit einer Phono-Film-Kombination im Sinne einer Apotheose, die seine Expeditionsgruppe auf dem Rückmarsch darstellte.

Schon während seiner Expedition in Deutsch-Ostafrika hat der Leipziger Völkerkundler Karl Weule über den möglichen Einsatz des Films nachgedacht und überlegt Filmaufnahmen mit seinen Phonographen-Aufnahmen zu kombinieren, um dem «Nichtostafrikaner» mit Afrikanischen Gebräuchen bekannt zu machen:

Sind die Kino [sic!] gut, so besitzen wir durch gleichzeitige Vorführung von Kino und Phono die Möglichkeit, einmal dem Nichtostafrikaner das Gesamtbild eines solchen Ngoma vorzuführen; vor allem aber sind die eigenartigen Singreigen doch für die Nachwelt festgelegt worden.⁴⁵

Die Unverständlichkeit früher ethnographischer Filme, von denen Böhl spricht, ist demnach ein Resultat fehlender Kenntnis über die frühen Aufführungskontexte, die bis heute die Archivierungspraxis ethnographischer Filme kennzeichnet. Befinden sich historische ethnographische Bilddokumente im Bundesarchiv-Filmarchiv bzw. dem Archiv des Instituts Wissen und Medien, so befinden sich die auditiven Pendanten im Phonogrammarchiv des ethnologischen Museums Berlin bzw. im Lautarchiv der Berliner Humboldt Universität.

45 Bundesarchiv (BArch), R 1001/5673-2, Bl. 57.

Zusammenfassung

Eine Geschichte des ethnographischen Films in Deutschland steht noch aus, doch lässt sich, wie gezeigt, die Beziehung zwischen Ethnographie und Film auf vielfache Weise neu diskutieren. Fritz Krauses Forderung nach einem ethnographischen Filmarchiv verweist auf eine lange und in allen Bereichen sehr komplexe Filmpraxis in den Jahren zuvor. Ohne den ethnographischen Film in seiner Beziehung zur Populärkultur zu diskutieren, können Produktions-, Distributions- und Aufführungskontexte des ethnographischen Films nur unzureichend beschrieben und analysiert werden.

Wenn Alison Griffiths in ihrer Untersuchung des frühen ethnographischen Films in den USA zu dem Schluss kommt, dass im Gegensatz zur wachsenden Popularität des Films nur eine Hand voll Anthropologen in der Welt eine Filmkamera zu Beginn des 20. Jahrhunderts verwendeten, so scheint die Situation in Deutschland demgegenüber eine andere gewesen zu sein.⁴⁶

Ob es sich hier um einen deutschen «Sonderweg» handelt, wird die weitere Erforschung des ethnographischen Films zeigen.

46 Alison Griffiths: *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology, and Turn of the Century Visual Culture*. New York: Columbia University Press 2002, S. 176.