

I Einleitung

„Das Bild, auch das bewegte Bild, der Film, ist ein großartiges Instrument und doch eine erbärmliche Krücke. Das Bild kann eigentlich nur zeigen, was *ist*, schon kaum mehr, was entsteht. Es kann überhaupt nicht zeigen, was *nicht* ist. Das muß man, wenn man es „zeigen“ will, auf übertragene Weise darstellen“ (Hammerschmidt 1961: 126).

Kulturen zu beobachten, sie zu verstehen und untereinander zu vergleichen, das sind die Ziele der Ethnologie. Die visuelle Darstellung von kulturellen Aspekten verbunden mit dem Anspruch, einer realitätsnahen Vermittlung gerecht zu werden, das ist das Ziel dokumentierender Filme. Die ethnologische Betrachtung einer visuellen Repräsentation im Fernsehen und deren Transparenz, das ist das Ziel dieser Arbeit.

Die Auseinandersetzung mit verschiedenen Kulturen und deren Erforschung beinhaltet meistens eine Zusammenfassung in schriftlicher oder visueller Form - sei es als Monographie, in Form eines Dokumentarfilms, ethnographischen Films oder als Fernsehdokumentation. Dabei bestand schon immer, auch im Rückblick auf die Anfänge der Ethnologie, ein Unterschied zwischen wissenschaftlicher Erforschung von Kulturen und einer journalistischen Beobachtung von kulturellen Objekten. Der Weg der Informationen ist aber dennoch sehr ähnlich, denn in beiden Fällen wird beobachtet, bearbeitet und repräsentiert. Vereinfacht ausgedrückt ist die Beobachtung dieses Informationsflusses das Thema dieser Arbeit - eine ethnologische Betrachtung einer journalistischen Beobachtung anhand visueller Repräsentation von Kulturen.

Visuelle Formen der Kulturrepräsentation sind geschichtlich gesehen genauso alt wie das Medium Film selbst. Hier soll nur kurz auf einige eingegangen werden. Dokumentarfilme und Dokumentationen, also die nichtfiktionalen Formen dieses visuellen Mediums, sind jene Filme, die sich der Beobachtung des alltäglichen Geschehens widmen, der Versuch, ein Abbild der *Realität* in Form von bewegten Bildern zu erzeugen. Die Anfänge der bewegten Bilder Ende des 19. Jahrhunderts durch M. und E. Skladanowsky (Deutschland) und L. und A. Lumière (Frankreich) waren tonlose dokumentierende Kurzfilme. Eine erweiterte Nutzform dieses Mediums, die einige Jahrzehnte später hinzukam, war eine, im heutigen Verständnis, *Medienglobalisierung*: Die Erfindung des Fernsehens ermöglichte den Blick auf die

Welt durch ein zusätzliches Fenster im Raum, oder war es eher die Welt, die ins Wohnzimmer kam? De facto ist so dem Zuschauer eine zusätzliche Möglichkeit eingeräumt worden, einen Blick auf die Geschehnisse dieser Welt zu erhalten, ohne jemals vor Ort gewesen zu sein. Die Frage, die sich mir in diesem Zusammenhang stellt, ist nicht etwa die nach einer größeren Quantität an Informationen, sondern die nach der Qualität dieser Informationen: Kann der Zuschauer die Welt und ihre Kulturen durch das Medium Fernsehen/Film genauso wahrnehmen, als wäre er vor Ort? Viele Rezipienten würden dies verneinen und trotzdem bildet sich jeder einzelne Zuschauer eine Meinung über die Welt, die er/sie im Fernsehen/Film sieht. Ohne sich jene Gedanken über die vielfach diskutierte *Wirklichkeits-/Simulationsdebatte* zu machen und ohne die Möglichkeiten und *Positionen* der Beteiligten zu kennen, die eine Darstellung in vieler Hinsicht prägen, rezipiert der Zuschauer ein Bild über Traditionen, Politik, wirtschaftliche Zusammenhänge, Sprache und Verhaltensweisen über - für ihn - fremde Kulturen.

Mich beschäftigt in dieser Arbeit der Informationsfluss, dem eine Repräsentation von der Aufnahme, durch menschliche Beobachtung oder durch das *technische Auge*, bis zur Wiedergabe ausgeliefert ist. Der *Weg der Information(en)*, der sich in dieser Arbeit auf die Betrachtung der visuellen Form der Repräsentation, einer *Featurereihe*, konzentriert: Wer und was hat welchen Einfluss, zu welcher Zeit, in welchem Maße, während welcher Phase, aus welcher Position? Und: Inwiefern ist eine *Transparenz* des Informationsweges/-flusses für den Betrachter überhaupt möglich? Ich muss außerdem die Vielfalt an visuellen Formen der Repräsentation deutlich eingrenzen und dabei die Untersuchung speziell auf die nichtfiktionale, filmische Gattung des *Fernsehdokumentarismus* ausrichten. Eine Arbeit, die sich auch innerhalb dieses Genres nur auf die *Kommunikatoren* konzentriert, d. h. auf die Beteiligten innerhalb des Informationsflusses, von der Recherche bis zur Erstellung des Endproduktes.

Die *Beobachtung der Beobachtung*, jene Transparenz der Entscheidungswege, eine der Forderungen innerhalb der postmodernen Debatte (vgl. Clifford and Marcus 1986), soll hier angewandt werden und dazu beitragen, Fernsehdokumentationen und deren Darstellung besser zu verstehen. Die sich daraus ergebenden Antworten sollen ferner eine Basis für eine Betrachtung bilden, die in engem Zusammenhang mit der sogenannten *Positionierung des Subjektes* steht, eine von Renato Rosaldo vertretene These, welche besagt, dass ein Betrachter als „positioniertes Subjekt“ bestimmte Phänomene besser verstehen kann als andere (Rosaldo 1984). Auf diese Arbeit bezogen

bedeutet das, dass beim Beobachter, den Beteiligten innerhalb der Produktion, bis zum Rezipienten Positionen vorhanden sind, deren nähere Betrachtung Aufschluss über die Perspektivenvielfalt geben soll.

Würde man die Summe aller Positionen unter der Berücksichtigung der Zeit und des Raumes addieren, so ergäbe sich meiner Meinung nach eine Perspektive, die der Realität näher käme. Als Ausgangspunkt und Basis wird eine subjektive Sichtweise angenommen, sowohl von Seiten des Filmemachers als auch vom Abbild der Filmkamera, denn beide Positionen vermitteln eine *bestimmte* Perspektive, die letztendlich nur einen Ausschnitt oder einen Blickwinkel darstellt - ein Abbild der Realität (Baudrillard 1978). Denn jeder Beobachter, sei es als *Kommunikator* oder als Rezipient, betrachtet seine Umwelt verschieden, abhängig von seiner subjektiven und damit einzigartigen Perspektive und Position. Somit wird von einer begrenzten objektiven Darstellung ausgegangen. Auch ethnologisch betrachtet muss von einer subjektiven Sichtweise ausgegangen werden, denn hier schuf man die Objektivität lange Zeit durch die Distanz zum erforschten Objekt, was letztendlich einer Kaschierung der subjektiven Sichtweise gleichkam. Viele Forscher sehen nun zunehmend diese Definition als veraltet an, wie zum Beispiel Mariza Peirano: "For a long time anthropology was defined by exoticism of its subject matter and by the distance, conceived as both cultural and geographic, that separated the researcher from the researched group. This situation has changed" (Peirano 1998: 105).

Die Medienwissenschaft unterscheidet drei Arten von dokumentierenden Filmen. Neben dem klassischen Dokumentarfilm und dem *ethnographischen Film* existiert die Form der *Dokumentation* (unter anderem *Feature*), die gezielt für das Medium Fernsehen produziert wird. Innerhalb dieses breiten Spektrums möchte ich eine Fernsehdokumentationsreihe untersuchen, die unter dem Titel *Gesichter Asiens*, asiatische Kulturen aufgreift und repräsentiert. Dies ist eine Reihe, die der Autor und Journalist *Hans Walter Berg* in der Zeit von 1959 bis 1986 als Sonderkorrespondent des öffentlich-rechtlichen Senders ARD, produzierte. Entstanden sind in dieser Zeit etwa 75 Dokumentationen über verschiedene Länder Asiens und auch über Staaten im pazifischen Raum, die größtenteils politische, wirtschaftliche und kulturelle Ereignisse zum Thema haben. Ausgewählt habe ich diese Feature Reihe aus zwei Gründen: Zum einen werden die oben angesprochenen Kulturdiskurse aus der Sicht eines wissenschaftlich ausgebildeten Journalisten gezeigt, der ca. 30 Jahre lang die o. g. Regionen besuchte und zum Teil auch dort lebte, was einem *Teilnehmenden Beobachter*

im Sinne der Ethnologie nahe kommt. Und obwohl Hans Walter Berg kein Ethnologe war, erlernte er doch wissenschaftliche Arbeitsweisen während seines Studiums und seiner Promotion in fernöstlicher Geschichte. Zweitens liegt mir das gleichnamige Archiv vor, das unter anderem schriftliche Quellen, unveröffentlichte Schriften und Aufzeichnungen beherbergt, welches zum besseren Verständnis des Produktionsablaufes beitragen kann und somit einer transparenten Sichtweise gerechter wird. Untersucht werden auch hier nur solche Produktionen, zu denen die entsprechenden Unterlagen vorhanden sind, wie Skripte, Shotlisten (sog. Drehlisten über das Original-Material), Schnittlisten, Quellenmaterial, Gedankengänge des Autors und Auszüge aus dem gleichnamigen Buch zur Reihe. Durch dieses kontextualisierende Material können Inhaltsanalysen der jeweiligen Dokumentationen vorgenommen werden. Des Weiteren werden qualitative Analysen vorgenommen und Untersuchungen zum Informationsfluss eines Features, wobei die vorhandenen Skripte untersucht und mit dem visuellen Endprodukt verglichen werden. Dadurch werde ich die einzelnen Positionen und Einflüsse während des Informationsweges nachzeichnen und somit ein Ergebnis präsentieren können.

Vorgehensweise und angestrebtes Ziel

Innerhalb dieser Untersuchung werden verschiedene Methoden und Analysen verwendet, sowohl aus dem theoretischen Bereich des Fernsehens/Films als auch aus dem der Ethnologie. Die Anwendung verschiedener Theorien lässt sich schon anhand der visuellen Form der Repräsentation erklären; denn eine Dokumentation wie *Gesichter Asiens* ist in erster Linie eine visuelle Repräsentation und der Inhalt beschäftigt sich in zweiter Linie zumeist mit der Darstellung kultureller Aspekte. Somit ist eine Mischform unumgänglich, soll doch anhand dieser Untersuchung versucht werden, zum einen den Produktionsablauf transparenter zu machen, um zum anderen herauszufinden, welchem Einfluss das Endprodukt unterlag und ob diese Transparenz die Sichtweise auf jene Repräsentation von Kulturbereichen verändert. Das angestrebte Ziel ist somit die Beobachtung einer Beobachtung, im filmtheoretischen Jargon auch *Kommunikatorforschung* genannt, ein Sammelbegriff für alle an der Produktion einer Fernsehsendung beteiligten Personen (vgl. Hickethier 1992: 2ff).

Aufbau der Arbeit

Den Anfang stellt die Bestimmung einzelner Termini wie Transparenz, Dokumentarfilm, Realität, Kultur, Dokumentation und ein geschichtlicher Überblick dieser Formen. Des Weiteren werden die Begriffe Subjektivität und Objektivität bestimmt und ihre Verwendung innerhalb der ethnologischen Repräsentation untersucht, was eine Auseinandersetzung mit dem Begriff der *Authentizität* unumgänglich macht. Einzelne Theorien bezüglich Realität und Film-/Fernsehrealität müssen zur Erweiterung der Perspektive hinzugezogen werden. Um den Einfluss auf jeder Ebene der Produktionsphase zu verstehen, bedarf es einer Untersuchung der Strukturen und des Aufbaus des Fernsehens und seiner Institutionen. Ferner die Unterschiede der Arbeitsweisen von Journalisten und Ethnologen, bezüglich der Beobachtung (Sammlung), Bearbeitung (Transkription) und Vermittlung (Repräsentation) von Informationen, sowohl schriftliche als auch visuelle, denn innerhalb des Informationsweges werden auch schriftliche Quellen gesammelt und bearbeitet.

Der darauf folgende Punkt beschäftigt sich mit der empirischen Untersuchung der Fernsehreihe *Gesichter Asiens*. Hier werden ausgesuchte Dokumentationen aus der gleichnamigen Reihe anhand der vorhandenen Quellen und Skripte mit dem jeweiligen Endprodukt verglichen und versucht, eine Aussage bezüglich des Informationsflusses zu treffen.

Ein weiterer Punkt wird die Repräsentation innerhalb der Ethnologie darstellen, ihre Methoden, Schwierigkeiten und ihre Krisen. Die Ergebnisse werden anschließend auf die empirische Untersuchung der Fernsehreihe *Gesichter Asiens* übertragen und verglichen, um somit herauszufinden, was die Unterschiede und die Gemeinsamkeiten bezüglich der Arbeitsweisen und Formen der jeweiligen Darstellung sind. Diese Punkte sollen zeigen, ob es überhaupt möglich ist, journalistische Beobachtung und Darstellung im ethnologischen Kontext zu verstehen und zu vergleichen. Des Weiteren soll untersucht werden, zu welchem Grad eine transparente Verfolgung der Produktionsweise möglich ist, und ob diese Transparenz den Forderungen innerhalb der postmodernen Debatte entgegenkommt.

Abschließend werden alle Ergebnisse zusammengefasst und unter dem Aspekt der *Positionen* und *Perspektiven* erörtert, sowohl in Bezug auf die Kommunikatoren als auch auf den Betrachter, der in diesem Falle durch meine subjektive Betrachtungsweise vertreten ist.

Es sind zwei Ansprüche, die ich in dieser Arbeit verfolgen werde: Zum einen die Untersuchung der filmischen Gattung der Dokumentation, einen Einblick in die Theorien und Produktionsmechanismen dieser Gattung, um die Filme besser verstehen zu können. Als zweiter Punkt ist die Repräsentation von Kulturen und deren Aspekte innerhalb der Ethnologie als Basis im Vergleich zur Repräsentation von Kulturen in der visuellen Dokumentation zu verstehen. Beide Aspekte dienen als Grundlage zur Diskussion der Dokumentation *Gesichter Asiens* von Hans Walter Berg. Das Ziel ist der Versuch einer transparenten Darstellung dieser Dokumentation, die zu einem besseren Verständnis der genannten Filmreihe führen soll.

II Visuelle Repräsentation von Kultur(en)

„Ich glaube an das, was ich sehe und seit es das Fernsehen gibt, glaube ich an alles!“ (Hildebrandt 1997).

Das visuelle Festhalten von Ereignissen, in Form bewegter Bilder, ist wesentlich jünger als die photographische Wiedergabe. Mit der Photographie als Basis, entwickelte sich mit dem Film ein Medium, das die einzelnen Bilder zeitlich aneinander reihte und den Anschein einer abgebildeten Realität hatte. Nun, etwa 100 Jahre nach dieser filmischen Innovation, sind sich Wissenschaftler immer noch nicht im Klaren, was diese Aneinanderreihung von Bildern, reduziert auf den sogenannten *nichtfiktionalen Film*, eigentlich darstellt (vgl. Hattendorf 1994: 13). Man könnte solche Filme als das Abbild einer Realität sehen oder nur als eine materialisierte Oberfläche verstehen, die über den Inhalt wenig aussagt. Betrachten wir zunächst einmal die einzelnen Komponenten eines Films, die Photographie. Für Berthold Brecht ist die Photographie eine Oberflächendarstellung, die zum Beispiel bei der Abbildung von Gebäuden wenig über den Inhalt verrät; denn „eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist ins Funktionale gerutscht“ (Brecht 1967: 161). Die Photographie zeige nicht „die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen“ (ebd.), sondern lediglich deren Funktion. Postmoderne Ethnologen sehen hier eine relative Betrachtung. Würde sich zum Beispiel ein Arbeiter aus dieser genannten Fabrik diese Photographie ansehen, verstünde er jedoch die Situation und somit auch die Realität, die sich hinter dem Namen oder dem Gebäude verbirgt. Der Arbeiter hätte dadurch den sogenannten Blick „hinter die Kulissen“, der einem anderen Betrachter, der die Fabrik nicht kennt, verborgen bleibt. Es ist also die Perspektive und die Position des Betrachters maßgebend, um dem Anspruch einer transparenten Betrachtungsweise gerechter zu werden (vgl. Rosaldo 1989: 19). Die Realität dagegen ist immer vorhanden (Baudrillard 1978: 36). In diesem Beispiel auch auf der Photographie, nur ist sie nicht erkennbar für manche Betrachter. Im Film dagegen besteht die Möglichkeit, dass sich dieses Werk, um wieder auf Brecht zurück zu kommen, öffnet und sich von Innen betrachten lässt. So kann Film, in einem gewissen Grad, das statische Bild von mehreren Seiten beleuchten und eine Transparenz schaffen, die der Position des eingeweihten Betrachters näher kommt.

Anders als beim statischen Bild, wo der Produzent eine eher untergeordnete Rolle spielt, besitzt im Film der Hersteller (und alle Beteiligten) die gesamte Kontrolle (ausgenommen der Rezipienten) über den Film. Die Intention und der Einfluss der Beteiligten bleibt in den meisten Fällen absichtlich dem Betrachter verschleiert, was ihn, den Betrachter, zu einer gelenkten Betrachtungsweise führt (vgl. Petermann 1988: 74f und Keifenheim 1995: 47-60). Aber was passiert, wenn diese Verschleierung transparenter wird? Können zusätzliche Informationen zur Herstellung eines Filmes den Blick hinter die Kulissen öffnen? Im *fiktionalen Film* oder *Spielfilm* wurde dies in den letzten Jahren mit Erfolg versucht. Die sogenannten *Making of* Filme, also Dokumentationen mit dem Anspruch der Transparenz, die einen Einblick in die Produktionsweisen und Herstellung eines fiktionalen Filmes zeigen, sind der *nicht-fiktionale* Gegenpol zum eigentlichen *Spielfilm*. Sie erlauben einen begrenzten Blick auf das Geschehen während der Dreharbeiten. Das *Making of* ist somit das Abbild einer *vor-filmischen Realität*, während eine *filmische Realität* (Spielfilm) geschaffen wird. Das Interesse der vorliegenden Arbeit liegt auf dem *Making of* eines sogenannten *nicht fiktionalen* Films, sofern die Form von der Beobachtung des *Spielfilms* textlich übernommen werden kann. Das Ziel ist die Transparenz der *visuellen Repräsentation* von Kulturen in der Fernsehdokumentationsreihe *Gesichter Asiens*, deren Intention, den Einfluss und den Weg der Informationen zu verdeutlichen, um somit die *nichtfiktionale Repräsentation* von verschiedenen Seiten beleuchten zu können.

Bevor jedoch auf den Diskussionsverlauf innerhalb der *Visuellen Repräsentation* eingegangen werden kann, bedarf es zunächst einer genauen Betrachtung der hier verwendeten Begriffe und des theoretischen Zusammenhangs von Film/Fernsehanalyse und ethnologischen Forschungsmethoden. Um nicht in der *Authentizitäts-Debatte* verhaftet zu bleiben, müssen einige für die hier vorliegende Arbeit relevanten Termini eingegrenzt und, soweit möglich, definiert werden.

Folgende Fragen bilden den Leitfaden, der zum besseren Verständnis der Begriffe führen soll: Was ist ein Dokumentarfilm und mit welchem Anspruch spiegelt er die Realität wider? Wodurch unterscheiden sich die Unterformen und Gattungen innerhalb des visuellen Mediums? Was versteht man in der Ethnologie unter dem Begriff der Kultur(en) und wie werden diese visuell dargestellt? Ferner soll der Unterschied einer ethnographischen und journalistischen visuellen Repräsentation untersucht werden und

die Termini Objektivität und Subjektivität sowohl in der Filmanalyse als auch in der ethnologischen Forschung eingegrenzt werden.

A. Zur Begriffsbestimmung

Um eine bestimmte Basis für die Diskussion der visuellen Kulturrepräsentation innerhalb dieser Arbeit zu schaffen, sollten einige relevante Begriffe definiert werden. Die Literatur, bezüglich des Verständnisses von Realität innerhalb des dokumentierenden Films, ist sich zum Beispiel bis dato nicht im Klaren, wo ein Dokumentarfilm (und sämtliche dokumentierende Unterformen) anfängt und wo er aufhört.¹ Es müssen daher einige für diese Arbeit relevante Begriffe, wie Transparenz, Realität, Dokumentarfilm und der Begriff der Kultur/Kulturen erklärt und definiert werden.

1. Transparenz

Transparenz, dt. Durchsichtigkeit, eines der Schlüsselwörter dieser Arbeit, benötigt als Begriff keine größeren Erklärungen. Transparenz wird hier als die Summe von Informationen verstanden, die in dieser Magisterarbeit, zum Verständnis eines audiovisuellen Inhalts, beitragen soll. Um in Worten des Ethnologen Clifford Geertz zu sprechen, ist *Transparenz visueller Repräsentation* eine Art „dichte Beschreibung“, um einerseits die Intentionen und Positionen der Beteiligten zu beleuchten, andererseits soll eine transparente Darstellung dazu beitragen, Hans Walter Bergs visuelle Kultur-Darstellungen in Form einer Feature-Fernsehdokumentation besser verstehen zu können. Transparenz ist hier die Sichtbarmachung eines Informationsweges, die meiner Meinung nach wesentlich zum Verständnis eines dokumentierenden Films beitragen kann.

¹ Im Laufe der Geschichte des Dokumentarfilms wurde das Spektrum dieser Gattung, wobei schon der Begriff der Gattung nicht mehr dem heutigen Verständnis gerecht wird (vgl. Hattendorf 1994: 13-15), eher ausgeweitet als eingegrenzt. Um somit jeder Form, die sich den Anspruch stellt in bestimmten Phasen des Films *Realität* wiederzugeben, gerecht zu werden, verwendet die Literatur den Begriff des *Dokumentierens* (vgl. Huber 2002: 1-7).

2. Realität

Die Realität als eine absolute Größe und deren Simulation als eine Unmöglichkeit, so sieht der Soziologe Jean Baudrillard den Zustand der Situation (vgl. 1978: 35): „Eine Funktion der Realität besteht unter anderem darin, jeden Simulationsversuch zu vereiteln und alles auf das Reale zu reduzieren“ (ebd.: 36). Das mag auf den Simulationsversuch auf der Ebene der Realität zutreffen, aber auf einer Ebene, auf der ein solcher Versuch auf Celluloid (Film) festgehalten werden kann, mag das nicht mehr stimmen. Denn während Simulationsversuche innerhalb der Realität stattfinden, werden sich reale Elemente im Netz der künstlichen Zeichen unentwerrbar verfangen (vgl. ebd.: 36) - „kurz, wir finden uns, ohne es zu wollen, sehr schnell in der Realität wieder“ (Baudrillard 1978: 36). Auf der Ebene des fiktionalen Films (Spielfilm) dagegen ist eine Simulation möglich, ohne dass sich reale Elemente aus der Realität einschleichen, und ohne jegliche Konsequenzen für diejenigen, die eine Simulation durchführen, d. h. hier ist eine klare Trennung zwischen Realität und Simulation möglich, schon aus dem Grund, da es vom Produzenten (und allen Beteiligten) ausgesprochen wird.² Der fiktionale Film ist somit eine bewusste Simulation der Realität, der Versuch die Realität nachzustellen; hier handelt es sich um eine *filmische Realität*. Das Abbild der Realität innerhalb der *nicht-fiktionalen* Filme soll aber keine Simulation sein, keine Verfremdung oder Eingriff, sondern eine Repräsentation der Wirklichkeit. Und auch hier ist dies durch die Aussage des Produzenten (und aller Beteiligten) gegeben, d. h. einer der wenigen Beweise, die hier dem Zuschauer zugetragen werden, ist auch die Aussage des Produzenten, der besagt, dass der dokumentierende Film eine wirkliche, reale Welt darstelle und keine Simulation derer sei. Die Glaubwürdigkeit an die Realität im nicht-fiktionalen Film kommt zum einen von den Aussagen der Beteiligten selbst und auf der Ebene der Wahrnehmung, durch einen allgemeinen Glauben an das Vorhandensein von Realität im Film. Die Ethnologin Barbara Keifenheim spricht hier von einer „Prädominanz des Visuellen“, die sich in der europäischen geschichtlichen Entwicklung etabliert habe (vgl. Keifenheim 1995: 50). Der Medienwissenschaftler

² Diese Sichtweise setzt jedoch voraus, dass jeder Beteiligte an dem Film und jeder Zuschauer sich der Tatsache bewusst ist, dass die Handlungen gespielt sind und es sich dabei um eine filmische, *fiktionale* Realität handelt. Es trifft aber nicht zu, wenn ein Betrachter sich dieser Tatsache, aus bestimmten Gründen, nicht bewusst ist; für ihn ist der Film wahr und beinhaltet somit reale Elemente, wie sie Baudrillard beschreibt (1978: 6-29). Ein weiterer Punkt, in dem sich reale Elemente einschleichen können, ist, wenn zum Beispiel während der Dreharbeiten (innerhalb der vor-filmischen Realität, der *mis en scène*) ein simulierter Schusswechsel stattfindet, aber aus unbestimmten Gründen scharfe Munition verwendet wurde und dabei Beteiligte verletzt werden. Hier wird die Simulation der Realität gleichzeitig zur Realität. (Der Autor erklärt dies an verschiedenen Beispielen, vgl. Baudrillard 1978: 6-51).

Knut Hickethier bezieht das auf den Realismuseindruck und behauptet: „*Dokumentarische Glaubwürdigkeit* besteht im Realismuseindruck, der mit Erzählprinzipien (Perspektivität, Nähe-Distanz-Relationen, Authentizitätsversicherungen) erzeugt wird“ (2001: 201). Die Gefahr ist hier immer wieder gegeben, auch im nicht-fiktionalen Film Simulationen einzubauen, die dem Betrachter nicht bewusst sind. „Der Dokumentarfilm ist längst dabei, zu einem wesentlichen Element der Realsimulation zu werden, die an die Stelle authentischer Realerfahrung treten möchte“ (Paech 1990: 29). Der Film als Technik bleibt jedoch „grundsätzlich [...] die fotografische Wiedergabe eines vor-filmisch Realen, ob >zufälliges< Ereignis oder >fiktionale< Handlung in einer Studiodekoration“ (ebd.: 24, Hervorhebung im Orig.). Siegfried Kracauer sprach dem kinematographischen Bild sogar eine realistische Tendenz zu, die in der Wiedergabe und Aufdeckung physischer Realität bestünde (Kracauer 1973: 61).³ Somit ergeben sich, in der Realitätsdebatte allgemein anerkannt, folgende Bezeichnungen für Realität in Bezug auf den Film: Zum einen die *vor-filmische Realität*, die beim Spielfilm als sogenannte *mise en scène* existiert, da sie räumlich bewusst aufgebaut wurde, um bestimmte Handlungen zu inszenieren, sie „in Szene“ zu setzen. Die *mis en scène* ist die Möglichkeit der Formbarkeit des Raumes. Zum anderen die gleichzeitige Möglichkeit der formbaren Zeit, die im Fachjargon als *Montage* bezeichnet wird (Monaco 2000: 176). „Eine Szene zu schaffen bedeutet, sowohl die Zeit wie den Raum zu organisieren“ (ebd.: 177).⁴ Die Möglichkeit der bewussten Organisation des Raumes und der Zeit hat somit folgende Auswirkung auf den endgültigen Film:

„Das vor-filmisch Reale wird vollkommener Bestandteil der Realität Film, nur für sie hat es das vor-filmisch Reale als >mise en scène< und fiktionale Handlung vorübergehend gegeben, um es im Spielfilm >aufzuheben<“ (Paech 1990: 24, Hervorhebung im Orig.).

Den fiktionalen Film gibt es somit wirklich nur als „diesen Film“, denn er behauptet seinen Gegenstand als gegenwärtig nur in seiner filmischen Präsenz (zeitliches Präsens),

³ Kracauer stellte verschiedene Affinitäten zur Realität heraus, die das filmische Bild mit der Photographie gemeinsam habe (vgl. Kracauer 1973: 71ff und Hickethier 2001: 45-46), jedoch werden viele seiner Ansichten über die realitätsbezogene Darstellung im Dokumentarfilm als zu einseitig kritisiert (vgl. Hattendorf 1994: 29-31).

⁴ Im Laufe der Jahre wurden verschiedene Theorien zur *mis en scène* und *Montage* aufgestellt. André Bazin zum Beispiel hat die *mis en scène* meistens in Verbindung mit dem Film-Realismus gesehen, während die *Montage* für ihn als grundsätzlich expressionistisch galt. Jean-Luc Godard dagegen definierte die *Montage* neu als einen integralen Teil der *mis en scène*. Für Godard sind beide Möglichkeiten der Formbarkeit gleich (vgl. Monaco 2000: 176-178).

als das Hier und Jetzt der Projektion (vgl. ebd.). Anders ausgedrückt heißt das, dass der fiktionale Film eine einmalige *Filmrealität* besitzt, die zwar die bewusst gestaltete *vor-filmische* Realität abgebildet hat, aber nur als Film real ist.

Anders verhält es sich mit dem dokumentierenden Film, da hier der Filmemacher den Versuch unternimmt, die *vor-filmische* Realität so wenig wie möglich zu beeinflussen.⁵ Eine Wiedergabe innerhalb des dokumentierenden Films sieht letztendlich die *vor-filmische* Realität als unabhängig vom Film existierend „und in ihm grundsätzlich abwesend als bereits geschehen (historisches Perfekt) und filmisch daher als Erinnerung in der vergegenwärtigenden Wiederholung“ (Paech 1990: 24). Für den Filmtheoretiker Joachim Paech bedeutet dies: „Der Dokumentarfilm ist immer doppelt: das vergangene Ereignis *und* der gegenwärtige Film“ (ebd.). Der dokumentierende Film wird so zum Dokument, das als Beweis für die *vor-filmische* Realität gilt, wobei der Film aber nicht als absolutes, gesamtes Abbild der *vor-filmischen* Realität angesehen werden kann, da es sich immer um eine bestimmte Perspektive der Kamera handelt. Der Anspruch einer realen Abbildung wird somit meistens durch den fehlenden Eingriff in die *vor-filmische* Realität erklärt, d. h. die Gesamtheit der Realität wird auf das *vor-filmisch* Visuelle, Sichtbare der Kamera reduziert.

„Um diese Realität nicht zu verfälschen, darf der Dokumentarist in das zu filmende Geschehen möglichst nicht eingreifen. Ein Geschehen, das für eine zu dokumentierende Situation als bezeichnend verstanden wird, darf, wenn ihre Aufnahme verpasst wurde, für die Kamera nicht nachgestellt werden, weil durch ein solches Arrangement die Authentizität des Gezeigten in Frage gestellt wird“ (Hickethier 2001: 201).

Im dokumentierenden Film wird das filmische Abbild also selbst als eine Form der Realität verstanden, denn „die dokumentierende Kamera begreift sich, ganz im Gegensatz zu den Anfängen des Dokumentarfilms, als eine vornehmlich Realität beobachtende, registrierende Vermittlungsinstanz“ (ebd.).⁶ Interessant ist hier die Kamera als vermittelnde Instanz der Realität. Sie ermöglicht zwar durch das fotografische Abbild ein Anhalten der Zeit, und beinhaltet eine gewisse Realität, ist aber

⁵ Ein möglicher Einfluss besteht schon durch die Anwesenheit der Kamera und der Filmcrew, des Lichts, der Zeit oder auch durch ein vorhandenes Drehbuch. Ich schließe hier die Verwendung einer versteckten Kamera aus.

⁶ Knut Hickethier bezieht sich hauptsächlich auf die „Dokumentarfilme“ von Robert Flaherty (einer der Pioniere des „Dokumentarfilms“), wie zum Beispiel „Nanook“ (1922), wo gezielt Strategien der fiktionalen Erzeugung von Glaubwürdigkeit im dokumentarischen Erzählen (Narrativität) eingesetzt wurden (vgl. Hickethier 2001: 200ff und Paech 1990: 25).

vom einzelnen Menschen nicht als Ganzes wahrnehmbar. Die visuelle Aufnahme des gezeigten Bildes ist wiederum durch jeden einzelnen Rezipienten einzigartig, denn auch in der realen Welt ist jede Wahrnehmung einzigartig. Die Realität selbst ist, ohne auf philosophische Definitionen einzugehen, nichts anderes als der verhandelte Mittelweg einer Vielzahl subjektiver Wahrnehmungen, um einen gemeinsamen (oft schwankenden) Nenner zu finden. Diese Definition beruht daher auf einer gesellschaftlichen Einigung, die erzielt wurde, um eine gemeinsame Basis für weitere Diskurse zu schaffen, d. h. wir haben es schon bei der Definition von Realität mit multiplen Sichtweisen zu tun, die auf ein Minimum reduziert wurden. Realität ist kulturbedingt (vgl. Keifenheim 1995: 47-60). Dazu schreibt der Filmmacher Peter Krieg:

„Natürlich gibt es in jeder Gruppe oder Gesellschaft mehr oder weniger strikte kollektive Vereinbarungen darüber, was als real oder nicht zu gelten hat, was für wahr oder unwahr zu nehmen ist, aber diese Vereinbarungen sind eben rein historische und mehr oder weniger willkürliche Fiktionen, mit deren Hilfe sich die entsprechenden Gruppen konstituieren und bestätigen“ (1990: 91).

3. Dokumentierender Film

„*Dokumentarfilm/Documentary/Dokumentation oder die Verwirrung der Begriffe*: Das, meine Damen und Herren, nenne ich ein herrliches Thema und ein schwieriges dazu. Das Thema hat überhaupt keinen Kanon. Die Aussagen dazu sind widersprüchlich, extrem widersprüchlich“ (Huber 2002: 1).

Des Öfteren scheitert die Eingrenzung dieser Filmformen schon an dem Begriff des Dokumentarischen selbst, „der in Anbetracht der vielfältigen Entwicklungen der Fernsehsendeformen jegliche Trennschärfe zu verlieren droht, da er in zu viele, z. T. beliebige Unterbegriffe zerfällt“ (Hattendorf 1994: 13). Diese Entwicklung besteht jedoch nicht erst seit der Erfindung des Fernsehens, wie man glauben könnte, sondern schon seit den Anfängen des Films allgemein, wie Manfred Hattendorf weiter feststellt:

„Doch schon vor den durch Fernsehen, Video und neue Medien bedingten Umbrüchen der Produktions- und Wahrnehmungsgewohnheiten konnte man kaum von einem Konsens darüber sprechen, was die Fragen nach - in der damals gängigen Terminologie - *Wesen, Wirkung und Bestimmung* des Dokumentarfilms betraf“ (1994: 13).

Die bestehende Problematik, die sich immer wieder innerhalb der Definitionsdebatte einschlich, war die Frage nach der „Realität“, „Wirklichkeit“ und „Wahrheit“. Diese Frage wurde gestellt, um den dokumentierenden Film vom fiktionalen Film zu unterscheiden und, in seltenen Fällen, den dokumentierenden Film von der wahrnehmenden Realität eines Menschen während eines Geschehens abzugrenzen. Sowohl Praktiker (Filmende) als auch Theoretiker (Medienwissenschaftler) sprechen hier von *vor-filmischer* Realität und *filmischer* Realität. Im Hinblick auf die Erfassbarkeit der Realität im nicht-fiktionalen Film (dokumentierende Filme) haben sich im Zuge der verschiedenen Diskurse zwei entgegengesetzte Meinungen herausgebildet: Zum einen finden sich in der Literatur Vertreter, die es für möglich halten, die *vor-filmische* Realität visuell abzubilden, vorausgesetzt der Dokumentarist greift nicht in jene *vor-filmische* Realität ein. Ausgangspunkt dieser Theorie ist die Ansicht von Hickethier, dass die Kamera eine vornehmlich Realität beobachtende, registrierende Vermittlungsinstanz darstellt: „Kennzeichen dieser dokumentarischen Praxis ist die teilnehmende Beobachtung, verdeckt oder offen ausgestellt“ (2001: 201). Diese Konzeption korrespondiert laut Hickethier in einer weit verbreiteten Auffassung bei den Zuschauern und den Fernseh-Programmverantwortlichen, von der „*Objektivität des dokumentarisch Gezeigten*“ (ebd.). „Das Dokumentarische soll die Welt zeigen, *wie sie ist*“ (ebd.). Diese Meinung existiert vor allem bei Filmemachern für Nachrichtensendungen, deren visuelle Beiträge schnell und oft wenig bewusst gefilmt werden. Für manche Filmemacher ist sie auch heute noch von großer Bedeutung (vgl. Bentele 1992: 47). Der Medienwissenschaftler Günter Bentele sieht dies als „eine naiv-realistische Position der Nachrichtentheorie“ (ebd.: 46). Hier bleiben nämlich viele mögliche Einflüsse unbehelligt, wie Hickethier weiter feststellt:

„Auswahl, Perspektiven, Schnitt etc. bestimmen jedoch immer eine Perspektive auf das Geschehen, wobei die Wahl der Perspektive nicht subjektiver Willkür gehorcht, sondern den kulturellen Bedingtheiten, den institutionellen Zwängen der Auftraggeber und der Realisierenden und den konkreten Produktionssituationen“ (2001: 201).

Der Ansatz, die Realität als Ganzes visuell wiederzugeben, ist somit nicht gegeben, denn „die Frage, was *wirklich* geschah, welches das *richtige* Bild der Realität ist, sei letztlich eine metaphysische Frage und niemand sei in der Lage, darüber Auskunft zu geben“ (Bentele 1992: 49). Im Gegensatz zu dieser, im erkenntnistheoretischen Sinne, realistischen Spiegeltheorie im nicht-fiktionalen, dokumentierenden Film, wird in der

heutigen wissenschaftlichen Diskussion zunehmend die *konstruktivistische* Position vertreten (Bentele 1992: 46).⁷ Hierbei handelt es sich um die Auffassung,

„dass das fotografische Abbild nicht die Wirklichkeit zeige, weil die Realität, mit einem Wort von Brecht, >in die Funktionale gerutscht sei< [...] und um diese sichtbar zu machen, habe man >tatsächlich etwas aufzubauen, etwas *Künstliches, Gestelltes*< zu erzeugen“ (Hickethier 2001: 202, Hervorhebung im Orig.).

Wenn die Realität also durch die alleinig beobachtende Kamera nicht visuell darstellbar ist, besteht nur noch eine Möglichkeit, diese *vor-filmische* Realität in das filmische Abbild herüberzuretten; nämlich dadurch, dass der Filmemacher in die *vor-filmische* Realität eingreift und das zu Zeigende durch Montage hervorhebt. Die Realität muss innerhalb des filmischen Abbildes erklärt werden. Damit wird dem Dokumentaristen eine organisierende Kraft zugewiesen, die dem des Erzählers gleichkommt (ebd.). Übertragen auf die dokumentierenden Filme im Fernsehen und speziell auf die von Bentele bezeichneten naiv-realistisch geglaubten Nachrichten, hat das folgende Aussage: Die *konstruktivistische* Realität wird, wie die Bezeichnung schon ahnen lässt, vom Filmemacher und hier speziell vom Journalisten erst geschaffen und „dies dadurch, dass bei der Berichterstattung immer subjektive Leistungen der beteiligten Journalisten (Selektion, Platzierung, sprachliche Formulierungen etc.) mit im Spiel sind“ (Bentele 1992: 49). Welchen Anspruch hat nun der dokumentierende Film? Der Medienwissenschaftler Heinz Heller bringt diese Frage auf den Punkt:

„Dokumentarisches Filmen zielt nicht nur darauf, die Wirklichkeit um ihrer selbst willen filmisch zu reproduzieren. Dokumentarisches Filmen liegt vielmehr das Motiv zugrunde, in konkreten historischen Zusammenhängen Ausschnitte der Realität dem tatsächlichen oder imaginierten Zuschauer in einem *für ihn* bedeutungsvollen Licht erscheinen zu lassen“ (1990: 21).

Diese Position stellt eine objektive Darstellung der Realität in Frage und geht von einer grundsätzlichen *subjektiven* Sichtweise aus. Der dokumentierende Film wird für den Rezipienten geschaffen, unter Verwendung bestimmter Techniken des nicht-fiktionalen Films.

„Auch der Dokumentarist, der ja gerne damit kokettiert, er spreche für andere (z. B. für „die Sprachlosen“), spricht natürlich letztlich nur für sich selber. Das, was er für die Realität oder die Wahrheit ausgibt, ist jeweils nur seine eigene, und es ist alleine Sache

⁷ Ergänzend zu dieser Diskussion finden sich weitere Debatten u. a. bei Hickethier 2001: 200-204, Bentele 1992: 45- 57 und speziell die *Kreimeier-Wildenhahn-Debatte* bei Hattendorf 1994: 13-17.

der Zuschauer zu entscheiden, ob sie sich seiner Konstruktion anschließen oder nicht“ (Krieg 1990: 91).

Der Realitätsanspruch im dokumentierenden Film wird letztendlich, trotz unterschiedlicher Debatten, immer durch die *dokumentarische Glaubwürdigkeit* vermittelt, genauso wie der fiktionale Anspruch des Spielfilms durch die Aussage der Beteiligten definiert wird. „Wie jeder Film ist auch der Dokumentarfilm nur ein Film: ein *Zeichen* der Zeit, aber niemals die Wirklichkeit selbst“ (Heller 1990: 22). Um einen dokumentierenden Film wissenschaftlich diskutieren zu können ist es nötig, von der Vorstellung einer Realität, die ausschließlich durch die teilnehmende visuelle Beobachtung zustande kommt, Abstand zu nehmen. Vielmehr wird durch Erklärung, Erzählung (Narration) und Umschreibung eine Realität erzeugt, die sowohl Elemente einer kollektiven Vereinbarung von Wirklichkeit beinhaltet als auch das subjektive Realitätsverständnis des Herstellers widerspiegelt. Kulturen müssen also erklärt werden, um dem Anspruch einer realen visuellen Darstellung im Film gerecht zu werden. Die Frage ist nur, von wem sie erklärt werden und mit welcher Intention, denn der dokumentierende Film ist im Grunde nicht mehr als der Ausdruck einer bestimmten Wahrnehmung, d. h. der Wahrnehmung des Dokumentaristen. Der Versuch diesen Produktionsablauf zu verstehen, kann letztendlich nur dann gelingen, wenn die verschiedenen Positionen der Beteiligten beleuchtet und hinterfragt werden. Der dokumentierende Film wird dadurch transparenter und verliert gleichzeitig den Anschein einer allgemein gültigen Aussage und Wahrheit.

4. Kultur

Ähnlich, dem Versuch Realität zu definieren, verhält es sich mit dem untersuchten Gegenstand innerhalb der visuellen Repräsentation, der Kultur. Auch hier bedarf es einer Eingrenzung des Begriffes. Zunächst einmal sollte zwischen der *Existenz von Kultur*, begrifflich gesehen, und dem *Verstehen von Kultur* unterschieden werden. In beiden Fällen wird die gleiche Bezeichnung verwendet, ihre Bedeutung ist aber verschieden. Im ersteren Fall handelt es sich um den allgemeinen, neutral-verwendeten Begriff der Kultur, was einfach ausgedrückt „die Gesamtheit der Gewohnheiten eines Kollektivs“ (Hansen 2000: 17) umfasst und somit wertneutral jedes menschliche

Individuum mit einbezieht. Des Weiteren wird Kultur als Bezeichnung jenes Kollektivs verwendet, dessen Gewohnheiten als Kultur neutral definiert wurde, d. h. Kultur wird hier synonym zum Begriff des Kollektivs, Gruppe oder Gemeinschaft gesehen.⁸ Beim Verstehen von Kultur handelt es sich um deren Beobachtung, Interpretation und Repräsentation. Hier geht es um das Verständnis jener begrifflich als Kultur definierten Kollektive. Um letztendlich aber verstehen zu können, was eine visuelle Repräsentation von Kultur(en) bedeutet, muss zunächst der Terminus Kultur definiert werden. Und da Kultur im Laufe dieser Arbeit auf der Basis einer ethnologisch-wissenschaftlichen Definition verstanden werden sollte, setzt dies wiederum eine Bestimmung des Terminus Ethnologie voraus.

Grundlage der Ethnologie ist die Erforschung von Kultur verschiedener menschlicher Gruppen oder Gemeinschaften und deren Vergleich miteinander.⁹ Eine Wissenschaft, die sich begrifflich aus den griechischen Bestandteilen *ethnos*, „Volk“ und *logos*, „Kunde“ oder „Wissenschaft“ zusammenstellt (vgl. Fischer 1983: 31). Ethnologie soll jedoch in dieser Arbeit in Anlehnung an die Bedeutung des Begriffs der *Ethnographie* verstanden werden: „Die Ethnologie als die wissenschaftliche Disziplin, die sich mit fremden Kulturen beschäftigt“ (ebd.: 42), als Fachbezeichnung für die Auseinandersetzung mit Kultur(en), während die *Ethnographie* als *beschreibender* Bestandteil innerhalb der Ethnologie verstanden wird (ebd.). Eine wichtige Unterscheidung, soll doch eine journalistisch-visuelle Repräsentation von Kulturen untersucht werden und nicht die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einer bestimmten Kultur. Um dem Anspruch einer Kulturbeschreibung gerecht zu werden, muss letztendlich auch der Begriff von *Kultur* eingegrenzt und definiert werden. Denn

⁸ In dieser Arbeit verwende ich die Bezeichnung **Kultur(en)** sowohl für die manchmal unscharfen Umschreibungen einer einzelnen Gruppe/Gemeinschaft zugehörigen **Kultur** als auch für die Mehrzahl von Gruppen/Gemeinschaften, die als **Kulturen** bezeichnet werden.

⁹ Der Begriff der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Kultur(en) wird in verschiedenen sprachlichen Regionen oder Ländern unterschiedlich ausgelegt. So ist *Ethnologie* die allgemeine Bezeichnung für das wissenschaftliche Fach im deutschsprachigen Raum, während zum Beispiel in verschiedenen englischsprachigen Regionen Bezeichnungen wie *Social Anthropology* in England oder *Cultural Anthropology* in den USA verwendet werden. Hier sind die jeweiligen Begriffe Unterabteilungen innerhalb des wissenschaftlichen Faches *Anthropology*, vgl. Fischer (1983: 9-47) und Rudolph (1983: 47-69). In Anbetracht der verschiedenen Termini, die in ihrer Bedeutung zwar Differenzen aufweisen, verwende ich trotzdem in dieser Arbeit auch die englischsprachigen Begriffe *Cultural Anthropology* oder *Social Anthropology* als gleichwertig zu der deutschen Bezeichnung des Faches *Ethnologie*.

nur auf der Basis einer allgemeinen Bestimmung von Kultur kann eine Repräsentation von Kultur(en) untersucht und diskutiert werden.

Innerhalb der Ethnologie wird Kultur u. a. als ein Überbegriff für menschliche Innovation verstanden, als „Gesamtheit der Ergebnisse von Innovationen“ (Rudolph 1983: 51). Kultur resultiert dementsprechend aus Ergebnissen menschlicher Handlung, die dem von Natur aus Bestehenden bewusst oder unbewusst etwas Neues, bis dahin nicht Vorhandenes hinzugefügt haben (ebd.). Der Mensch als gesellschaftlich lebendes Wesen braucht schließlich die Notwendigkeit eines Mindestmaßes von gegenseitiger Verständlichkeit und Verständigung, von Gemeinsamkeiten in Zielen und Mitteln, von Ähnlichkeiten in Anschauungen und Interpretationen der Umwelt und Welt (vgl. Rudolph 1973: 143). Dieses Verhalten und die Handlungen sind wissenschaftlich gesehen nicht genetisch festgelegt, was bedeutet, dass der Mensch sein gesellschaftliches Dasein wesentlich selbst gestalten muss (vgl. ebd.: 144). Als Ergebnis dessen sieht der Ethnologe Wolfgang Rudolph das Wesen der Kultur, die er folglich definiert als: „Die Gesamtheit der (direkt oder indirekt, bewusst und unterbewusst) gesellschaftlich bezogenen und akzeptierten Phänomene menschlicher Daseinsgestaltung“ (1973: 144). Kultur umfasst also alles in einer Gemeinschaft vorhandene, was von Menschen erdacht und geschaffen wurde, sozial anerkannt oder geduldet ist, gleichgültig, ob es in der Gemeinschaft selbst entstanden ist oder von einer anderen Gruppe/Gemeinschaft übernommen wurde. Kultur fungiert als Überbegriff der Interaktion zwischen Menschen, die einer bestimmten Gruppe angehören. Der Begründer der *Academic Anthropology* in England, Sir Edward Burnett Tylor definierte den Begriff der Kultur wie folgt: „Culture or Civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society“ (1959: 1). Für Tylor ist es die Aneignung verschiedener Innovationen durch einzelne Gruppenmitglieder, d. h. Kultur spiegelt sich im Verhalten und in der Handlung eines Individuums wider, das wiederum durch die allgemein anerkannten Richtlinien innerhalb einer Gruppe geprägt wurde. Dadurch wird zum Ausdruck gebracht, dass die grundsätzliche Funktionsweise von Kultur immer dieselbe ist (vgl. Hansen 2000: 17). Tylor neutralisierte den Begriff der Kultur und schuf damit die Arbeitsgrundlage für die moderne Ethnologie (ebd.: 16). Dies stellte ein Meilenstein innerhalb der ethnologischen Wissenschaft dar, denn Kultur ist flexibel, d. h. Gewohnheiten und Regeln innerhalb der Kultur sind einer andauernden Dynamik unterworfen und deshalb

„muss eine Kulturdefinition offen und höchst allgemein sein“ (Hansen 2000: 39). Hansen sieht somit Kultur wie folgt: „Kultur umfasst Standardisierungen, die in Kollektiven gelten“ (ebd.). Diesen verschiedenen Kulturdefinitionen ist aber eines gemeinsam: „Kultur wird mehr oder weniger *qualitativ* verstanden: als Komplex von konkreten Verhaltensmustern - Gewohnheiten, Bräuchen, Traditionen usw. D. h. Kultur wird inhaltlich definiert“ (Bargatzky 1985: 36).

Die Frage stellt sich nun: Wie können diese Verhaltensmuster oder Gewohnheiten, die wir begrifflich als Kultur bezeichnen, überhaupt wahrgenommen werden? Es war Bronislaw Malinowski, der einen weiteren Meilenstein in der Geschichte der ethnologischen Wissenschaft schuf. Die *Teilnehmende Beobachtung* als wichtigste Forschungsmethode, um Kulturen wahrzunehmen und zu beschreiben. Malinowskis Ziel bestand darin, den Standpunkt des Kulturträgers, seinen Bezug zum Leben, zu verstehen und sich seine Sicht der Welt vor Augen zu führen, eben den *„Native’s Point of View“* zu repräsentieren. Ein Standpunkt, der besagt, dass Kultur innerhalb des einzelnen Mitglieds zu finden ist und somit beobachtet und beschrieben werden kann. Clifford Geertz, ein Vertreter der amerikanischen Cultural Anthropology, geht einen Schritt weiter und sieht Kultur als einen komplexen Code:

„Ich meine mit Max Weber, dass der Mensch ein Wesen ist, das in selbstgesponnene Bedeutungsgewebe verstrickt ist, wobei ich Kultur als dieses Gewebe ansehe. Ihre Untersuchung ist daher keine experimentelle Wissenschaft, die nach Gesetzen sucht, sondern eine interpretierende, die nach Bedeutungen sucht“ (1995: 9).

Für Geertz ist die Erforschung und Beschreibung von Kultur mehr als nur die Kenntnis und Anwendung der ethnographischen Techniken, „wie die Herstellung einer Beziehung zu den Untersuchten, die Auswahl von Informanten, die Transkription von Texten, die Niederschrift von Genealogien, das Kartographieren von Feldern, das Führen eines Tagebuchs und so fort“ (ebd.: 10). Es sind nicht nur diese, wie Geertz sie nennt, „herkömmlichen“ Verfahrensweisen, die maßgebend für das ethnographische Unternehmen sind, sondern „entscheidend ist vielmehr die besondere geistige Anstrengung, die hinter allem steht, das komplizierte intellektuelle Wagnis der *dichten Beschreibung*“ (ebd.).¹⁰ Geertz plädiert hier für eine Darstellung der Kultur, welche die Vielfalt der Bedeutungsaspekte und Bedeutungshintergründe betont (vgl. Fuchs 2001:

¹⁰ In diesem Zusammenhang soll lediglich die begriffliche Bestimmung von Kultur erwähnt werden und nicht die kritische Auseinandersetzung mit Geertz’ Beispiel der Anwendung der „dichten Beschreibung“ anhand balinesischer Kultur.

126). Es ist eine Interpretation von kulturellen Handlungen und Gegenständen durch den Kulturträger, wobei der Ethnograph diese Interpretationen nochmals interpretiert und somit eine subjektive Darstellung seiner Beobachtung repräsentiert. Ein Beispiel, das Geertz verwendet, um seine Vorstellung von *dichter Beschreibung* zu erklären, zeigt wie naiv ein Beobachter sein kann, wenn er nur visuelle Informationen nutzt, um kulturelle Handlungen zu beschreiben. Wenn zwei Menschen innerhalb einer kulturellen Gemeinschaft jeweils das rechte Augenlid bewegen, ist das „vom Standpunkt einer photographischen, phänomenologischen Wahrnehmung, die nur sie sieht, nicht auszumachen, was Zucken und was Zwinkern war oder ob nicht gar beide gezuckt oder gezwinkert haben“ (Geertz 1995: 10). Hier bedarf es einer *dichten Beschreibung*, um zu verstehen was mit der Bewegung des Augenlids gemeint war.

Bezüglich der Wahrnehmung und dem Verständnis von Kultur(en) gehen die Meinungen innerhalb der Ethnologie jedoch eher auseinander. Während die früheren ethnologischen Forscher von einem möglichen Objektivismus ausgingen, sehen viele Ethnologen heutzutage diesen Zustand als unmöglich an. Die postmoderne Debatte der Repräsentation von Kulturen innerhalb der Ethnologie wird diesen Standpunkt im Laufe dieser Arbeit näher erläutern. Kultur soll jedoch in den folgenden Diskussionen in Anlehnung an Wolfgang Rudolphs Definition verstanden werden: Kultur als die Gesamtheit der Ergebnissen von Innovationen innerhalb einer Gemeinschaft. Eine Definition, die verschiedene Interpretationen mit einschließt und einer allgemein anerkannten Sichtweise am nächsten kommt. Ob nun Kultur objektiv beschrieben werden kann, oder ob das Verständnis von Kultur relativ gesehen werden muss, wird in den jeweiligen folgenden Abschnitten aufgegriffen. Die Definition von Kultur verhält sich ähnlich wie die der Realität. In beiden Fällen ist die Existenz gesichert und in vieler Hinsicht ist sich die Wissenschaft einig, dass es sowohl Kultur als auch Realität gibt. Die Frage stellt sich aber, ob beides von außen allgemein verstanden und begriffen werden kann oder ist die Perspektive des Beobachters maßgebend?

B. Gegenstand der Untersuchung

Ein wichtiger Teil der Untersuchung in dieser Arbeit bezieht sich auf die *Kommunikatoren*, d. h. auf jene Personen, die an einer visuellen Produktion beteiligt sind. Als Gegenstand der Untersuchung dienen einzelne Featurefilme aus der Fernsehdokumentationsreihe *Gesichter Asiens*, die von Hans Walter Berg produziert wurden.

1. Kommunikatorforschung

Da, wie gezeigt, die Wissenschaft allgemein von einem konstruktivistischen Ansatz in der Realitätsbildung ausgeht, ist es von enormer Wichtigkeit, dass Fernsehen als eine informationsschaffende Institution zu betrachten. Helmut Hammerschmidt fragte zum Beispiel schon 1961 nach der „Wahrheit“ und „Wirklichkeit“ des Fernsehbildes (vgl. 1961: 127). Hammerschmidt, selbst als späterer Intendant des Südwestfunks in die Produktion von Fernsehbildern involviert, kommt schließlich zu der Ansicht, dass auch ein Bilddokument, vorausgesetzt man sieht das Bild als ein Dokument, eine Information aus zweiter Hand ist (vgl. Hammerschmidt 1961: 127-129). „Das Bild gelangt nicht unmittelbar zum Betrachter, sondern wird vom Autor oder Regisseur ausgewählt“ (ebd.: 129). Visuelle Informationen durchlaufen verschiedene Prozesse, werden verändert, erhalten textliche oder sprachliche Unterstützung, bis sie schließlich am Ende des Informationsweges durch das Medium Fernsehen gesendet werden.

„Es ist also große Verantwortung in die Hände der Produzenten gelegt, die richtig auswählen und sich immer sagen müssen, daß das Publikum in diesem Zeitalter des Bildes schon eine Fotografie als Abbild der Wahrheit anzusehen pflegt, wo sie doch bestenfalls nichts weiter ist, als Brücke zu einem Teil der Wirklichkeit (nämlich der sichtbaren), und zwar zu jener Wirklichkeit, die die Hersteller des Bildes nach gewissenhafter Prüfung erkannt zu haben glauben“ (ebd.: 127).

Informationen werden zu einem Produkt; dahinter verbirgt sich ein für den Zuschauer unsichtbar bleibender umfangreicher Organisationsapparat, der den Planungs- und Produktionsprozess bis zur Ausstrahlung einer Sendung entscheidend beeinflusst (vgl. Bleicher 1993: 67). Die Beteiligten eines Produktionsprozesses werden hier als *Kommunikatoren* verstanden. Das heißt im Massenmedium Fernsehen sind „mehrere Personen an der Selektion, Gestaltung und Verbreitung von Aussagen beteiligt, und zwar mit verteilten, spezifisch festgelegten Aufgaben und Funktionen“ (Maletzke 1998:

48). Wie Eingangs angedeutet ist die Beobachtung der *Kommunikatoren* mit der Beobachtung des Informationsflusses gleichzusetzen. Sie sind die Beteiligten Personen, die den größten Einfluss auf die Produktion haben, *sie* gestalten den audiovisuellen Film.

2. Hans Walter Berg – 30 Jahre Korrespondent in Asien

Der Autor, Auslandskorrespondent und Filmemacher Hans Walter Berg wurde am 20. Oktober 1916 in Varel/Friesland geboren. Er studierte Geschichte, Literatur und Kunstgeschichte in München und an der University of Michigan (USA). Er beendete das Studium in München mit einer Promotion und einem Master of Arts Abschluss über fernöstliche Geschichte in Michigan. Schon mit 22 Jahren reiste Berg zum ersten mal nach Asien und entschloss sich einige Jahre später, als „Asien Korrespondent“ nach Indien zu gehen. Bereits 1949 arbeitete Hans Walter Berg als Journalist für den *Weserkurier* in Bremen. 1952 in Neu Delhi angekommen, schrieb Berg zunächst für drei deutsche Zeitungen. Das Interesse an Berichten aus Asien war zu jener Zeit noch nicht sonderlich ausgeprägt. Doch sein „Experiment“, wie er es nannte, glückte. Die politische Entwicklung in Asien und die Unabhängigkeit vieler ehemaliger asiatischer Kolonialstaaten verhalfen Berg zu einer erfolgreichen journalistischen Karriere. Indien als freier, unabhängiger Staat gewann auf der weltpolitischen Bühne zunehmend an Bedeutung. H. W. Berg schreibt über jene Situation:

„Mein bester »Mitarbeiter« wurde Indiens erster Regierungschef Jawaharlal Nehru, der genau zu diesem Zeitpunkt als vertrauenswürdiger Makler zwischen den Fronten des kalten Krieges zu einer Schlüsselfigur der internationalen Politik avancierte“ (Berg 1983: 9).

In den folgenden Jahren kamen weitere große deutschsprachige Zeitungen (ca. 25 an der Zahl) und alle neun deutschen Rundfunkanstalten mit journalistischen Aufträgen aus Deutschland hinzu. 1958 begann Berg seine Reportagen auch visuell zu produzieren. Mit den Feature-Reihen „Gesichter Asiens“ (1959-1986) und „Asiatische Miniaturen“ (1963-1972) schuf er eine der längsten Dokumentationsreihen im deutschen Fernsehen. H. W. Berg war einer der ersten Auslandskorrespondenten, die für den *Weltspiegel* (ab 1963) berichteten, er war Leiter des Asienstudios der ARD in Neu Delhi von 1962-1967

und Leiter des ARD-Studios in Hongkong von 1967-1970. Ab 1970 arbeitete er als freier Journalist. Seine Korrespondenzzeit in Asien betreffend umschreibt Hans Walter Berg 1983 wie folgt:

„Schwerpunkt unserer Berichterstattung war jahrelang die Entwicklung auf den Kriegsschauplätzen in Indochina. Aber wir waren ständig auch in allen anderen asiatischen Ländern zwischen Afghanistan im Westen und Japan im Osten auf Reisen. Jemand hat einmal ausgerechnet, daß wir dabei eine Entfernung zurückgelegt haben, die drei Flügen zum Mond und zurück zur Erde entsprechen würde“ (1983: 10).

In den 30 Jahren seiner Tätigkeit als Auslandskorrespondent entstanden unter seiner Regie mehr als eine Million Meter Film, 110 dokumentierende Filme (Featurefilme, Dokumentarfilme) über 29 asiatische Länder, mehr als 250 Berichte für den *Weltspiegel* und ca. 3000 Beiträge für den Rundfunk und die Zeitungen. H. W. Berg veröffentlichte gegen Ende seiner journalistischen Laufbahn vier Publikationen mit asiatischen Themen. Darunter befindet sich auch das Buch „Gesichter Asiens“ (1983), ein Resümee seiner gleichnamigen Fernsehreihe. Als einer der Pioniere der Auslandsberichterstattung im deutschen Fernsehen hatte Berg ein hohes Ansehen bei den Zuschauern. So schreibt Peter Scholl-Latour 1974:

„Wenn in den vergangenen Jahren die Auslandsberichterstattung der ARD in der Gunst des Publikums im Durchschnitt vor der des ZDF gelegen hat, so ist das mit Sicherheit darauf zurückzuführen, daß das Publikum sich daran gewöhnt hatte, gewisse außenpolitische Schwerpunkte mit dem Gesicht eines Korrespondenten zu identifizieren. Asien war lange Jahre hindurch gleichbedeutend mit Hans Walter Berg“ (1974: 46).

Hans Walter Berg lebt heute in Uhdlingen am Bodensee.

3. *Gesichter Asiens* – Ein Überblick

Die Feature-Dokumentationsreihe *Gesichter Asiens* waren Hans Walter Bergs erste und zugleich erfolgreichste Serie im deutschen Fernsehen. In 75 Folgen brachte er zwischen 1959 und 1986 asiatische Lebensweisen und Ereignisse dem deutschen Zuschauer näher. Produziert wurde die Fernsehreihe im Auftrag des NDR (Norddeutscher Rundfunk) und ausgestrahlt im bundesweiten Gemeinschaftsprogramm der ARD. Die Akzeptanz war in den Anfangsjahren sehr groß, was die damaligen Sehbeteiligungen

zwischen 30 und 70 Prozent belegen (vgl. Zimmermann 1995: 232). Bergs Intention war dabei nicht so sehr die politische Reportage, sondern die Entfaltung eines kulturellen und sozialen Panoramas des jeweiligen asiatischen Landes im Stile des großen kulturpolitischen Features Peter von Zahns (vgl. Zimmermann 1995: 229). Dieser inspirierte Berg in Form und Repräsentationsweise vor allem durch seine Features aus den Vereinigten Staaten. Dazu schreibt Berg: „Angeregt durch den Besuch meines Washingtoner Kollegen Peter von Zahn, [...] war mir die Idee gekommen, eine eigene Dokumentarfilmreihe unter dem Serientitel *Gesichter Asiens* zu entwickeln“ (Berg 1983: 117). Die Themen in *Gesichter Asiens* handelten meistens von der politischen Selbstständigkeit und der wachsenden Industrialisierung asiatischer Länder: von den „sich allmählich wandelnden Züge[n] der *Gesichter Asiens*“, wie Zimmermann behauptet (vgl. 1995: 230, Zusatz F. W.). H. W. Berg umschreibt seine damaligen Vorstellungen folgendermaßen:

„Ich wollte versuchen, den Kollektivbegriff *Asien* umzuwandeln in eine Vorstellung der vielen grundverschiedenen nationalen Charaktere der asiatischen Völker, ihrer geschichtlichen Schicksale und ihrer gegenwärtigen Probleme sowie der faszinierenden Vielgestaltigkeit ihres kulturellen Reichtums“ (1983: 117).

Berg war ein Verfechter des westlich geprägten technischen Standards und im Zuge der damaligen politischen Ost-West Konfrontation sah er die Gefahr, dass jene unabhängig gewordenen asiatischen Staaten dem drohenden Kommunismus zum Opfer fallen könnten. So handelte zum Beispiel die erste Folge „*Gesichter Asiens: Rourkela*“ (16. 03. 1959) von der technischen Aufbauhilfe aus Deutschland und Österreich, wobei der Untertitel „Schritt über die Schwelle einer neuen Epoche“ glauben machen möchte, dass diese Hilfe Indien zu jenem Schritt verholfen hatte (vgl. Zimmermann 1995: 232). In einer weiteren Folge über Indien mit dem Titel „*Gesichter Asiens: Westminster's Erbe und der Rat der Fünf. Die Wurzeln der größten Demokratie der Welt*“ (22. 03. 1962) wird Bergs westlich geprägte Sichtweise und Intention noch deutlicher. In historischen Rückblicken und aktuellen Reportagesequenzen rekapitulierte er in dem Feature Entstehung und Bewährung der indischen Demokratie, die – wie er in seinem Schlusswort betonte - „mit der Ablehnung jeder Gewalt und Zwangspolitik und mit dem verbrieften Schutz der persönlichen Freiheit eine bewusste Front gegen den Kommunismus darstellt“ (Zimmermann 1995: 230). Den Weg Indiens sah Berg dabei richtungsweisend für andere Staaten Asiens:

„Und ob sich diese mehr als eine Milliarde Asiaten außerhalb Chinas für die Demokratie oder für den Kommunismus als ihre politische Lebensform entscheidet, das, glaube ich meine Damen und Herren, kann auch Ihnen nicht gleichgültig sein“ (zitiert nach Zimmermann 1995: 230).

In den folgenden Jahren war die Featurereihe zunehmend von der Krise und der kriegerischen Auseinandersetzung in Indochina geprägt. Zu den brisantesten Reportagen der Reihe in dieser Zeit zählt *„Gesichter Asiens: Der Sturz des Mandarin“* (26. 11. 1963). Brisant ist die Folge aus zwei Gründen: Zum einen gelang es dem Kameramann Carsten Diercks als einzigem Filmaufnahmen vom Panzerangriff südvietnamesischer Putschisten auf den Palast des Diktators Ngo-Dinh-Diem zu machen. Zum anderen kann rückwirkend von einer nicht ganz wertfreien Aussage ausgegangen werden. Es war eher eine Informationsvorenthaltung seitens des Korrespondenten H. W. Berg. Dazu schreibt Zimmermann:

„Obwohl Berg über die Ursachen des Komplotts, mit dem die US-Regierung Friedensverhandlungen zwischen Nord- und Südvietnam verhindern wollte, informiert war und über einzigartiges Bildmaterial verfügte, beließ er es aus Rücksicht auf den Bündnispartner bei skeptischen Andeutungen“ (1995: 229).

Die Produktion der Fernsehdokumentationen war in erster Linie eine Teamarbeit. Berg hatte nicht nur die Darstellungsform von Peter von Zahn übernommen, sondern auch dessen Kameralente. Berg selbst führte nie die Kamera. Wenn dabei trotzdem auch visuell beeindruckende Filme entstanden sind, so deshalb weil bekannte, professionelle Kameralente mitwirkten (vgl. Zimmermann 1995: 230). Carsten Diercks, Uwe Petersen, um nur einige zu nennen, waren für die brillanten Bilder der Serie verantwortlich (vgl. ebd.: 229-231). Der Text dagegen stand für Berg trotz allem im Mittelpunkt, „der durch das Filmmaterial illustriert wurde“ (ebd.: 230).

Mit den Featureserien aus Asien hat H. W. Berg zwischen 1959 und 1986 den „Horizont des deutschen Publikums geweitet“, wie es sein langjähriger Kollege Winfried Scharlau formuliert; „und einen Kontinent erschlossen, der bis dahin fremd, abweisend und bedrohlich erschien“ (Scharlau 1996). Er hat vor allem eine Welt gezeigt, zu der er sich auch menschlich und privat hingezogen fühlte, wie er es in seinem gleichnamigen Buch öfters andeutet. Wie Zimmermann feststellt, war es aber immer eine subjektive Perspektive, die Berg den Zuschauern präsentierte: „Bei allem Bemühen, sich auf Eigenart und Mentalität der asiatischen Völker und Kulturen einzulassen, war in Bergs Reihe die westlich-eurozentrische Sicht auf Asien von Anfang an unverkennbar und wohl auch beabsichtigt“ (1995: 230).

C. Realität als Konstruktion

Realität wird nach medien- und sozialwissenschaftlicher Ansicht sowohl beim Kommunikator als auch beim Rezipienten konstruiert (vgl. Hackett 2001: 11 und Schmidt 1994: 3-20). Infolgedessen gibt es verschiedene konstruktivistische Ansätze in beiden Wissenschaften. Für diese Arbeit sollen jedoch nur zwei Ansätze herangezogen werden, die innerhalb der Medienforschung richtungsweisend sind. Es handelt sich zum einen um den *gemäßigten Konstruktivismus*, eine aus den Sozialwissenschaften stammende Auffassung und zum anderen den *radikalen Konstruktivismus*, ein Theorieansatz innerhalb der Medienwissenschaft, der teilweise auf Ideen der Neurobiologie aufbaut (vgl. Maletzke 1998: 128). Beide Ansätze haben jedoch eine Gemeinsamkeit: Sie gehen vom Menschen als ein zur Realitäts-Konstruktion fähigem Wesen aus, wobei in der begrifflichen Definition von Konstruktion auch unterschiedliche Auffassungen existieren.

Gerhard Maletzke, Kommunikationswissenschaftler und Vertreter des gemäßigten Konstruktivismus, versteht unter dem Begriff des Konstruktivismus, dass

„der Mensch in seinem Erleben und Verhalten und insbesondere im Wahrnehmen nicht als passiv rezipierendes Wesen zu verstehen ist, sondern daß er aus dem *Material*, das ihm seine Sinne liefern, sich durch Selektion, Projektion, Bedeutungszuweisung und Sinngebung seine Welt aktiv aufbaut; er *konstruiert* seine Welt, und zwar auf eigene individuelle Art und Weise, freilich überformt von sozialen und kulturellen Gegebenheiten“ (Maletzke 1998: 127, Hervorhebung im Orig.).

Diese Ansicht ist in allen Sozial- und Kulturwissenschaften nahezu akzeptiert. Einige Fragen bleiben aber offen, nämlich ob die Welt, die wir Menschen durch unsere Sinnesorgane annehmen, auch wirklich so ist? Oder gibt es eine Wirklichkeit, die eventuell außerhalb unserer Wahrnehmung existiert? Die Frage nach der „wirklichen Wirklichkeit“, ein Grundproblem der Erkenntnistheorie taucht somit wieder auf (vgl. ebd.: 127-128). Der konstruktivistische Ansatz soll hier, wie schon in der Begriffsbestimmung angeschnitten, als Grundlage für die jeweiligen Untersuchungen zur Transparenz innerhalb der visuellen Repräsentation dienen. Der *gemäßigte Konstruktivismus* schließt die Existenz einer „wirklichen Wirklichkeit“ nicht aus und sieht auch eine Möglichkeit des Zugangs. Allerdings wird diese Möglichkeit eingeschränkt, mit dem Hinweis, dass „dieses Erfahren bestimmt und begrenzt ist durch den *Weltapparat*, wie er sich beim Menschen im Verlauf der Evolution herausgebildet hat“ (Maletzke 1998: 128). An dieser Stelle setzt nun der *radikale Konstruktivismus* an,

der die Möglichkeit der Wahrnehmung der „wirklichen Wirklichkeit“ für nicht gegeben hält, denn „jeder Konstruktivismus muß notwendig auf der Tatsache des Beobachtens aufbauen und deshalb verbürgt die Wirklichkeit des Beobachtens aber noch keineswegs die Objektivität der Beobachtung“ (Schmidt 2000: 17). Das heißt, hier gehen die Vertreter des *radikalen Konstruktivismus* vom Menschen als ein geschlossenes soziales System aus und dementsprechend

„wird die These von der Konstruktivität von Wirklichkeit(en) nicht nur als Konsequenz der Beobachterabhängigkeit gedeutet, sondern in die allgemeinere These umformuliert, daß es keine systemunabhängig objektivierbare ontologische Realität gibt, sondern so viele Wirklichkeiten, wie es Systeme gibt, die zu beobachten in der Lage sind“ (Schmidt 1994: 8).

Wenn somit Wahrnehmen und Erkennen als systemabhängige Handhabungen von Unterscheidungen und Benennungen bei menschlichen Beobachtern als Grundlage angenommen wird, dann sieht Siegfried Schmidt folgende Aspekte konstruktivistischer Argumentationen:

„Menschliche Beobachter können nur wahrnehmen und erkennen, wenn und weil sie von ihrer Umwelt abgekoppelte, operativ geschlossene Systeme sind, d. h. Systeme, die nicht außerhalb ihrer Grenzen operieren und sich auch nicht selbst durch ihre Operationen mit der Umwelt verknüpfen können“ (ebd.: 8).

Für das Medium Fernsehen bedeutet dies, dass es von Medientheoretiker als geschlossenes System betrachtet wird und gleichzeitig zum Instrument der Wirklichkeitskonstruktion wird (vgl. ebd.: 14f). Fernsehen als Massenmedium soll in dieser Arbeit nicht als technische Einrichtung gesehen werden, das lediglich Botschaften versendet oder Informationen transportiert, sondern als operativ geschlossenes, soziales System, das, nach ihren internen Strukturen, Wirklichkeitsentwürfe anbietet, während sich der Rezipient an dieses Angebot koppelt (vgl. Maletzke 1998: 130). „Aus dieser Sicht sind Medianaussagen niemals als Aussagen über die *Wirklichkeit* zu verstehen, sondern nur als Angebote oder *Modelle*, die von autopoietischen Systemen für autopoietische Systeme konstruiert sind“ (ebd.: 130). Das Fernsehen und damit auch der dokumentierende Film können nach dem Ansatz des *radikalen Konstruktivismus* keine *objektive* Realität darstellen, wonach die Frage nach einer objektiven Berichterstattung von vornherein gegenstandslos wäre.

Zusammenfassend kann aber gesagt werden, dass beide Ansätze von einer Konstruktion der Wirklichkeit ausgehen und folglich eine *Medienrealität* existiert. Ob

nun eine visuelle objektive Berichterstattung im Fernsehen möglich ist oder nicht und welche Realität nun repräsentiert wird, kann zur Zeit nicht belegt werden. Daher ist meiner Ansicht nach in diesem Zusammenhang die Frage zu stellen, *wie* etwas produziert und vermittelt wird und weniger *was* gezeigt wird. Fernsehen als Kommunikator ist ein komplexer Prozess, denn vor der Aufnahme sind Recherchen, Exposés, Treatments und Drehbücher erforderlich, während der Aufnahme muss das komplexe Zusammenspiel von Faktoren hinter und vor der Kamera organisiert werden. Nach der Aufnahme kommen die Phasen der Montage, Vertonung und des Einkopierens (vgl. Schmidt 1994: 14-19). Es hat somit des Öfteren den Anschein, dass Fernsehbilder zwar die Authentizität der alltäglichen visuellen Wahrnehmung simulieren, „aber nur, weil der Beobachter und seine Beobachtungs- wie Transmissionsinstrumente unsichtbar gemacht werden, weil Selektion und Formgebung ausgeblendet sind und erst dem Beobachter zweiter Ordnung beobachtbar werden“ (ebd.: 15). Der Einblick und die Betrachtung der Struktur des Kommunikators ist meines Erachtens eine wichtige Aufgabe, um zu verstehen, wie die Konstruktion von Informationen und deren Vermittlung funktionieren. Denn nur durch die Beschreibung der Herstellung einer visuellen Repräsentation kann eine angemessene Einordnung stattfinden. Ich versuche dies im Folgenden sowohl durch einen medientheoretischen Kontext als auch durch den ethnologisch-theoretischen Bezug darzustellen. Dabei gehe ich in dieser Arbeit von einem existenten *gemäßigten Konstruktivismus* aus.

D. Fernsehtheoretischer Kontext

Die Welt wird wie in der erfahrbaren Wirklichkeit auch im Fernsehen vereinfacht in real und unwirklich eingeteilt. Ob Schrift, Ton oder Bild(er), die Frage nach dem unglaublichen Text oder dem realen Bild wird immer wieder gestellt, obwohl das vermeintlich unrealistische Bild den gleichen Reiz auf unser Sinnesorgan ausübt, wie das reale Bild. Die Unterscheidung zwischen realem Bild und unreaalem Bild kann der Mensch ohne zusätzliches Wissen ohnehin nicht treffen, denn das Wissen und die Erfahrung entscheidet neuronal was bekannt oder unbekannt ist, was Realität ist und was Fiktion (vgl. Spangenberg 1992: 82).

„Die kognitive Realität ist also ein vollständig aus systeminternen Operationen selbsterzeugtes Konstrukt des neuronalen Systems. Um es pointiert und anschaulich zu formulieren: Nicht unsere Augen sehen oder unsere Ohren hören, sondern das Gehirn verwandelt neuronale Aktivität zu einem Eindruck des Hörens oder Sehens“ (Spangenberg 1992.: 82).

Das *fern Sehen*, also die Möglichkeit etwas zu sehen, was nicht unmittelbar in der eigenen Umgebung passiert, hat sich besonders im Medium *Fernsehen* zu einer passiven visuellen Erfahrungsaneignung entwickelt. Obwohl schon der Kinofilm dieses ermöglichte, bot das Fernsehen jedoch die zeitgleiche visuelle Teilnahme an einem Geschehen. Die Realität, die sich zur gleichen Zeit an einem bestimmten Ort zuträgt, kann ich als Zuschauer an einem anderen Ort anhand eines Bildausschnitts mitverfolgen. Was das Telefon und das Radio auditiv schon Jahre vor dem Fernsehen ermöglichte, war in den 1920er Jahren nun auch begrenzt visuell möglich: Die technische Möglichkeit des fern Sehens (Hickethier 1998: 22). Das Fernsehen als technische Innovation entwickelte sich eher langsam und wurde im Zuge von Programmdiskussionen Anfang der 1930er Jahre dem schon sehr viel weiter entwickelten Radio unterworfen, was zur Folge hatte, dass das Fernsehen eine ähnliche Programmstruktur aufweist wie das Radio:

„Dass man sich Fernsehen nur als ein Programm-Medium vorstellte, lag nicht zuletzt auch daran, dass es als >Bild-Rundfunk< im Kontext der Hörfunkdebatten stand und die im Rundfunk entstandene Form des Programms daher auch für das Fernsehen selbstverständlich schien“ (ebd.: 29).

Das Fernsehen als Programm-Medium hatte sich somit schnell durchgesetzt wobei andere Möglichkeiten dieses Medium zu nutzen, etwa als „eine Art Bildtelefon“ zur audiovisuellen interaktiven Kommunikation, meistens verdrängt wurden (vgl. ebd.: 29).

Die Übermittlung von Informationen durch die Medien, in jeglicher Form, ist zum Bestandteil unserer sogenannten modernen Welt geworden. Dabei dienen die unterschiedlichen Medien zur Erfahrungsaneignung jedes einzelnen Individuums, passiv und sekundär statt aktiv und vor Ort. Informationen werden aufgenommen, bearbeitet, gefiltert, beeinflusst und in schriftlicher, auditiver oder visueller Form übermittelt (vgl. Schmidt 1994: 14-19). Die technischen und menschlichen Einflussbereiche innerhalb des Mediums Fernsehen zu beobachten, ist für den Ausgang dieser Arbeit sehr wichtig, denn wie schon eingangs zitiert, hat Helmut Hammerschmidt dem eigentlichen Bild die Möglichkeit abgesprochen, das zu zeigen was nicht sichtbar ist: „Das Bild kann eigentlich nur zeigen, was *ist*, schon kaum mehr, was entsteht. Es kann überhaupt nicht zeigen, was *nicht* ist. Das muß man, wenn man es „zeigen“ will, auf übertragene Weise darstellen“ (Hammerschmidt 1961: 126). Eines der wichtigen Aspekte ist die Entstehung des Films, in dieser Arbeit in Form von Fernsehdokumentationen, der Sendeform, die dem Anspruch der realitätsbezogenen Berichterstattung im Medium Fernsehen am nächsten kommen soll. Eindrücke und Erfahrungen, dem Zuschauer fremde Lebensweisen und Verhaltensweisen werden von Seiten des Kommunikators an den Rezipienten übermittelt, was zu einer unausgeglichene Kommunikation führt. Daher gebührt es der Entstehung von medialen Produkten eine tiefere Einsicht in Herstellung, Intention, Position und Struktur zu geben, um als Rezipient zusätzliches Hintergrundwissen zu erlangen, um danach Informationen besser einordnen zu können (vgl. Hickethier 2001: 16f). Es spielt für die medial vermittelten Angebote eine zentrale Rolle, wie das Medium an sich gesellschaftlich organisiert ist, denn „die Strukturen der Institutionen prägen das Angebot in seiner Zusammensetzung, seiner Platzierung und seiner inneren Gestaltung“ (ebd.: 17). Das heißt, „entscheidend ist nicht nur, wie Film und Fernsehen etwas zeigen, sondern auch, was sie ausklammern und nicht zeigen und damit als bedeutungslos für die gesellschaftliche Auseinandersetzung erklären“ (ebd.). Die Möglichkeit der Manipulation von Informationen und die visuelle Simulation ist als Gefahr immer anwesend, sie kann, muss aber nicht bewusst angewandt werden. Die Fernsehgeschichte und besonders der Missbrauch von Massenmedien in Deutschland vor 1945 und

weltweit nach 1945, zeigte immer wieder, wie Manipulation von Informationen, Menschen prägen können. Daher hat Hammerschmidt recht, wenn er behauptet: „dem, was nicht ist, gebührt aber oft größere Bedeutung als dem, was ist“ (1961: 126).

1. Entwicklung des Rundfunks in der BRD

Nach 1945 wurde der Rundfunk im besetzten Deutschland schnell unter der Regie der Besatzungsmächte neu aufgebaut. Das Ende des Krieges bedeutete auch das gleichzeitige Aus für die nationalsozialistischen, propagandistischen Medien. Die folgenden Jahre waren durch eine neue Ideologie, ausgehend von den Besatzungsmächten, geprägt. Entnazifizierung und Aufbau eines demokratischen Bewusstseins in der Bevölkerung waren das Ziel, die Unabhängigkeit der Medien die Folge: „Keine Kontrolle des Staates über Programm, keine privaten Gesellschaften, dagegen eine Unabhängigkeit des Rundfunks, wie es sie noch nie zuvor in Deutschland gegeben hatte“ (Flottau 1978: 27). Daraus folgend hatte die alliierte Rundfunkpolitik, trotz Meinungsverschiedenheiten unter den Siegermächten, eine gemeinsame Zielrichtung:

„Man wollte das Massenmedium Rundfunk als Instrument demokratischer Umerziehung nutzen und den Ausschluß staatlicher Einflußnahme auf den Rundfunk sicherstellen, um künftig einen Mißbrauch durch antidemokratische Kräfte zu verhindern und einen unabhängigen Rundfunk zu garantieren“ (Bleicher 1993: 79f).

Die Unabhängigkeit des Rundfunks war damit beschlossen, ohne jeglichen Einfluss der Parteien oder der Regierung. In Form unterschiedlicher Sendeanstalten wurde der Rundfunk mit einem öffentlichen Auftrag organisiert, denn „so sollte der Einfluß unterschiedlicher gesellschaftlicher Gruppen auf die Institution und die Kontrolle der Wahrnehmung des öffentlichen Auftrages in Form der Programmgestaltung gesichert werden“ (ebd.: 79f). Im Gegensatz zu der Regierung, die eine Anknüpfung der Rundfunkstruktur an die schon zur Weimarer Republik vor 1933 bestehenden Reichs-Rundfunk-Gesellschaft für geeigneter hielt, entschieden sich die Alliierten für einen öffentlich-rechtlichen Rundfunk (vgl. Hickethier 1998: 64).¹¹ In den verschiedenen Besatzungszonen wurde die Organisation der einzelnen Sendeanstalten nach dem Vorbild des jeweiligen Heimatlandes der Militärregierungen strukturiert. Die

¹¹ Der Begriff Rundfunk beinhaltet hier auch das Fernsehen, als Teil des Mediums Rundfunk.

ideologische Basis war jedoch in allen Sendeanstalten gleich, mit Ausnahme der sowjetisch besetzten Zone: „Teilweise im Gegensatz zur Rundfunkordnung in ihren Heimatländern sorgten sie dafür, dass die Unabhängigkeit des Rundfunks in den Landesrundfunkgesetzen verankert wurde“ (Flottau 1978: 26). Erstaunlich, wenn man bedenkt, dass es in den Vereinigten Staaten 1945 nur kommerzielle Sender gab und in Frankreich der Rundfunk eine staatliche Angelegenheit war, nur England hatte „einen öffentlich-rechtlichen Rundfunk, der jenem ähnelt, den die westlichen Alliierten in Deutschland gründeten“ (ebd.: 26). Es gab keine übergreifende Instanz mehr. Jede Sende-Anstalt war organisatorisch selbstständig. Diese wesentlichen Prinzipien des neuen Rundfunks wurden 1948 durch die von den Länderparlamenten verabschiedeten Rundfunkgesetze verankert (vgl. Hickethier 1998: 64). Der NWDR (Nordwestdeutsche Rundfunk), als zentralistisch organisierte Rundfunk- und Fernsehanstalt in der britisch besetzten Zone, war die damals größte Radio-Sendeanstalt und übernahm im Aufbau des Fernsehens die Führungsrolle. 1953 wurde offiziell der erste Fernsehsender durch den NWDR in Hamburg in Betrieb genommen. Im Jahre 1954 war die Bundesrepublik fast flächendeckend mit Sendern ausgerüstet, wobei das Fernsehen schon in der föderalistisch organisierten *Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten Deutschlands (ARD)* ein von den jeweiligen Landesrundfunkanstalten gemeinsam gestaltetes Programm, bundesweit sendete. Zur Gründung der *ARD* kam es schon 1953 durch einen Fernsehvertrag der Landesrundfunkanstalten, in dem die Organisation des Fernsehprogrammbetriebes festgelegt wurde (Bleicher 1993: 91). Aufgrund des flächendeckenden Empfangs, wurde das öffentlich-rechtliche Fernsehen zunehmend zum Massenmedium. Es gab jedoch von Seiten der Regierung immer wieder den Versuch, ein weiteres, kommerziell betriebenes Fernsehen zu gründen, dessen Programmstruktur unter staatlicher und wirtschaftlicher Kontrolle liegen sollte. Das Bundesverfassungsgericht verbot jedoch die Gründung einer solchen Sendeanstalt auf regierungsnaher Basis. Damit ging die Initiative zur Gründung eines zweiten Fernsehprogramms endgültig von der Bundesregierung auf die Länder über, die schließlich 1961 einen „Staatsvertrag über die Errichtung der Anstalt des öffentlichen Rechts *Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)*, unterzeichneten“ (ebd.:100).

Mit der Gründung des *ZDF* 1963 wurde die Programmvielfalt und die Konkurrenz im bundesdeutschen Fernsehwesen größer. Bis zur Gründung der sogenannten *kommerziellen Sendeanstalten* in den 1980er Jahren, war das Fernsehen ausschließlich

eine öffentlich-rechtliche Angelegenheit. Mit den sogenannten *Privaten Sender* wurde der wirtschaftliche und politische Einfluss offiziell anerkannt und geduldet, wobei aber schon immer, seit Bestehen des bundesdeutschen Fernsehen, ein gewisser Einfluss von Seiten der Politik, Wirtschaft und Parteien auf Landesebene bestand.

2. Fernsehen als Kommunikationsmedium

„Zu den Modellvorstellungen, mit denen wir Film und Fernsehen heute fassen, gehört, dass wir sie als *Medien* verstehen“ (Hickethier 2001: 6).

Fernsehen kann man als einen Informationsübermittelnden Kanal verstehen. Der extensive Gebrauch des Medienbegriffs setzte erst mit der Ausbreitung des Fernsehens in den 1960er Jahren ein. Der Begriff des *Mediums*, lateinischen Ursprungs und laut *Brockhaus* übersetzt als „das in der Mitte befindliche“, umschließt „alle Mittel, deren wir uns beim Kommunizieren bedienen“ (Hickethier 2001: 7). In der *Medienforschung* werden Medien allgemein als die „technischen Mittel oder Instrumente, die der Verbreitung von Aussagen dienen“ (Maletzke 1998: 51) bezeichnet.¹² Durch die Schaffung neuer Kommunikationsmittel, ist auch die Eingrenzung der Definition des Begriffs *Medien* fließend geworden, denn es gibt keinen Konsens darüber, wie weit er reichen soll (vgl. ebd.: 51f). Eine Unterscheidung und Abgrenzung innerhalb der übergeordneten begrifflichen Definition ist jedoch notwendig. Eine allgemein anerkannte Untergliederung der Medien macht Harry Pross, der zwischen *primären*, *sekundären*, und *tertiären Medien* unterscheidet. (vgl. Pross 1987: 8-15). *Primäre Medien* sind demnach an den menschlichen Körper gebundene Elementarformen, wie Sprache, Mimik oder Gestik, also Informationsübermittlung ohne zusätzliche technische Hilfe. Mit *sekundären Medien* meint Pross all jene Medien, die auf der Produktionsseite ein zusätzliches Gerät oder Hilfsmittel erfordern, wie Schreib- oder Druckmedien, Rauchsignale, Plakate oder auch Briefe. Hier benötigt der Rezipient keine zusätzlichen Hilfsmittel, während als *tertiäre Medien* diejenigen verstanden werden, „die nicht nur auf der Seite des Produzenten, sondern auch auf der der Rezipienten eines Gerätes

¹² Mit *Medienforschung* werden hier alle wissenschaftlichen Fächer bezeichnet, die sich mit *Medientheorien* beschäftigen. Ein Blick in aktuelle Studienführer zeigt, dass eine verwirrende Vielfalt von Fachbezeichnungen existiert. Ich verwende daher in diesem Zusammenhang den neutralen Begriff der *Medienforschung* nach Siegfried J. Schmidt, (vgl. dazu Schmidt 2000: 70-76 und Faulstich 1994: 23-27).

bedürfen“ (Hickethier 2001: 7), zum Beispiel die *technischen Medien* wie Radio, Fernsehen, Film und auch das Internet. Eine in der Struktur ähnliche Einteilung machte unter anderem auch Siegfried Schmidt (1994), wobei auffallend ist, dass all diese Definitionsversuche sich nach dem Prinzip der aufsteigenden Komplexität strukturieren (vgl. Hickethier 2001: 8). Medien definieren sich von der zwischenmenschlichen Interaktion unter Anwesenden bis zum Verbreitungsprozess von Informationen, die nur auf Grund von Technologien möglich sind.

Medien sind ein kulturspezifisches Phänomen und eingebunden in den jeweiligen Zusammenhang, wie Ben Bachmair feststellt:

„Medien sind als symbolische und dingliche Objektivationen an den jeweiligen kulturellen Kontext, an soziale Situationen und die handelnden Menschen *gebunden*. Sie wirken aber auch strukturierend auf die Menschen, sozialen Situationen und den kulturellen Kontext ein. Für die aktuelle Situation in der entwickelten Industriegesellschaft ist prägend, daß Medien wie andere Güter auch produziert und konsumiert werden“ (1996: 31).

Daraus folgend wird das Medium Fernsehen als *Massenmedium* verstanden. Fernsehen als *tertiäres* Medium, das sowohl beim Produzenten ein technisches Hilfsmittel voraussetzt als auch beim Rezipienten, und „Produkte in großer Zahl mit noch unbestimmten Adressaten“ (Luhmann 1995: 6) erzeugt. Medien können ein ungreifbarer Raum sein oder eine kommunizierende Plattform, eine Institution oder ein Brief. Medien befinden sich jedoch immer in der Mitte, als vermittelnder Informationskanal. Vor allem *primäre* Medien, wie sie Pross beschreibt, finden auf einer interaktiven zwischenmenschlichen Kommunikation statt und sollten daher auch gesellschaftliche sowie kulturelle Unterschiede mitberücksichtigen. Hingegen beinhalten die mit Hilfe der Technik erzeugten Medien, wie das Fernsehen oder der Film, eine unausgeglichene Kommunikation. Informationen werden somit bei Journalisten wie Hans Walter Berg des Öfteren durch *primäre* Medien aufgenommen und durch *tertiäre* Medien vermittelt, wobei der Informationsfluss gefiltert und verändert werden kann. Auf die Untersuchung dieser Arbeit bezogen, bedeutet dies, dass Bergs Filme diesen Informationsweg immer durchlaufen haben. Dieser Punkt, der in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung kaum beachtet wurde, spielt letztendlich eine wichtige Rolle in der Untersuchung der interkulturellen Informationsvermittlung. Vor allem in der wissenschaftlichen Untersuchung des Massenmediums sieht zum Beispiel Niklas Luhmann nicht nur als Aufgabe, die Massenmedien der Manipulation

der Realität zu beschuldigen, sondern vielmehr darin, die übermittelte Realität als konstruierte Realität zu akzeptieren und diese zur *Medien-Realität* verkommene Realität zu untersuchen und zu beobachten (vgl. Luhmann 1995: 5-11). Denn „um dieses Verständnis von Massenmedien zu erreichen, müssen wir also ihr Beobachten beobachten“ (ebd.: 8). Die Kommunikatoren des Fernsehens beobachten Realität, konstruieren Realität und vermitteln diese, wobei die Transparenz dieses Informationsweges die Beobachtung der Beobachtung ist.

Fernsehen ist laut Definition innerhalb der Medienforschung ein Massenmedium und für Massenmedien ist entscheidend, „daß keine Interaktion unter Anwesenden zwischen Sender und Empfänger stattfinden kann“ (Luhmann 1995: 6). Die Interaktion wird hier durch die Zwischenschaltung von Technik ausgeschlossen und trotzdem wird in der Medienforschung verwirrender Weise von *Kommunikation* oder gar von *Massenkommunikation* gesprochen. Diese Bezeichnung ist aber in der Fernsehforschung, nach den verschiedenen Definitionen von Kommunikation zu urteilen, nicht angebracht. So sieht zum Beispiel Hickethier den Kommunikationsakt als einen wechselseitigen Vorgang und diese Situation ist letztendlich beim Medium Fernsehen nicht gegeben. Denn hier sind die

„Beziehungen einseitig gerichtet (eindimensional) und werden als technische Signalübertragungen verstanden: Ein ›Kommunikator‹ oder ›Sender‹ (Produktion) stellt eine ›Aussage‹ her (Produkt), die in einem ›Medium‹ den ›Rezipienten‹ bzw. ›Empfänger‹ erreicht“ (Hickethier 2001: 9, Hervorhebungen im Orig.).

Ihren prägnanten Ausdruck fand diese Denkweise in der von Harold D. Lasswell 1948 bekannt gewordenen Formel: *Who says what in which channel, to whom, with what effect?* (vgl. Maletzke 1998: 57-70). Das Medium Fernsehen wird hier als ein *Sender* zwischen Kommunikator und Rezipienten gesehen, der die Aussagen transportiert bzw. vermittelt. Es herrscht also ein Ungleichgewicht zwischen Sender und Empfänger, „weil der Rezipient in der Regel nicht direkt im gleichen Medium antworten kann, sondern allenfalls indirekt über andere Medien“ (Hickethier 2001: 9), wie zum Beispiel Briefe oder Telefon. Eine ähnliche Auffassung hat auch Gerhard Maletzke, der Kommunikation als „die Bedeutungsvermittlung zwischen Lebewesen“ (1998: 37) sieht, wobei diese Einschränkung in jüngster Zeit an Bedeutung verliert und stattdessen weiter gefasst wird, zum Beispiel als *Mensch-Maschine-Kommunikation* oder als *Maschine-Maschine-Kommunikation* (vgl. ebd.: 37-39). Der Begriff der *Kommunikation*

ist somit vieldeutig und wer „über Kommunikation schreibt, sollte klar sagen, was er damit meint“ (ebd.: 37).¹³ In dieser Arbeit verstehe ich die Kommunikation zum einen als eine zwischenmenschliche Interaktion, während auf der Ebene der Massenmedien der Begriff als *mediale Kommunikation* verstanden werden soll. Zunächst ist die historische Entwicklung von Bedeutung, denn der Begriff der Kommunikation stammt aus dem angloamerikanischen Diskurs der Massenmedienkommunikation und wurde durch die zunehmende Nutzung der technischen Medien in Deutschland ins Deutsche übernommen:

„Erst durch das Aufkommen der Massenmedien wurden Kommunikationsprozesse in gesellschaftlichen Systemen überhaupt zum Problem wissenschaftlicher Forschung. Deswegen ist Kommunikationsforschung auch heute noch primär oder letztlich Massenkommunikationsforschung. Dabei stand und steht insgesamt vor allem die Frage im Mittelpunkt, inwieweit das System der Massenkommunikation zur inhaltlichen Programmierung der Gesellschaft beiträgt“ (Faulstich 1994: 23).

Da das Fernsehen ein Massenmedium ist und nach Hickethier bei Massenmedien das Modell der linearen Informationsabgabe existiert, spricht man auch von einer *Wirkung* von Seiten des Kommunikators dem Rezipienten gegenüber. In der amerikanischen Massenkommunikationsforschung der dreißiger und vierziger Jahren des letzten Jahrhunderts wurde zum Beispiel angenommen, „dass die Aussage des Kommunikators sich direkt in den Köpfen der Rezipienten abbildet und damit deren Bewusstsein strukturiert“ (Hickethier 2001: 10). Die Aussagen des Kommunikators werden dabei als Stimuli für den Rezipienten verstanden. Empirische Untersuchungen haben jedoch seit den fünfziger Jahren gezeigt, dass solche Wirkungsmodelle nicht auf eine derart lineare Art und Weise entstehen (vgl. ebd.). Infolgedessen entstanden in den siebziger Jahren neue Theorien bezüglich der medialen Kommunikation. Die Auffassung von der Einseitigkeit des Kommunikationsflusses wurde durch neue Modelle dahingehend korrigiert,

„dass beim Rezipienten mehr Handlungsmöglichkeiten gesehen werden und er dem medialen Angebot eines Kommunikators nicht mehr einfach nur ausgeliefert ist, sondern dass er seinerseits die Angebote auf ihren *Nutzen* für seine Bedürfnisse hin überprüft“ (ebd.).

¹³ *Kommunikation* als begriffliche Definition ist in der Medienforschung unterschiedlich eingegrenzt. Das liegt an der Tatsache, dass die Medienforschung sich aus den verschiedensten wissenschaftlichen Fächern zusammensetzt und dementsprechend auch unterschiedliche Definitionen oder Eingrenzungen bestehen (vgl. Maletzke 1998: 36-45, Hickethier 2001: 9-13, Faulstich 1994: 19-43, Merten 1994: 141-163 und Schmidt 2000: 13-63).

Entstanden ist dieser *Nutzenansatz* (hier in Bezug auf das deutsche Fernsehen), nach der Zunahme des Medienangebotes, zunächst durch das Zweite Deutsche Fernsehen (ZDF) und die jeweiligen Dritten Programme - in den achtziger Jahren zunehmend durch die kommerziellen Fernsehsender. Das *Wirkungskonzept* funktioniert somit im Grunde nur bei einer niedrigen Anzahl von Informationskanälen. Das *Nutzenmodell* dagegen „geht von der Existenz mehrerer Angebote in vielen gleichzeitig existierenden Kanälen aus“ (Hickethier 2001: 11). Hier spricht die Medienforschung auch von einer *Vielkanal-Kommunikation* (vgl. ebd.: 11-12). Aufgebaut auf diesem Nutzenansatz und der vermeintlichen Unabhängigkeit des Rezipienten entstanden neue Modelle, insbesondere die *systemtheoretischen* und *konstruktivistischen Ansätze* (vgl. Schmidt 1994: 3-20). Demnach gilt *Kommunikation* nicht mehr als ein Austausch von Informationen, sondern als ein Prozess individueller Sinnkonstruktion, die auf der Basis gemeinsamer Zeichen beider Kommunikationspartner besteht. Medien liefern nach dem konstruktivistischen Verständnis zwar Aussagen über Realität, sind aber darin zugleich ein Teil dieser Realität. Damit besteht der wesentliche Unterschied zu den vorangegangenen Kommunikationsmodellen darin,

„dass der systemtheoretische Ansatz annimmt, dass es keine Realität an sich gibt, die sich in der Kommunikation abbildet, sondern dass sich die Individuen ihre *eigene Wirklichkeit* aufgrund ihrer eigenen Bedingungen der Wahrnehmung und der Bewusstseinskonstitution schaffen“ (Hickethier 2001: 11).

3. Fernsehdokumentarismus

Der Dokumentarfilm wurde in den Anfängen des Fernsehens des Öfteren als Pausenfüller eingesetzt und im späteren Verlauf der Fernsehentwicklung als Programmform zunehmend adaptiert. Der Begriff des *dokumentierens*, von dem Filmemacher John Grierson 1926 erstmals für die Umschreibung eines nicht-fiktionalen Films verwendet, wird im Medium Fernsehen als das Genre nicht-fiktionaler Informationsvermittlung gesehen (vgl. Heller 1990: 19). Eine klare Definition von Dokumentarfilm oder Fernsehdokumentation ist jedoch nicht gegeben. Vielmehr wird diese Filmform, obwohl in den Anfangsjahren der Filmentwicklung schon präsent, erst viel später als eine Abgrenzung zum fiktionalen Film verstanden. Aber auch innerhalb

dieses nichtfiktionalen, dokumentierenden Genres ist es problematisch, den Dokumentarfilm von den verschiedenen Präsentationsformen des Fernsehdokumentarismus abzugrenzen. In typologischer Hinsicht ist der Dokumentarfilm im Fernsehen vor allem im Kontext der längeren Dokumentarsendungen, wie *Reportagen*, *Dokumentationen* und *Features* zu lokalisieren (vgl. Zimmermann 1990: 99). Die technische und planerische Evolution im Bereich des Mediums Fernsehen hat zur Entwicklung bestimmter Arten der Berichterstattung geführt und damit zur Herausbildung spezifischer nichtfiktionaler Sendeformen. Anhand ihrer unterschiedlichen Produktionsrhythmen werden diese als *kurz-*, *mittel-* und *langfristig* unterschieden (vgl. Jost 1986: 10). Herbert Jost spricht hier von sog. „Ebenen“ (vgl. ebd.). Nachrichten und Berichte über tagesaktuelle Ereignisse sind, aufgrund der täglichen Planung und Erstellung, als kurzfristige Berichterstattung zu verstehen. Sendebeiträge der mittel- und langfristigen Ebene werden dagegen in Wochen- oder Monatsfrist geplant und produziert (vgl. ebd.). Eine solche Trennung ist heutzutage jedoch weniger scharf, aufgrund der technischen Innovationen im Produktionsbereich, die eine Beschleunigung des gesamten Produktionsablaufs ermöglichen (vgl. ebd.). Zimmermann teilt zum Beispiel die unterschiedlichen Formen der Berichterstattung nach angelsächsischem Vorbild in ein Spektrum ein, das von „tatsachenbetonten bis zu meinungsbetonten Formen reicht“ (1990: 101). Danach gelten Nachricht und Bericht als häufig nach dem *Climax-First-Modell* strukturierte Formen einer Informationsvermittlung, die einzig schlagwortartig Fakten präsentieren und auf einen Kommentar so weit wie möglich verzichten. Features und Reportagen dagegen sind Darstellungsformen, die einen Sachverhalt stärker veranschaulichen und interpretieren. Der dokumentarischen *Feature*-Form soll in dieser Magisterarbeit besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden, da Hans Walter Berg die meisten Folgen von *Gesichter Asiens* in Form von Features produzierte.

4. *Gesichter Asiens* als Featureform

Der Anspruch, der an ein Fernsehfeature gestellt wird, beschreibt der Journalist und Auslandskorrespondent Jürgen Dauth wie folgt:

„Der Autor eines Feature-Beitrags [...] kann sich nicht darauf beschränken, eine Momentaufnahme zu präsentieren. Er wird hinterfragen müssen, warum die Dinge in einem fernen Land so sind, wie sie sich darstellen. Er wird das Geschehen in einem

fernen Land an den historischen, kulturellen und philosophischen Wurzeln des fremden Gesellschaftskreises messen müssen“ (1985: 169).

Soweit eine Art „Arbeitsanweisung“ an den Reporter oder Korrespondenten, wie er eine Feature-Dokumentation aufzubauen hat. Die Frage, inwiefern die Fernsehreihe *Gesichter Asiens* dem Anspruch eines Features gerecht wird, soll in diesem Abschnitt erörtert werden.

So verwendete zum Beispiel Rüdiger Proske, langjähriger Leiter der Hauptabteilung Zeitgeschehen beim NDR, den Begriff „Feature“ als Oberbegriff für Dokumentarsendungen. Seine Definition von 1967 lautet:

„Die Dokumentarsendungen im Fernsehen werden weithin Features (Fietschers) genannt und von mehr Leuten, als der Sache dienlich ist, in und außerhalb der Rundfunkanstalten als das betrachtet, was im Kino der Kulturfilm ist. Das Wort „Feature“ ist mit den englischen Controllern nach Deutschland gekommen, die nach dem Kriege den Aufbau des Rundfunks beaufsichtigten. Das Dampfradio gab den Begriff dann an das anstrebende Fernsehen weiter. Die Programmattungen, die sich hinter dem Wort Fietscher [...] verbergen, sind [...] Feuilletons, Reportagen und Dokumentationen“ (Proske 1967: 129).

Das Fernseh-Feature erlaubt eine breite Ausdrucksform und zeichnet sich meistens durch eine zusammengesetzte Montage aus. „Einen Stoff *verfietschern* heißt im journalistischen Sprachgebrauch, Sachverhalte in anschaulicher Weise gestalten“ (Zimmermann 1990: 101). Hier werden Bauelemente wie Interview, Statement, Reportage, szenische Darstellung, Filmbericht, Archivfilme, Fotos, Graphiken usw. per Montage zu einem Präsentations- und Argumentationsmuster zusammengefügt, das von einem *Off-Kommentar* (meistens vom involvierten Journalisten selbst gesprochen) getragen und geleitet wird (vgl. ebd.: 100-102). Das Feature zeichnet sich zum einen durch die Inszenierung einer Argumentation aus und beinhaltet eine sprachliche Rhetorik, wie sie auch für Rede, Vortrag, Aufsatz oder Essay charakteristisch ist (vgl. ebd.). Somit wird das Feature im engeren Sinne als eine Form begriffen, die die wichtigsten Aspekte eines Themas nicht nur argumentativ darstellt, sondern auch anhand von Beispielen und Anschauungsmaterialien. Das Fernseh-Feature illustriert Sachverhalte und kulturelle Aspekte. Dieses *In-Szene-Setzen* macht letztendlich auch den Unterschied zur Dokumentation und zum Dokumentarfilm aus. Während das Feature tendenziell analytisch vorgeht, von der These zu den als Beweisstücke zitierten Fakten, besitzt der Dokumentarfilm eine synthetische Form. Letzterer gelangt von der Beobachtung dessen, was ist, zu gewissen Schlüssen, wobei diese oft nicht einmal

ausgesprochen werden müssen (vgl. ebd.: 101). Beim Feature ist dagegen häufig zu beobachten, dass

„Auswahl der Beispiele und Art der Visualisierung vornehmlich dazu dienen, einen vorrecherchierten oder auch schon vorformulierten allgemeinen Sachverhalt zu veranschaulichen, der unter Vernachlässigung der visuellen Ebene hauptsächlich über den Text vermittelt wird“ (Zimmermann 1990: 101-102).

Diese Beobachtung trifft auch auf die Darstellungsform der meisten Folgen von *Gesichter Asiens* zu. „Im Mittelpunkt stand der Text des Korrespondenten“, in diesem Fall von Hans Walter Berg geschrieben und gesprochen, wobei der Text „durch das Filmmaterial illustriert wurde“ (Zimmermann 1995: 230). Schon durch die Tatsache, dass Peter von Zahns „Feature“-Reihen aus den USA Anstoß für Bergs *Gesichter Asiens* waren, ist es nicht verwunderlich, dass letzterer sich für die gleiche Repräsentationsform entschied. Die Erfolge Peter von Zahns sollten durch die Übernahme dessen Feature-Struktur auch für Berg den gewünschten Erfolg erbringen.

Die Themen der einzelnen Folgen standen vor Drehbeginn meistens fest. Der vorformulierte Sachverhalt wurde in vielen Fällen, wie die Archivunterlagen belegen, durch Vor-Ort-Filmaufnahmen veranschaulicht, wobei des Öfteren schon vorhandenes Filmmaterial (Archivmaterial) des Senders (NDR) hinzugezogen wurde (vgl. HWB Archiv 1952-1986 und *Im Schatten Indochinas* 1978). Interviews, Bergs Selbstdarstellung (um die Authentizität zu untermauern), die textliche Überordnung gegenüber den Bildern und die Illustration durch bewusst vorbestimmte visuelle Aufnahmen, sind die Kennzeichen der meisten Folgen von *Gesichter Asiens*. Dies sind die allgemeinen Formen eines Fernseh-Features. Bergs Darstellungsformen waren zum Beispiel sehr stark von Stereotypen geprägt. In „*Gesichter Asiens: Maha Nagar - Die große Stadt*“ (10. 05. 1964) fügten sich zum Beispiel die Bilder von Elend und fernöstlicher Rituale zu Motivketten, die in den Indienreportagen des Fernsehens immer wieder variiert wurden:

„Menschen, die auf offener Straße schlafen, bettelnde Kinder und Krüppel, ausgemergelte Gestalten beim Bad im Ganges, heilige Kühe, Gaukler und Schlangenbeschwörer, hinduistische Prozessionen, Slums und last not least Mutter Teresa als Symbol christlicher Selbstlosigkeit und Opferbereitschaft, die ihr Leben den Ärmsten der Armen weihet“ (Zimmermann 1995: 231).

Als Kontrast dazu verwendete Berg meistens Bilder von überquellenden Autostraßen der Metropolen Indiens, Bilder vom Luxus der Reichen, „üppige Märkte, das quirlige

Leben der Straßenhändler, moderne Hochhäuser und Fabriken - Bilder eines Volkes“, das, wie Berg im Film sagt: „im Kampf gegen den Hunger alle Kräfte des Fortschritts mobilisieren muß“ (zitiert nach Zimmermann 1995: 232). Dieses Beispiel zeigt sehr deutlich, wie Berg seine These über die „Verelendung und Armut als Gefahr für die Entwicklung einer Demokratie“ anhand einer stereotypischen Darstellung illustriert.

Das Feature als audiovisuelle Darstellungsform birgt jedoch auch Probleme. Die Arbeitsweisen vieler Korrespondenten, die bei überblicksartigen Hintergrundberichten, politische als auch kulturelle Konstellationen ganzer Kontinente aufdecken sollen, führt zu der Vermutung, dass „die Recherche und Kameraarbeit vor Ort nur noch der Illustration der bereits in Grundzügen vorgefertigten Analyse dient“ (Zimmermann 1995: 229). Zimmermann sieht dabei die Gefahr, dass die Realität, die die Bilder vorzuführen scheinen, oftmals weitgehend ausgeblendet bleibt und zum journalistischen „Konstrukt“ wird (vgl. ebd.).

„Es ist eine Gefahr, die am Beispiel des Feature-Journalismus immer wieder kritisiert worden ist und insbesondere unter dem Eindruck des Kalten Krieges die ständige Variation vorgefertigter Versatzstücke, filmischer Klischees und argumentatorischer Stereotype förderte. Das galt oft mehr für die Texte als für die Bilder, deren latenter Gehalt an Realismus durch die rigide Interpretation des Kommentars oft gar nicht erst zur Geltung kam“ (ebd.).

E. Ethnologiebezogener Kontext

„Außerdem haben selten zween Reisende einerley Gegenstand auf gleiche Weise gesehen, sondern jeder gab, nach Maßgabe seiner Empfindung und Denkungsart, eine besondere Nachricht davon. Man musste also erst mit dem Beobachter bekannt seyn, ehe man von seinen Bemerkungen Gebrauch machen konnte. Ein Reisender, der nach meinem Begriff alle Erwartungen erfüllen wollte, müsste Rechtschaffenheit genug haben, einzelne Gegenstände richtig in ihrem wahren Lichte zu beobachten, aber auch Scharfsinn genug, dieselben zu verbinden, allgemeine Folgerungen daraus zu ziehen, um dadurch sich und seinen Leser den Weg zu neuen Entdeckungen und künftigen Untersuchungen zu bahnen“ (Forster 1983: 17).

Beobachten, Verstehen und Vergleiche zwischen fremder und eigener oder gar nur zwischen fremden Kulturen, sind, wie eingangs schon gesagt, die elementarsten Arbeitsweisen innerhalb der Ethnologie. Eine kulturübergreifende Wissenschaft, die zum Vergleich und Verstehen von kulturellen Aspekten und Zusammenhängen sämtliche Informationen benötigt, sollte sich nicht scheuen, auch visuelle Momentaufnahmen, die für die Wissenschaft von nicht zu unterschätzendem Wert sind, zu verwenden. Ilisa Barbash und Lucien Taylor, beide überzeugt von der visuellen Methode innerhalb der ethnologischen Forschung, umschreiben die Situation wie folgt: „Film brings people and cultures alive on the screen, capturing the sensation of living presence, in a way that neither words nor even still photos can [...]. Film language is the language of moving, seeing, and hearing“ (Barbash and Taylor 1997: 1). Eine ethnographische Beobachtung ist jedoch im wissenschaftlichen Kontext, sei sie nur Beobachtung oder eine visuelle Aufnahme, fundierter und zeitlich anspruchsvoller, als zum Beispiel eine journalistische Beobachtung. Dennoch ist eine wissenschaftliche Beobachtung nicht unbedingt als realer einzustufen. Ich möchte jedoch hier zunächst keine Wertung beider Beobachtungsformen einleiten; es soll lediglich eine arbeitsbedingte Gegenüberstellung stattfinden. In den folgenden Punkten wird das Arbeitsumfeld eines Ethnologen untersucht und dargestellt. Einflüsse und Theorien, die den Informationsfluss prägen und leiten, sollen in ähnlicher Weise untersucht werden, wie es im vorhergehenden Kapitel geschehen ist. Insbesondere wird der visuelle Arbeitsbereich innerhalb der Ethnologie ein zentraler Punkt darstellen. Die ethnographische Beobachtung, die folgende Interpretation und Repräsentation bewegen sich meistens in einem Rahmen theoretischer Vorgaben. Hier dienen die Kulturtheorien dazu, einen gemeinsamen Nenner zu finden, Kulturen entweder ähnlich zu verstehen

und sie vergleichen zu können, oder der Versuch, Kulturen aus ihren eigenen Perspektiven zu verstehen.

1. Formen ethnographischer Forschungsmethoden

„Über andere zu reden heißt, über sich selbst zu reden. Die Konstruktion der Anderen ist zugleich die Konstruktion des Selbst“ (Fuchs & Berg 1999: 11). Diese Erkenntnis wurde lange Zeit innerhalb der Ethnologie verdrängt, denn das Ziel dieser relativ jungen Wissenschaft war stets eine objektive Darstellung der Sachverhalte, die sich aus den gesammelten Daten der jeweiligen Kultur ergaben. Die ethnologische Wissenschaft ist heutzutage auch bereit, ein gewisses Verständnis für das damalige Streben nach Objektivität und Holismus zu erbringen, denn die Datensammlung war in jenen Zeiten weit weniger wissenschaftlich fundiert (vgl. Marcus & Fischer 1986: 17). Die früheren Ethnologen des 19. Jahrhunderts waren überwiegend sogenannte „Armchair Anthropologists“, was bedeutete, dass Ethnologen ihre Aussagen ohne jeglichen Forschungsaufenthalt, auf unwissenschaftlich-gesammelten Daten aufbauten (vgl. ebd.). Diese Gelehrten stützten sich unter anderem auf die Berichte von Missionaren, Händlern, Reisenden und Vertretern der Kolonialverwaltung, das heißt auf Informanten, die von Malinowski später als „Amateurforscher“ bezeichnet werden sollten (vgl. Fuchs & Berg 1999: 23). Die Funktion der Berichterstatter vor Ort war zu jener Zeit lediglich im Sammeln der notwendigen Informationen und Materialien gesehen worden (ebd.). Erst im Ergebnis eines längeren disziplinären Ausdifferenzierungs- und Institutionalierungsprozesses wird *stationäre vor Ort Beobachtung* zu dem Forschungsmodell, auf dem die Ethnologie und Ethnographie aufbauen. Immer komplexer durchdachte und verfeinerte Forschungsleitfäden, wie die *Notes and Queries on Anthropology*, Fragebögen speziell für Reisende entworfen, wurden von den Schreibtischethnologen entwickelt und den zuvor nicht-ausgebildeten „Amateurethnologen“ in die Hände gegeben (vgl. Urry 2001: 101-127, Stocking 2001: 4-5). Die langsame, vergleichsweise späte Akademisierung der Ethnologie zum Ende des 19. Jahrhunderts, führte in der nächsten Generation zur Herausbildung eines ersten Typus wissenschaftlicher *Feldforscher* (vgl. Fischer 1992: 79ff). In der als „Zwischengeneration“ bezeichneten Gruppe von Ethnologen, wie Franz Boas oder A. C. Haddon, vollzog sich auf akademischer Ebene der Übergang von einer an der Naturbeobachtung orientierten Haltung zu einer auf sozialer Teilnahme gegründeten Forschung (vgl. Fuchs & Berg 1999: 25ff). Diese orientierte sich an bestimmten

methodischen Konzepten und theoretischen Fragestellungen. Auch die Einsicht in die Notwendigkeit einer längeren Feldpräsenz der akademischen Forscher, begann sich Anfang des 20. Jahrhunderts langsam durchzusetzen.

2. Ethnologische Theorien zum Verstehen kultureller Aspekte

In der theoretischen Vorbildung eines Ethnologen sieht zum Beispiel Horst Nachtigall eine gewisse Gefahr, „denn je besser der betreffende Forscher wissenschaftstheoretisch vorgebildet ist, um so leichter kann er Gefahr laufen, seine Erwartungen in sein Beobachtungsobjekt *hineinzufragen* oder *hineinzusehen* und das zu beobachten, was er will“ (ebd. 1974: 22). Eine „abenteuerliche Einschätzung“ nennt es Hans-Jürgen Hildebrandt und sieht letztendlich einen „naiven Empirismus“ in dieser Aussage (vgl. 1990: 15-17). Für ihn ist Theoriekenntnis von großer Bedeutung und er vergleicht seine Auffassung mit Immanuel Kant, der schon 1785 konstatierte, dass es von großer Wichtigkeit sei, einen Begriff, welcher der Wissenschaftler durch Beobachtung aufklären möchte, vorher selbst schon bestimmt wurde, „ehe man sinnetwegen die Erfahrung befragt: denn man findet in ihr, was man bedarf, nur alsdann, wenn man vorher weiß, wonach man suchen soll“ (zitiert nach Hildebrandt 1990: 16f). Hildebrandt fordert deshalb ein Mehr an theoretischem Vorwissen, „so daß auch die in jede wissenschaftliche Analyse einfließenden theoretischen (und wertmäßigen) Vorentscheidungen zumindest bewußt gemacht und damit ansatzweise kontrolliert werden können“ (ebd.: 16). Ethnologen haben heutzutage schon durch ihre Ausbildung ein gezwungenermaßen theoretisches Vorwissen und können somit das Gesuchte leichter finden, vorausgesetzt sie wissen wonach sie suchen. Der von Nachtigall natürlich nur scheinbar geforderte Theorieverzicht, impliziert die Frage danach, inwiefern der ethnographische Beobachter während seiner Feldforschung durch Theorie voreingenommen ist und ob durch einen möglichen Verzicht, dementsprechend entgegengewirkt werden könnte (vgl. ebd.). Zweit- und Drittforschungen haben zum Beispiel bei den Pueblo Indianer (Nordamerika) in den 1950er Jahren ergeben, dass die Informanten schon bei der Ankunft des Forschers wussten, aus welchen Gründen die Wissenschaftler kamen und kannten schon die Themen und Fragen, die den Forscher interessierten (vgl. Nachtigall 1974: 22f). Über die Möglichkeit der theoretischen Voreingenommenheit schreibt Gary Witherspoon:

„Wenn wir das Verhalten im Rahmen unserer Theorien erklären, können wir dann wirklich behaupten, wir hätten es verstanden, oder verteidigen wir lediglich unsere Theorien und überzeugen uns selbst, daß die Welt nach wie vor ihren Weg in der Weise nimmt, wie wir uns das schon immer vorgestellt haben?“ (1985: 115).

Solange eine Theorie nicht widerlegt ist, wird sie von ihren Vertretern angewandt und verteidigt. Dies gilt für jede Gesellschaft und jede Kultur, die Theorien hervorbringt und widerlegt. Witherspoon bezieht sich aber in dieser Aussage auf die europäisch geprägten Kulturen und die daraus entstandenen Kultur-Theorien. *Wir*, bedeutet für ihn die Mitglieder der europäisch-amerikanischen Kultur, und fremd ist demnach alles, was sich außerhalb dieses Bereiches befindet - regional wie kulturell (vgl. ebd.: 115ff). Die Theorien sind dementsprechend eurozentrisch angehaucht und können, in Bezug auf einen *Kulturrelativismus*, auch nur in diesem Sinne verstanden werden. Kulturtheorien haben in der Ethnologie einen wichtigen Stellenwert, soll es doch darum gehen, Grundlagen zu finden, Kulturen zu „verstehen“ und sie zu vergleichen. Dazu bedient sich die Ethnologie unterschiedlicher Kulturtheorien. Von der Theorie des Diffusionismus bis hin zum Strukturalismus, zeichnet sich trotz unterschiedlicher Ausgangspunkte eine Gemeinsamkeit auf - nämlich dass „es ihnen in letzter Instanz um den Nachweis einheitlicher Prinzipien geht, aus dem sich die Kulturzüge erklären lassen, in denen auch die räumlich voneinander entferntesten Kulturen übereinstimmen“ (ebd.: 133). Anders dagegen verhält es sich mit den Ansichten der Verschiedenheit von Kulturen. Während der Ansatz des *Relativismus* von einer perspektivischen Betrachtungsweise einer Kultur ausgeht, nehmen Vertreter eines *universalistischen* Ansatzes die natürliche Entwicklung des Menschen als Grundlage. *Universalisten* gehen von einer gemeinsamen Basis in der Natur des Menschen aus und vermuten, dass Kultur erst nach einer endgültigen Entwicklung der menschlichen Spezies des Homo Sapiens entstanden ist (vgl. Witherspoon 1985: 115-125). Somit hätten alle verschiedenen Ethnien eine gemeinsame natürliche physiologische und geistige Grundlage, auf der die unterschiedlichsten Formen von Kultur basieren. Kulturphänomene können folglich auf der metaphysischen Ebene einer bestimmten Kultur erklärt werden, behaupten Universalisten. Neueste Forschungen geben jedoch den Vertretern eines *Relativismus* recht, die das Verstehen einer Kultur (oder ihrer einzelner Innovationen und Strukturen) nur durch die jeweilige metaphysische Perspektive, für möglich halten (ebd.). Die Antwort auf die Frage, ob der Mensch eine singuläre Natur hat, verneinen die Relativisten. Sie sehen durch eine bestimmte Lesart der Geschichte der humanen

Evolution, dass „die menschliche Natur sich in Interaktion mit Kulturformen entwickelt hat“ (ebd.: 123). Kultur ist nach dem Relativisten Witherspoon „weit weniger eine Konstruktion der menschlichen Natur als die menschliche Natur eine Schöpfung – eine Formung – der Kultur ist“ (ebd.). Kultur ist folglich ein unverzichtbarer Bestandteil der humanen Natur, wie Clifford Geertz behauptet: „it suggests that there is no such thing as a human nature independent of culture“ (Geertz 1973: 49).

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass

„die Menschen überall auf der Welt nicht eine singuläre Natur gemeinsam haben (es sei denn in dem äußerst allgemeinen genetischen Sinne von bildbaren Fähigkeiten des Lernens und des praktischen Tuns), daß ihre Einzelnatur von den erlernten Kulturformen gebildet wird und daß diese darum gemäß den Prinzipien einer universalistischen Sehweise, welchen Ursprungs und Inhalts auch immer, nicht angemessen erklärt, analysiert oder verstanden werden kann“ (Witherspoon 1985: 123).

Als Orientierungspunkt für diese Arbeit ist daher der Gedanke eines relativistischen Kulturverständnisses eher von Bedeutung als die Idee, eine Kultur könne durch die Werte einer anderen vollständig erklärt werden. Kultur kann nicht ohne die Natur des Menschen existieren, und umgekehrt.

3. Visual Anthropology

„Dem aufmerksamen Filmer wird nicht entgehen, daß er im Endeffekt nur das von den Gefilmten an Bildern erhält, [...] *was* sie zu zeigen bereit sind; *wie* sie es zeigen; *was* sie preiszugeben glauben, *wenn* sie es zeigen“ (Keifenheim 1995: 50).

Innerhalb der Ethnologie wird der Bereich, der sich mit visuellem (audiovisuellem) Material beschäftigt, *Visual Anthropology* genannt.¹⁴ Dabei kommen zwei Möglichkeiten in Betracht, in denen sich Ethnologen/Ethnographen/Cultural Anthropologists oder Social Anthropologists mit Filmmaterial innerhalb ihres jeweiligen ethnologischen Fachbereichs beschäftigen. Howard Morphy und Marcus

¹⁴ Als Begriff sollte „Visual Anthropology“ nicht in andere Sprachen übersetzt werden, sondern als Eigenname auch im deutschen Verwendung finden. Da es hier, bei der Nutzung des Begriffes, keine eindeutige Trennung von Anthropology, Ethnologie oder Social Anthropology gibt, würde dieser Teilbereich in der Übersetzung verwirren. Visual Anthropology ist ein Teilbereich der ethnologischen/anthropological Wissenschaft und dient allen Bereichen innerhalb dieser Wissenschaft.

Banks sprechen hier von einer „duality of focus“ (Morphy & Banks 1997: 1). Zum einen wird Filmmaterial als Quelle, als Forschungsmaterial verwendet, wobei hier der Begriff des *Footage* auch sprachübergreifend verwendet werden kann. *Footage* als ethnologisch relevantes Filmmaterial, das „unbearbeitet“ und „unverändert“ als Quelle zur Analyse, für Aussagen oder Theorien herangezogen wird. Ein weiterer Aspekt der Filmmutzung innerhalb der Ethnologie ist der „fertige“ Film, die sogenannten *ethnographischen Filme*. Hier handelt es sich um bearbeitete, „sendefähige“ Filme: „Finished films which have been made for public showing and which present some sort of ethnographic understanding“ (Heider 1986: X). Der Unterschied liegt hierbei sowohl in der Intention des Forschers als auch in der Intention des Films.

Film als ethnographische Forschungsmethode bedeutet das Heranziehen von visuell-technischen Hilfsmitteln, die zur Aufnahme von Ereignissen, Handlungen und Objekten dienen. Dabei bedient sich der Ethnologe einer (Film-) Kamera (bei synchronem Ton natürlich auch eines Tonaufnahmegerätes) und filmt/photographiert die für ihn zur Analyse relevanten Momente/Objekte, in der von ihm zu untersuchenden kulturellen Umgebung. Hier ergibt sich folgende Situation: Der Produzent und der Rezipient bilden ein und dieselbe Person, das heißt Informationen, Gedanken oder Notizen werden visuell (auf Band) oder mental durch den Forscher gespeichert. Nur er kennt bei der Analyse (Rezeption) des eigenen visuellen (audiovisuellen) Materials sämtliche Informationen, Absichten, Einflüsse oder Bedingungen. Hier kann von einer Intention des Forschers ausgegangen werden, denn er zieht sich die für ihn relevanten Informationen/Aussagen heraus, die er vorher als eine visuelle Momentaufnahme zur späteren Analyse schuf. Er verfolgt dabei meistens ein bestimmtes Ziel: Nämlich die Handlungen, Ereignisse oder Objekte, die für ihn maßgebend sind, visuell (audiovisuell) einzufrieren, um sie zu einem späteren Zeitpunkt zur weiteren ethnologischen Analyse heranziehen zu können. Nicht der Film verfolgt hier eine Intention, sondern der Forscher. Schwierig wird es jedoch dann, wenn *Footage* verwendet wird, welches von anderen Forschern/Produzenten stammt. Dieses Filmmaterial kann schließlich niemals in irgendeiner Weise als „transparent“ gesehen werden (vgl. Morphy & Banks 1997: 14-15) - auch wenn der Forscher dabei sein eigenes Material verwendet.

„The anthropologist must still perform an interpretative task when faced with such data, even if recorded by other anthropologists, and especially so when the recordings were made by anthropologists distant in time or space from the observing anthropologist“ (ebd.: 15).

Als Beispiel führen hier Morphy und Banks die visuellen Arbeiten von Margaret Mead und Gregory Bateson auf Bali an, die heutzutage, Jahrzehnte nach der Aufnahme, analysiert werden.¹⁵ Film als Methode, so schreiben Morphy und Banks weiter, muss innerhalb der Ethnologie als ein Beitrag zur theoretischen Disziplin gesehen werden und dementsprechend sollten sich die wissenschaftlichen Anwender darauf konzentrieren (vgl. ebd.: 5). So kann letztlich gesagt werden, dass *Visual Anthropology* aus einer Koalition von Menschen besteht, „who find film relevant to their work in anthropology (in contrast to the general neglect of film by other anthropologists) and who have in common an interest in film as a recording medium“ (ebd.: 6).

4. Der *Ethnographische Film*

“Den ethnographischen Film gibt es nicht“, behauptet die ethnologische Filmemacherin Beate Engelbrecht und sieht die Existenz eines eigenständigen, von anderen dokumentierenden Genres abzugrenzenden *ethnographischen Films* als nicht gegeben (1995: 147). Innerhalb der Ethnologie und in ihrem Teilbereich, der *Visual Anthropology*, gibt es zahlreiche Einsatzmöglichkeiten von „Film“ und noch weitaus mehr Möglichkeiten der visuellen Umsetzung, und „dies alles hängt von den gewählten Themen, von der jeweils zu filmenden Gesellschaft, von der Intention des Filmemachers und damit verbunden vom Zielpublikum ab“ (ebd.: 147-148). Die Unterscheidung von Genres ist vielmehr ein theoretisches Problem, denn in „der Praxis werden alle möglichen Mittel in jeglicher Kombination zur Erreichung bestimmter Ziele eingesetzt“ (ebd.: 148). Ethnographische Filme werden für einen bestimmten Zweck benutzt. Der Film ist ein visuelles Dokument, auch im sendefähigen Zustand, welches Filmende und Zuschauer zur Untersuchung, Beschreibung oder Darstellung von Kulturen verwenden (vgl. ebd.). Diese Filme werden von ihrem Gebrauch her beschrieben, daher folgert zum Beispiel Sol Worth, dass letztendlich jeder Film aufgrund seines Ziels oder Gebrauchs ein ethnographischer Film werden kann (siehe

¹⁵ Spätestens hier sollte schon erwähnt werden, dass auch ich als Autor dieser Arbeit, Filmaufnahmen untersuche, die zeitlich gesehen einige Jahre zurückliegen. Die Zeit sollte hier eine eher untergeordnete Rolle spielen. Vielmehr bin ich mir der Tatsache bewusst, dass dieses Filmmaterial (hier handelt es sich nur um „fertige“ Filme), nicht von mir stammt und somit eine komplexere Situation schon von vornherein gegeben ist. Dazu bediene auch ich mich einer subjektiven, theorieangehauchten Interpretation dieser Filme.

Hohenberger 1988: 139). Die Frage, welche die ethnologische Wissenschaft immer wieder in Bezug zur filmischen Darstellung beschäftigt, ist die nach dem Zielpublikum. Einige Vertreter, wie zum Beispiel Jay Ruby, sehen die Aufgabe des *ethnographischen Films* darin, den Erfordernissen und Notwendigkeiten anthropologischer Forschung und Präsentation zu entsprechen. Dies wiederum bedeutet, dass *ethnographische Filme* gezielt für ein wissenschaftliches Publikum gemacht werden sollen (vgl. Petermann 1988: 74). Das Problem dabei ist jedoch, wie ein Film auszusehen hat, der für ein ethnologisches Publikum gemacht werden soll und dazu gibt es unterschiedliche Meinungen. Tatsache aber ist, so sieht es die ethnologische Filmemacherin Barbara Keifenheim, dass der *ethnographische Film* seine Entstehung dem Zusammentreffen von Ethnologie und Kinematographie verdankt und „konsequenterweise muß er grundlegenden Konzepten beider entsprechen und an ihrer Umsetzung gemessen werden“ (1995: 47). Keifenheim sieht hier zwei Konzepte aus beiden Disziplinen, die es gilt zu verbinden um dabei die jeweilige spezielle Problematik zu überwinden. Innerhalb der Ethnologie sieht sie als wesentliche Qualität des ethnologischen Gegenstandes die Fremdheit, wobei hier als eine grundlegende Frage das Problem von „Identität“ und „Alterität“ aufgeworfen wird. Als vergleichsweise zentrales Konzept sieht sie im Audiovisuellen das Problem der Repräsentation (siehe Keifenheim 1995: 47). Die Auseinandersetzung mit dem Problem von Identität/Alterität und der Frage der Repräsentation hat die Entwicklung des ethnographischen Films wesentlich geprägt. Das Konzept von Identität und Alterität definiert stets Beziehungsmodelle, die das Verhältnis zwischen dem Eigenen (Identität) und dem Fremden (Alterität) in der gelebten Praxis bestimmen (siehe ebd.: 48). Auf die filmanthropologische Arbeit übertragen spiegelt sich dieses Verhältnis in der Beziehung zwischen Filmenden und Gefilmten wider (vgl. ebd.). Ein wesentliches Merkmal ist zum Beispiel die „Teilnehmende Kamera“, von David MacDougall entwickelt, die mit Synchronon an einem Geschehen teilnimmt und somit interaktiv wird. Der filmische Dialog zwischen den jeweiligen Parteien vor und hinter der Kamera ist einer der bedeutendsten Merkmale. Dazu schreibt der ethnologische Filmemacher Ivo Strecker:

„Das Besondere an einem ethnographischen Film ist, dass sein *focus* viel mit dem Interesse, mit der Sichtweise und den Anliegen derjenigen zu tun hat, die gefilmt werden, und so [...] schlägt das Thema dann alle Beteiligten, sowohl vor als auch hinter der Kamera, während des Filmens in seinen Bann“ (Strecker 1995: 90).

Der *ethnographische Film*, als Mitglied des dokumentarischen Genres, ist wie der Dokumentarfilm, von der Kritik an einer Realitätsabbildung nicht befreit. Der Ethnologe als vergleichender Wissenschaftler besitzt jedoch weitaus mehr Möglichkeiten, sich einer fremden Kultur zu nähern, als vergleichsweise ein Fernsehdokumentarist ohne eine entsprechende ethnologische Ausbildung.

Die visuelle Ethnologie behandelt das Thema der Realität im Film differenzierter als die Medienwissenschaft. So ist sich der filmende Ethnologe in vieler Hinsicht bewusst, dass Realität und deren Verständnis ein kulturspezifisches Konstrukt ist. Das bedeutet: Um eine visuelle Repräsentation von Kulturen zu ermöglichen, müssen die jeweiligen kulturell bedingten Vorstellungen von Wirklichkeit und Repräsentation verstanden werden. Keifenheim, die während der Produktion ihrer Filme bei den Kashinawas (Südamerika) mit eben dieser von ihrer eigenen Kultur verschiedenen Vorstellung von Realität und Repräsentation konfrontiert wurde, weist den ethnographischen Filmemacher ausdrücklich darauf hin. Eine erfolgreiche Repräsentation hängt dementsprechend von einer geglückten Interaktion zwischen Filmenden und Gefilmten ab (vgl. Keifenheim 1995: 49-51). Sie versuchte diese unterschiedliche Vorstellungen von Wirklichkeit in ihren Filmen umzusetzen und dazu musste sie das zu Filmende schon vor dem Akt des Filmens kennen. Dies geschah durch Dialog, Interaktion und Teilnehmender Beobachtung im Vorfeld der visuellen Produktion. Diese Art der Herangehensweise ist wesentlich für die Erstellung eines *ethnographischen Films* wie Eva Hohenberger dazu bemerkt:

„eine der grundlegendsten Regeln ethnographischer Filmarbeit lautet, ohne vorhergehende Kenntnis der zukünftigen vorfilmischen Realität nicht zu filmen, d. h. Ausgangspunkt auch des Films bleibt das Primat nichtfilmischer Untersuchungsmethoden“ (1988: 149).

Es handelt sich dabei um eine Regel, die besagt, dass erst die Kombination von „Teilnehmender Beobachtung“ und anschließender „Audiovisueller Teilnehmender Beobachtung“ (Filmprozess) zu einem erfolgreichen Ergebnis führt, d. h. „die Produktion des Films stellt schließlich eine Art Simulation oder Rekonstruktion jener ersten Beobachtung dar, wobei man die Aufzeichnungen und Notizen des Ethnologen in gewisser Weise mit einem Drehbuch vergleichen kann“ (ebd.: 150). Diese Kritik erklärt sich dadurch, so schreibt Hohenberger weiter, dass der filmende Ethnologe nicht „das Reale wie es ist“ aufzeichnet, sondern ein durch seine Wissenschaft erst hergestelltes Faktum: „Erst was durch den Filter seiner Beobachtungen, beeinflusst von seiner

Theorie und ihren Methoden gewandert ist, kann überhaupt vorfilmische Realität werden“ (ebd.: 151). Das heißt, auch beim fertigen *ethnographischen Film* kann eine *objektivere* Sichtweise nur dann stattfinden, wenn der Informationsweg transparenter gestaltet wird. Für die Ethnologie bedeutet dies, dass auch sie von einer konstruierten filmischen Realität ausgeht, denn „soll ein ethnographischer Film mehr sein als Material für das Archiv, muß er das Sichtbare verständlich machen“ (ebd.: 152).

In der Geschichte der visuellen Ethnologie entwickelten sich somit unterschiedliche filmische Methoden, welche die Aufgabe haben, eine aufgezeichnete *vor-filmische* Realität dem Zuschauer/Wissenschaftler so authentisch wie möglich zu repräsentieren. Als Beispiel wäre Jean Rouch's *Cinéma Vérité* zu nennen, ein Kamerastil, der durch die Entwicklung des Synchrontons dem Filmenden eine teilnehmende visuelle Beobachtung ermöglicht (vgl. Hohenberger 1988: 224-232 und Schlumpf 1995: 106-108). Eine weitere Methode ist die Nähe zu den gefilmten Personen zu wahren. Dies wird dadurch erreicht, indem die Interviews und Dialoge auditiv im endgültigen Film bestehen bleiben. Ermöglicht durch den Kamera-Synchronon, verwenden zum Beispiel ethnographische Filmer wie Judith und David MacDougall einen eingeblendeten Untertitel als textliche Übersetzung. Eine solche Methode wahrt ihrer Meinung nach die Nähe zum Gefilmten und ermöglicht ein besseres Verstehen der Aussagen samt ihrer Mimik und Gestik. Dazu schreibt Strecker:

„Ethnographie ist ein kooperatives Unterfangen und die Stimmen aller Beteiligten sollten voll zur Geltung kommen können. Dazu gehört, daß nicht nur klar wird, was gesagt, sondern auch, wie etwas gesagt wird. Darum ist das *voice over* eine in keiner Weise vertretbare Praktik“ (Strecker 1995: 93).

Eine weitere Methode ist die gemeinsame Evaluation des gefilmten Materials mit den Gefilmten selbst. Hier ist eine Zusammenarbeit notwendig, um eine Situation, wie sie Keifenheim im Feld erlebte, angemessen zu verstehen.

Es gibt zwar, laut Engelbrecht, keine allgemeine Definition des *ethnographischen Films*, wohl aber eine Abgrenzung zu anderen dokumentierenden Filmen im gleichnamigen Genre. Der *ethnographische Film* nutzt, wie Keifenheim es darstellt, zwei Bereiche, die ihn prägen: Erstens nutzt der Filmemacher die ethnographischen Feldforschungsmethoden und setzt damit auch ethnologische Theorien voraus. Und zweitens filmt der Filmende nach den Regeln des *nichtfiktionalen* Films, d. h. von der Vorproduktion (Preproduction) über die Produktion (Akt des Filmens), bis hin zur Nachbearbeitung (Postproduction) verwendet der ethnographische Filmemacher

allgemein anerkannte dokumentarisch-audiovisuelle Arbeitsmittel und Techniken (vgl. Keifenheim 1995: 47-51). Diese Kombination wurde in der Geschichte des *ethnographischen Films* häufig angewandt und vor allem in einer jeweils subjektiven Weise. Viele namhaften ethnographischen Filmemacher, von Robert Flaherty, John Marshall, über Margaret Mead und Jean Rouch bis hin zu Ivo Strecker, hatten die technische Ausrüstung als Gemeinsamkeit, sie hatten Vorwissen und viele von ihnen auch eine ethnologische Ausbildung.¹⁶ Die Situation der *vor-filmischen* Realität ist jedoch bei allen einzigartig. Jeder Filmer sollte in der Lage sein, die Situation vor Ort einschätzen zu können, um die filmischen Aufnahmen dementsprechend koordinieren zu können. Aus diesen Arbeitsbedingungen entstammen zwar viele filmische Überlegungen/Methodenansätze wie Teilnehmende Kamera, lange Einstellungen, Interviews, weniger Voice Over, Reflexivität des Filmers usw., aber keine eindeutige allgemeingültige Definition von einem *ethnographischen Film*. Dies zeigte sich anhand der Diskussionen auf der Konferenz der *Visual Anthropology* 2001 in Göttingen sehr deutlich. Eine fehlende allgemeine Definition macht es schwierig, Filme untereinander zu vergleichen. Vor allem, wenn sie innerhalb eines einzigartigen Situations-, Raum- und Zeitverständnisses erklärt werden. Das bedeutet, dass der *ethnographische Film* in Bewegung ist, sich einerseits in westlichen Kategorien von Realität und Repräsentation bewegt, andererseits auch Opfer audiovisuell technischen Innovationen ist (vgl. Hohenberger 1988: 148-159, Keifenheim 1995: 47-60 und Petermann 1988: 74-82). *Ethnographische Filme* sind jedoch mehr als nur „langfristig-geplante“ Dokumentationen, wie sie Herbert Jost nennt. Sie versuchen vielmehr, indigene Sichtweisen, mit Hilfe abendländischer audiovisueller Innovationen, zu repräsentieren. Diese Kombination kann meines Erachtens nur von jenen Filmemachern am besten bewerkstelligt werden, die in beiden Disziplinen geschult sind: sowohl in der Ethnologie/Ethnographie als auch im Bereich audiovisueller Produktion.

¹⁶ Diese und folgende Aussagen beziehen sich auf eine Konferenz der *Visual Anthropology*, die vom 21. - 25. Juni 2001 unter dem Namen „Origins of Visual Anthropology: Putting the Past Together“ in Göttingen stattfand. Ich nahm als Student der Ethnologie an dieser Konferenz teil und beziehe mich nicht auf die einzelnen Arbeitsblätter, sondern auf Diskussionen und Gespräche der Teilnehmer.

5. *Gesichter Asiens* aus ethnographischer Perspektive

Nehme ich die Aussage Sol Worths, dass jeder Film, der von seinem Gebrauch her beschrieben wird, zum *ethnographischen Film* werden kann, dann könnte auch die Featurereihe *Gesichter Asiens* als ein *ethnographischer Film* gesehen werden. Diese Vermutung muss ich aber bezüglich der Dokumentationsreihe aus zwei einfachen Gründen verwerfen: Erstens wird die Sendereihe *Gesichter Asiens* als *Feature* bezeichnet, was schließlich eigenen Formen und Regeln unterliegt und zweitens wurde meines Erachtens noch keine Folge als ethnographische Quelle verwendet, d. h. dass noch keine Folge von *Gesichter Asiens* als ethnologisch „brauchbar“ beschrieben wurde und somit im Verständnis Worths auch keinen Anspruch auf eine ethnologische Relevanz besitzt.

Vergleichbar mit dem Realitätsanspruch innerhalb der *Visual Anthropology* kann die Featurereihe *Gesichter Asiens* als eine bewusst „konstruierte“, anschaulich dargestellte, visuelle Repräsentation asiatisch-kultureller und politischer Aspekte gesehen werden. H. W. Bergs *Gesichter Asiens* sind „collagenhaft“ zusammengestellte auditive und visuelle Elemente, die eine vorgefertigte These oder einen Sachverhalt veranschaulichen sollen. Es ist eine Rekonstruktion der für den Filmemacher geglaubten, existierenden Realität. Schon allein durch die Intention Hans Walter Bergs, die Filme für ein Fernsehpublikum zu produzieren und dabei kulturelle Aspekte und Sachverhalte in veranschaulichter Form zu repräsentieren, macht die dokumentierende Reihe *Gesichter Asiens* in ihrer „fertigen“, sendefähigen Form als ethnologische Quelle uninteressant. Einzig das visuelle Material als *Footage* oder die Interviews könnten ethnologisch verwendet werden.

Auch in Bezug auf die Arbeitsweisen zur Erstellung eines sogenannten *ethnographischen Films* kann Bergs audiovisuelle Repräsentation als nichtrelevant angesehen werden. Die Intention lag nicht im Film, sondern in der Person Bergs, der lediglich versuchte einen Sachverhalt zu veranschaulichen und dies anhand eines Feature-Stils. In Bezug auf Bergs Archiv und seiner Veröffentlichungen kann davon ausgegangen werden, dass der Zeitdruck keine ausreichende, im ethnographischen Sinne „Teilnehmende Beobachtung“, erlaubt hat.

Es gilt in dieser Magisterarbeit auch nicht, Bergs Fernsehreihe als ethnologisch verwertbar zu sehen oder als *ethnographischen Film*, sondern lediglich darum, den Informationsfluss der Repräsentation transparenter zu machen und das Ergebnis mit ethnologischen Repräsentationsformen zu vergleichen. Denn nur so kann ich

letztendlich erkennen, ob dokumentierende Filme ihrem Realitätsanspruch gerecht werden oder nicht. Dieses Ziel soll in Bezug zum Fernsehen und im ethnologischen Kontext in den folgenden Punkten untersucht werden.

III Transparenz visueller Repräsentation von Kultur(en)

Einen Informationsweg transparenter zu gestalten bedeutet, ihn zu beobachten und die Kräfte und Einflüsse, die auf ihn wirken, so umfangreich wie möglich darzustellen. Die Fernsehreihe *Gesichter Asiens* ist eine Projektion der Denkvorgänge des Erzählers, die vermutete und zum Teil erfahrene Realität H. W. Bergs, der ein asiatisches Weltbild unter Verwendung von Stimmungsstimuli repräsentiert. Es handelt sich hier um eine dokumentierende Fernsehreihe, die mit westlichem Maßstab und unter einem subjektiven, eurozentrisch angehauchten Blickwinkel einen Ausschnitt asiatischer Kulturaspekte aufzeigt. Dabei bestätigen viele dieser Folgen eine „klischeehafte“ Vorstellung, die viele Rezipienten Asien zuschreiben (vgl. Funke 1973: 24-26). Die Darstellung der Idylle ist bei Berg des Öfteren wichtiger als die Übermittlung von Informationen. So sieht zum Beispiel Horst Funke in dieser Form der Repräsentation eine allgemeine Tendenz für viele dokumentierende Filme über Asien und das liege unter anderem in der gezielten visuellen Befriedigung des Zuschauers: „Asien ist vorgeprägt, und der Verzicht auf die typischen Signale – Teehaus, Geisha, Seide, Lächeln, Grazie, Armut, Korruption – wäre eine Veränderung, die für uns die Attraktivität jener Länder ins Wanken bringt“ (1973: 25). Der dokumentierende Film scheint für Funke sein Schicksal darin zu haben, „daß er weitgehend memorierende Funktion übernimmt“ (ebd.: 25). Bergs Featurereihe beinhaltet an vielen Stellen „stereotype“ visuelle Eckdaten (Zimmermann 1995: 230-232) und folgt man Funke, dann lässt sich nirgendwo „leichter, unterschwelliger und suggestiver manipulieren als im Film“ (Funke 1973: 30). Dem allgemeinen Filmemacher und auch dem Fernsehjournalist wird hier unterstellt, dass er „weitgehend der Versuchung erliegt, Konzepte des Filmvorhabens in das Land, das er abbilden soll, einzuarbeiten, als umgekehrt sich von dem lebendigen Angebot des Landes fangen zu lassen und daraus ein Konzept zu machen“ (ebd.: 30f).

Die Darstellungsform des Features und eine zeitlich begrenzte Möglichkeit, sich dem Thema ausführlicher zu widmen, drängt den Korrespondenten/Filmmacher gerade dazu, einen vorher definierten Sachverhalt anhand einfacherer Methoden audiovisuell zu veranschaulichen. Zu diesen Methoden gehört unter anderem die Tatsache, dass unter Termindruck seitens des Korrespondenten bestimmte Bilder gefunden werden müssen, die zu dem bestehenden Konzept und Sachverhalt passen. Dazu gehört auch, dass der Filmmacher in das jeweilige Gebiet, Land reist, um eine Anwesenheit und Teilnahme am Geschehen zu suggerieren und natürlich auch vor Ort zu filmen. Und es gehört abschließend dazu, dass der vorgefertigte Sachverhalt sprachlich oder textlich erklärt werden muss, die die Aufnahmen unterstreichen sollen. Die Problematik, die dabei entstehen kann, beschreibt Bernhard Wittek folgendermaßen:

„Der Filmmacher oder Fernsehjournalist, der nach einem mehrwöchigen kostspieligen Aufenthalt in einem fernen Land seinen Auftraggebern daheim gern Resultate vorweisen möchte, gibt schließlich gegenüber den ständigen Beeinträchtigungen seiner Arbeit nach: Auf dem Filmmaterial, das er nach Hause bringt, hat er die unverfängliche exotische Landschaft, paar attraktive Beispiele einer noch lebendigen Folklore oder die besonders fotogene Idylle vom einfachen Leben festgehalten. Erst daheim, bei der Bearbeitung des Materials, wird dann das Thema gegen den Strich gebürstet, wird harmlosen, bestenfalls untypischen Bildern ein *engagierter* Kommentar übergestülpt“ (1973: 9).

Die Produktion eines dokumentierenden Films ist mit dem Schreiben einer Monographie vergleichbar oder dem Verfassen einer Magisterarbeit, wie ich es im Moment selbst erfahre. Ich habe zwar noch keinen Film über eine mir fremde Kultur gemacht, und auch keinen über ein fremdes Land. Ich habe jedoch an der Entstehung verschiedener Filme mitgewirkt und selbst einige dokumentierende Filme (meistens auf Video-Format) produziert. Aus diesem Grund kenne ich manche in dieser Arbeit erwähnten und noch zu erwähnenden Schwierigkeiten, die bei der Herstellung eines Films auftreten können. Intentionen, Einflüsse und vor allem die nicht sichtbaren Handlungen, die sich hinter der sog. Kulisse abspielen, sind mir, natürlich nur bedingt, vertraut. Mit dem Anspruch, die visuelle Repräsentation transparenter zu machen, muss ich dementsprechend verschiedene Informationen zu den jeweiligen Entstehungs-Ebene sammeln. Dies versuche ich in den folgenden Punkten im ethnologischen und medialen Kontext zu erörtern, wobei in den jeweiligen Abhandlungen Veröffentlichungen, Filme und Archivmaterial von H. W. Berg und seiner Featurereihe *Gesichter Asiens* als Fallbeispiel dienen werden.

A. Informationsaufnahme

Die Informationsaufnahme sowohl in medialer als auch in ethnographischer Sicht soll an dieser Stelle beschrieben und untersucht werden und mit den eigenen schriftlich dargestellten Arbeitsweisen von Hans Walter Berg verglichen werden.

1. Struktur und Organisation der fernsehbezogenen Auslandsberichterstattung

„Film und Fernsehen liefern keine realistischen Abbilder fremder Länder und Völker, sondern vielfältig gebrochene Fragmente subjektiver und zeittypischer Betrachtungsweisen, die den Zuschauern allerdings in der Regel im Gestus objektiver Berichterstattung als filmische und elektronische Widerspiegelung realer Verhältnisse präsentiert werden“ (Zimmermann 1994: 301f).

„Auslandsberichterstattung hat keine Konjunktur“ (Scharf und Stockmann 1998: 73). Dieser Umstand ist laut Scharf und Stockmann vermutlich auf das Ende des Ost-West Konfliktes zurückzuführen, denn „nach dem Ende des kalten Krieges empfinden viele Menschen kaum noch eine Bedrohung“ (ebd.). Folglich kann von einer tendenziell gefärbten Auslandsberichterstattung vor dem Ende des kalten Krieges ausgegangen werden, die sich letztendlich auf die existierenden politischen Situationen konzentrierte und an den jeweiligen staatlichen und gesellschaftlichen Systemen orientierte. Eine solche allgemeine Aussage variiert natürlich in Einzelfällen und kann nur anhand der jeweiligen Berichtersteller empirisch untersucht werden.

Auslandsberichtersteller sind in die hierarchisch organisierten Fernsehanstalten eingebunden, auch wenn sie Sonderkorrespondenten sind wie H. W. Berg; auf indirekter Weise gilt das auch für freie Journalisten (vgl. Dauth 1985: 163-172). Folglich bedarf es eines strukturellen Überblicks des Korrespondentennetzes sowie der Hinterfragung der Informationsvermittlung in ihrer gesamten Form. So darf man laut Rupert Neudeck die Verantwortung des Journalisten im Ausland nicht hoch genug einschätzen, denn „er bestimmt - zumal als Fernseh-Korrespondent - regelrecht für Millionen von Menschen das Bild, das man sich von seinem Berichtsland macht“ (Neudeck 1977: 26). Ähnlich sieht es auch Renate von Gizycki, die 1977 eine umfangreichere Untersuchung der Auslandsberichtersteller forderte und Fragen nach der Rolle des Berichterstellers und nach den politischen und gesellschaftlichen

Bedingungen seiner Arbeit stellte (vgl. von Gizycki 1977: 136f): Welche Rolle spielen zum Beispiel Korrespondenten in den gegebenen öffentlich-rechtlichen Strukturen der Bundesrepublik? Wer sind eigentlich ihre Kontaktpartner vor Ort, die „informierten Kreise“ und „politischen Beobachter“, denen sie ihre Informationen verdanken (ebd.)? Die folgenden Darstellungen versuchen einen kurzen Einblick in die Welt der Auslandsberichterstattung zu geben, sind jedoch zeitlich gesehen an der aktiven Berichterstattung von Hans Walter Berg orientiert, die sich von 1952 bis in die 1980er Jahren erstreckt.

Das Netz der Auslandskorrespondenten für die deutschen öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten ist laut Neudeck nach einem bestimmten Muster aufgebaut: *Nachrichten*, und deren kulturelles und gesellschaftliches Verständnis, teilen hiernach die Welt in sich „lohnende“ oder „vernachlässigte“ Gebiete ein. Eine „eurozentrische Schlagseite“ wird deshalb der Berichterstattung vorgeworfen, denn wie immer sich das Korrespondentennetz verändert hat, die Prioritäten sind, zumindest bis zum Zerfall des sozialistischen Ostblocks, unverändert geblieben (vgl. Neudeck 1977: 20). Westeuropa, die USA, die Sowjetunion als Gegenspieler, schon weit weniger Asien und Afrika, und der gesamte Nahe-Osten waren und sind die am häufigsten dokumentierten Regionen. Es muss aber auch hier zwischen Nachrichten und Fakten einerseits und langfristig geplanten Reportagen und Features auf einer analytischen Ebene andererseits unterschieden werden. Während Erstere hauptsächlich von den wenigen großen, meist zu westlichen Staaten gehörenden Nachrichten-Agenturen entstammen, werden die langfristig geplanten Features und Dokumentationen von den Auslandskorrespondenten produziert, die jedoch ihre Informationen nicht selten auch von den Agenturen beziehen (vgl. Neudeck 1977: 23-24 und Zimmermann 1994: 291-302). Auslandsmagazine wie das *auslandsjournal* des ZDF und der *Weltspiegel* in der ARD sind eher zusätzliche Formate, in denen aktuelle Themen durch analytische, tiefergreifende Beiträge der Auslandskorrespondenten ergänzt werden. Das Ungleichgewicht der Berichterstattungsländer kann anhand eines Beispiels gut verdeutlicht werden: So waren in den 1970er Jahren für Hörfunk und Fernsehen der ARD auf der Iberischen Halbinsel je zwei Korrespondenten zuständig, während es weiterhin selbstverständlich war, dass *ein* Berichtersteller für den Hörfunk und *ein* Korrespondent mit Team (Kamera, Ton usw.) für das Fernsehen, den gesamten östlichen-, westlichen- und zentralafrikanischen Raum abdeckten. Es waren zusammen 35 Staaten, die beide Korrespondenten aus

Nairobi aus zu betreuen hatten (vgl. Neudeck 1977: 20). Allgemein betrachtet, zeichnen sich letztendlich zwei Hauptprobleme der Auslandsberichterstattung aus: Zum einen ist ein asymmetrischer Informationsfluss vorhanden, der noch heutzutage existent ist, d. h.

„bei der Beschaffung ihrer Auslandsinformationen stützen sich die Rundfunkanstalten hauptsächlich auf die Dienste der großen Nachrichtenagenturen, die Arbeit ihrer eigenen Korrespondenten und ständigen freien Mitarbeiter im Ausland sowie die Berichte von Reisekorrespondenten“ (Wilke 1981: 317).

Des Öfteren werden dabei Sensationen, Gewalttätigkeiten, bizarre und triviale Ereignisse bevorzugt behandelt, gegenüber Angelegenheiten, die für die Existenz und die Entwicklung einer Region wirklich wichtig sind. Dies ist insbesondere dort zu beobachten, wo der westliche Einfluss in Wirtschaft, Politik und Kultur einer Region vorherrschend ist. Ferner sind Nachrichtenagenturen selbst Machtfaktoren im internationalen System und Interessen verpflichtet, die auf den Erhalt der gegenwärtigen ökonomischen und politischen Machtverhältnissen gerichtet sind (vgl. Wilke 1981: 318f und Straßner 1982: 120-155). Das lässt folglich darauf schließen, dass „das durch die Agenturen vermittelte *Weltbild* zumindest weiße Stellen hat und dunkle Schatten wirft“ (Wilke 1981: 319). Als zweites Problem gilt der Vorwurf der verblendeten Berichterstattung durch den Korrespondenten als informationsschaffenden Kommunikator, denn ein besonderes Merkmal der Fernsehberichterstattung aus der sogenannten *Dritten Welt* ist unter anderem Exotismus und Ethnozentrismus.¹⁷ Demnach werden, so sieht es Renate Wilke weiter, in der Auslandsberichterstattung soziale und politische Zusammenhänge ästhetisiert, „Elend zum exotischen Erlebnis, telegene Phänomene haben Vorrang vor unanschaulichen Analysen; es werden Impressionen statt Informationen vermittelt, Kuriositäten statt konkreter Lebenszusammenhänge“ (ebd.: 327).

¹⁷ Der Begriff der sogenannten *Dritten Welt*, der auf den folgenden Seiten des Öfteren auftauchen kann, ist heutzutage irreführend und unangebracht, wurde aber in Zeiten des Ost-West Konfliktes für die weniger technisch-entwickelten Staaten verwendet. Da jedoch die hier zum Teil verwendete Literatur aus der Zeit vor dem Ende des kalten Krieges entstammt, ist ein Ersetzen des Begriffes nicht hilfreich und würde zu Missverständnissen führen.

2. Arbeitsweisen von journalistischen Auslandskorrespondenten

Die Arbeitsbedingungen der Auslandskorrespondenten setzen ein großes Maß an Flexibilität und Einfühlungsvermögen voraus. Sie müssen gleichzeitig politische, wirtschaftliche oder gesellschaftliche Themen aufgreifen können und sollen über sie angemessen berichten. Daher ist Kritik selbstverständlich und nötig. Bei „Globalurteilen“, wie sie von vielen Kritikern geäußert werden, ist jedoch Vorsicht geboten, denn damit urteilen sie genauso kurzichtig, wie ihre kritisierten Subjekte es in ihrer Berichterstattung des Öfteren tun. Auch hier bedarf es einer individuellen Unterscheidung, denn

„sicher gibt es Korrespondenten, die in der Dritten (und Ersten!) Welt unter der *aseptischen Glasglocke der Zivilisation* im Jet-Set-Stil herumreisen; es gibt aber auch welche, die andere Bedingungen kennengelernt haben, unter denen sich ihre Berichterstattung vollzog“ (Neudeck 1977: 15, Hervorhebung im Orig.).

Wenn zum Beispiel der Auslandskorrespondent Dieter Kronzucker von den staatlichen Bedingungen erzählt, in denen sich der Journalist bewegt und schreibt, erscheint die perspektivische Sicht das wichtigste zu sein. Kronzucker spricht von einem „fruchtbaren Zusammenspiel“ zwischen Politikern und Journalisten und der Versuchung auf beiden Seiten, diese Spielregeln zu durchbrechen (vgl. Kronzucker 1977: 123f):

„Beispiel Griechenland: Nach langen Jahren der Diktatur, der Zensur, der Unterdrückung des Journalisten durch den Politiker plötzliche Freiheit – Meinungsfreiheit. Der Journalist nützt sie über die Maßen, setzt ungeprüft Behauptungen frei, verbreitet Gerüchte, versäumt die sorgfältige Recherche. Der Journalist wird zum Schreiberling“ (ebd.: 123).

An diesem Beispiel zeigt sich die Übertreibung der gewonnenen Freiheit sehr deutlich, denn mangelnde Kontrolle durch den Zuschauer erhöht die Dichtungs-Freiheit der Berichterstatter. Ein noch extremeres Beispiel zeigt eine umgekehrte Möglichkeit auf, in die ein Korrespondent geraten kann:

„Beispiel Chile: Nach langen Jahren der Freiheit, der Meinungsfreiheit vor allem, mündet eine Volksfrontregierung in wirtschaftlichem Desaster, in militärischer Diktatur. Jene Journalisten, die weiter schreiben, in neuen Diensten, missbrauchen die Nachricht, vergewaltigen das Wort: Terror heißt Demokratie, Gefängnis heißt Disziplin, Unterordnung heißt Solidarität: nur noch Gutes über die Regierung“ (ebd.).

Zensur durch die einzelnen Regierungen und ein unterschiedliches Verständnis von Pressefreiheit in den jeweiligen Ländern bestimmen oftmals die individuelle Arbeit von Auslandskorrespondenten. Rupert Neudeck beschreibt die Situation 1977 folgendermaßen:

„So eng geschnürt, zensurbedroht und fragmentarisch erscheint mittlerweile manche Berichterstattung, daß man in der ARD die Frage diskutieren sollte, ob Berichtsplätze wie New Delhi oder Prag überhaupt noch mit ständigen Korrespondenten ausgestattet werden sollten“ (Neudeck 1977: 10).

Großen Einfluss auf das Produkt Fernsehdokumentation hat die vor Ort Recherche der Korrespondenten. Sie weisen meistens einen journalistischen Berufsweg auf, der ihnen für den Kulturkontakt nur begrenzte Methoden zur Verfügung stellt. Erschwert wird das Einfühlen eines Korrespondenten in die jeweilige Kultur, durch eine zu hohe Anzahl der zu betreuenden Länder, wie insbesondere bei Reisekorrespondenten und durch ihrer sehr kurzen vor Ort gebundenen Recherche zu erkennen ist. Dies kann dazu führen, dass

„sich die Welt nach den Auslandsberichten der Korrespondenten - überspitzt formuliert - als Summe der Interessenschwerpunkte einzelner *Persönlichkeiten* darstellt (sofern es nicht bestimmte aktualitätsgebundene Aufträge gibt), nicht jedoch in ihrer realen Verfassung“ (Wilke 1981: 320).

Für diese *Persönlichkeiten*, wie sie auch Renate von Gizycki nennt, gab es (zumindest bis 1980) keine spezifische Ausbildung, es existierten nur sehr allgemeine Normen über die Qualifikation eines Auslandskorrespondenten (vgl. von Gizycki 1977: 135f und Wilke 1981: 320f). Joachim Moskau zählt dazu die Fähigkeit, Fremdsprachen zu erlernen, ferner ein lebhaftes Interesse an und Wissen um globale Zusammenhänge, eine ausgeprägte Neigung, Fremdes zu verarbeiten und verständlich zu reproduzieren (siehe Wilke 1981: 321). Der regelmäßige Austausch der Korrespondenten und ihre Versetzung (vgl. Neudeck 1977: 10-25) in andere Berichtsländer ist jedoch ein Zeugnis dafür, dass diese Fähigkeiten sich nicht nach den jeweiligen Ländern und Kulturen richten, sondern eher nach dem Verständnis des Heimatlandes. Somit ist der Vorwurf einer *eurozentrischen* Berichterstattung in einigen Fällen nicht ganz unangebracht.

3. Teilnehmende Beobachtung als ethnographische Methode

„Informationen über fremde Völker sind die Datengrundlage für den vergleichend arbeitenden Ethnologen“ (Fischer 1992: 79). Die Ethnographie ist das Aufschreiben, d. h. „wenn der Ethnologe selbst in das Gebiet eines fremden Volkes reist, sich dort aufhält und forscht, bezeichnet man das als *Feldforschung*“ (ebd.: 80). Das Ziel des *feldforschenden* Ethnologen geht dahin, „das tägliche Leben von Menschen möglichst unverändert zu beobachten, keine Eingriffe vorzunehmen (keine *künstlichen* Situationen herzustellen), nicht die jeweils sehr komplexe Situation für Zwecke der Untersuchung zu vereinfachen“ (ebd.).

Bronislaw Malinowskis Forschungsmethode der *Teilnehmenden Beobachtung* von Kulturen läutete daher eine bis heute unverzichtbare ethnographische Arbeitsweise ein, Kulturen in ihrem eigenen Lebensraum zu erforschen um sie möglichst besser zu verstehen. Justin Stagl setzt zum Beispiel diese Entwicklung mit der Nutzung des „Mikroskops“ in den Naturwissenschaften gleich. *Teilnehmende Beobachtung* hat somit „eine neue Dimension von Erfahrungswissen erschlossen, die ohne sie auf immer verborgen geblieben wäre“ (Stagl 1993: 96). Historisch betrachtet ist diese „intensive Ethnographie der modernistischen Aufbruchsbewegung“ (ebd.) ins Frühe 20. Jahrhundert zu datieren. Die damalige wissenschaftliche Furcht vor einer weltweiten Industrialisierung, die das Ende vieler nicht-technisierter Gesellschaften bedeutet hätte, führte zu einem Rettungsbewusstsein innerhalb der Ethnologie (vgl. ebd.). Aus Sympathiebekundung für die „Opfer des Fortschritts“ entschieden sich Ethnologen wie Ethnologen, diese vor dem Untergang zu retten. „Ja, zwischen ihnen und den *authentischen* Stammeskulturen bestand eine heimliche Allianz, die sich gegen die Fortschrittsverherrlichung der westlichen Kolonisatoren wie ihrer nicht-westlichen Konkurrenten richtete“ (ebd.: 96).

In der Geschichte der Ethnologie spielte daher die Ausarbeitung einer angemessenen Forschungsmethode eine wichtige Rolle. Schon Franz Boas, Begründer der amerikanischen *Cultural Anthropology*, erkannte gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Bedeutung der Feldforschung. Ein *Teilnehmen* gab es bei ihm jedoch noch nicht, denn seine Forschungen waren noch „sehr auf das Befragen einzelner *Hauptinformanten* ausgerichtet“ (Fischer 1992: 83). Erst durch die Feldforschungen von Bronislaw Malinowski (1914-18) etablierte sich innerhalb der Ethnologie eine Wende hin zum „stationären“ Aufenthalt im „Feld“ und zu einer intensiven Arbeitsweise: der *Teilnehmenden Beobachtung* (vgl. ebd.). Malinowski fordert hier ein bestimmtes

Einfühlungsvermögen des Untersuchenden, eine detaillierte tagebuchartige Beobachtung und Befragung der Mitglieder der zu untersuchenden Gesellschaft, das Mitleben innerhalb dieser Gemeinschaft, das Erlernen der Sprache und die Teilnahme am täglichen Leben. Dies sind die Anforderungen, die schließlich zu dem erwünschten Ergebnis führen würden and „of which an Ethnographer should never lose sight“ (Malinowski 1984: 25). Das angestrebte Ziel ist somit: „to grasp the native’s point of view, his relation to life, to realise *his* vision of *his* world“ (ebd.). *Beobachten* kann hier also nicht als ein bloßes passives Aufnehmen visueller Sinneseindrücke verstanden werden, sondern vielmehr als ein „zielgerichtetes Hinsehen“, das gerade in der wissenschaftlichen Beobachtungstätigkeit ein Vorwissen um das erfordert, was man sehen kann und will (vgl. Kohl 2000: 111). Über dieses Vorwissen verfügt der Feldforscher schon durch seine ethnologisch-wissenschaftliche, theoretische Ausbildung. Erst dieses theoretische Wissen ermöglicht ihm das bewusste, aktive Wahrnehmen bestimmter Erscheinungen „und es ist genau diese *theoriegeleitete* Form der Beobachtung, die ihn – nach Malinowski – vom ethnologischen Laien unterscheidet“ (ebd.). Malinowski hat somit klar erkannt, dass eine erfolgreiche *Teilnehmende Beobachtung* nur unter der Bedingung erfolgen kann, dass der Ethnograph „sich von den Werten, Normen und Verhaltensweisen der eigenen Kultur so weit wie möglich löst, ja sogar systematisch alle Kontakte zu Angehörigen seiner eigenen Kultur abbricht“ (ebd.: 112). Letzteres ist in einer global kommunizierenden Welt, wie sie heute auf uns einwirkt, weniger möglich und trotz allem ist heute, in einem medial-kommunikativen Zeitalter die Sichtweise Malinowskis - wenn auch zunehmend kritisch hinterfragt - immer noch von großer Bedeutung. Dazu schreibt George Stocking:

„Even in an age when it is becoming increasingly difficult to carry on in traditional terms, fieldwork by participant-observation, preferably in a face-to-face social group quite different from that of the investigator, is the hallmark of social/cultural anthropology“ (2001: 3).

Es ist das Einfühlungsvermögen des Forschenden in die Lebens- und Denkweise der zu erforschenden Gemeinschaft, was eine *postmoderne* Kritik der Feldforschung überdauert hat. Die vor Ort erfolgende stationäre Feldforschung ist immer noch ein qualitatives Verfahren, wobei statistische Erhebungen, genealogische Tabellen oder zielgerichtete Interviews nur der Ergänzung und Überprüfung der Erfahrungen dienen, die der Forscher „sich durch seine Teilnahme am Alltagsleben der fremden Kultur

erworben hat“ (Kohl 2000: 112). Durch Feldforschung wurde der Ethnologe nicht nur zum Ethnographen, sondern gleichzeitig auch zum alleinigen Vermittler von Informationen, sei es zwischen erforschter Kultur und Wissenschaft oder zwischen Informant und Leser/Zuschauer. Der Ethnograph erstellt anhand der gesammelten Informationen eine Zusammenfassung der Sichtweisen der jeweiligen Kulturträger, wobei die Standpunkte der Informanten selten zitiert werden, sie werden lediglich repräsentiert. So kommt allein der Ethnograph als Übermittler des indigenen Standpunktes in eine andere Welt in Betracht, er wirkt nicht nur als Übersetzer, sondern begreift sich auch als Chronist und Sprecher der anderen Gesellschaft. Die Ethnologie als theoretisch vergleichende Wissenschaft hat durch die Ethnographie als interaktiv agierender Teilbereich, einen wissenschaftlich ausgebildeten Datenlieferanten gefunden. Im Idealfall waren von nun an beide Momente in einer Person und einem Text vereint (vgl. Clifford 1988: 25-27). Durch das Aufkommen der Teilnehmenden Beobachtung begann eine neue Phase in der Geschichte der Ethnologie, die als die *klassische* oder *moderne* Phase bezeichnet wird. Die *Moderne* wird allgemein in die Zeit von ca. 1920 bis ca. 1960 datiert. Das Ende dieser Epoche kann letztendlich auch wieder Malinowski zugeschrieben werden, der durch die posthume Veröffentlichung seiner Feldtagebücher 1967, einige kritische Stimmen evozierte. So schreibt Karl-Heinz Kohl:

„Durch die posthume Publikation seiner Feldtagebücher geriet nicht nur Malinowskis selbstgeschaffener Mythos ins Wanken. Seine privaten Aufzeichnungen machten zugleich die Grenzen des von ihm entwickelten Verfahrens deutlich. Zwar hatten sich einige Ethnologen schon vor der Veröffentlichung seines *Diary in the Strict Sense of the Term* zu den persönlichen Problemen bekannt, mit denen sie sich bei ihrer Arbeit „im Feld“ konfrontiert sahen. Doch bedurfte es offensichtlich erst der für viele unerwarteten Eingeständnisse des Gründervaters der modernen Ethnographie, um über diese Fragen innerhalb des Faches eine breitere erkenntnistheoretische Diskussion auszulösen“ (2000: 115).

4. Hans Walter Berg – Arbeitsweisen eines Korrespondenten

Seit 1970 war H. W. Berg freier Journalist und gleichzeitig Sonderkorrespondent für den Norddeutschen Rundfunk (NDR) im Verbund der ARD. Er hatte von 1971 an seinen Standort aus Asien nach Deutschland verlagert und war von nun an Reiseberichterstatter, d. h. auch wenn Berg keine feste Basis mehr in Asien hatte, war er doch die meiste Zeit zur Informationssammlung und als vor Ort Berichterstatter in

Asien tätig (vgl. Berg 1983: 225-235). Die folgenden Beispiele sollen zeigen, inwiefern Bergs Arbeitsweisen den medialen und ethnologisch-wissenschaftlichen Vorstellungen einer Informationsaufnahme entsprechen oder inwieweit sie davon abweichen. Zwei Fragen werden hier leitend sein: Wie sahen Bergs Arbeitsweisen im Allgemeinen aus? Und welche Informationsquellen nutzte er für seine visuellen Berichte und dokumentierenden Filme?

Anfang Juni 1972 unternahm H. W. Berg zusammen mit einem Kamerateam eine siebenwöchige Reise nach Süd- und Südostasien, um aus der damaligen Krisenregion Indochina zu berichten. Aus den Archivunterlagen geht hervor, dass sich der Journalist Berg in diesem und in den meisten Fällen sehr gut auf die jeweiligen Reisen vorbereitete (HWB Archiv 1978a), d. h. eigene Aufzeichnungen aus früheren Reisen, regionale Zeitungsausschnitte, Magazine und staatlich veröffentlichte Statistiken dienten als Quelle für die jeweiligen Berichte und Fernsehbeiträge (vgl. HWB Archiv 1952-1986). Berg organisierte zum Beispiel die Termine für eventuelle Interviews oder Filmaufnahmen schon im Vorfeld seiner Reisen, meistens durch sogenannte „Stringer“, d. h. Informanten, die vor Ort gute Beziehungen zu einzelnen Behörden pflegten und gegen ein entsprechendes Entgelt für einen schnelleren, reibungsloseren Ablauf der Produktion sorgten (vgl. Berg 1983: 225). Verbunden mit der Reise nach Südostasien schreibt Berg: „Unser langjähriger vietnamesischer »Stringer« [...] war im schwarzen Anzug zu unserem Empfang erschienen und managte auf bewährte Weise mit Dollarhilfe für die Beamten unsere Blitzabfertigung bei den Paß- und Zollbehörden“ (ebd.: 225). Ein solches Netzwerk von Stringern, Informanten, Guides, deutschsprachigen Ansprechpartnern und schließlich gute Beziehungen zu wichtigen Persönlichkeiten in den jeweiligen Ländern (Botschafter, Politiker), versuchte Berg während seiner Zeit als Asienkorrespondent stets aufrecht zu erhalten (vgl. HWB Archiv 1952-1986). So wurden Dreh- und Interviewtermine meistens im Vorfeld von unterschiedlichen Ansprechpartnern vor Ort organisiert, was die Produktion im Gesamten wesentlich verkürzte. Dieses Netzwerk wurde kontinuierlich auch von der Heimatredaktion (NDR) ausgebaut und aufrechtgehalten (vgl. HWB Archiv 1978b). Bevor ich jedoch mit Bergs Südostasienreise fortfahre, möchte ich anhand eines älteren Beispiels genauer zeigen, wie solch eine Planung im Vorfeld aussah. In der Vorbereitungsphase zu einer der ersten Folgen *Gesichter Asiens*, mit dem Titel „Der schlafende Buddha erwacht“ (15. 02. 1960), wurden einige der Filmaufnahmen von einem Betreuer vor Ort, in diesem Falle in Rangoon, vorbereitet. Es handelt sich um

einen Brief vom 22. September 1959, der von einem vermeintlichen „Stringer“ als Antwort geschrieben wurde, auf die Anfrage Bergs, eine geeignete Location für Filmaufnahmen zu finden:

„I have arranged the trip for Pegu, the programme is as such:

1. Two saloon cars with five *actresses* and three *actors* will be coming along with me and we will be waiting for you at Pegu at the sleeping Pagoda. They will form the background of the Burmese people worshipping the Pagoda, instead of having to gather other local girls.
2. Our crowd will then leave Pegu for Hmawbi, and a good crowd of local men and women will form the solidarity movement crowd, who are *real* people forming the town solidarity movement party. For this purpose we had much difficulty in arranging it.
3. I have also arranged some actual cultivating crowds for you to photograph.

In view of the heavy expense of arranging two saloons, feeding the actors, actresses, petrol expenses, having to pay something to the cultivators, solidarity parties etc., which is a heavy task; and as I had to break some heavy and important appointments at Rangoon for this trip I would be glad if you will give me at least K.250,- (Kyats, Two Hundred & Fifty) for this trip. I am mentioning this figure before we start, it as you may think that I am tricking as you accused me of, at the first trip, on Sunday” (HWB Archiv 1959, Hervorhebungen F.W.).

Der Brief handelt von Filmaufnahmen, die gestellt werden müssen, da es anscheinend für Berg zu schwierig war, eine *vor-filmische* Situation vorzufinden, die seiner Vorstellung entsprochen hätte. Im ersten Teil sind es Schauspielerinnen und Schauspieler, die als eine „andachtshaltende einheimische Gruppe“ im Hintergrund agieren sollen. Im zweiten Punkt sind es keine Schauspieler mehr, sondern „reale“ Menschen aus der Region, die eine „Solidaritätsbewegung“ nachspielen sollen. Im dritten Punkt wurde dann auch noch eine Gruppe bereitgestellt, welche „Bauern“ nachspielen sollen. Diese Art der visuellen Gestaltung mag zwar nicht ganz dem Stil eines Features entsprechen, aber in keiner Weise dem eines dokumentierenden Films. Eine solche Art der Filmaufnahmen waren aber keine Seltenheit, wie der involvierte Kameramann Carsten Diercks in einem späteren Interview mit Peter Zimmermann erzählt: „*Bilder lügen*, sagte Carsten Diercks in einem Interview und meinte damit viele gestellte und getürkte Filmaufnahmen in dokumentarischen Reportagen des frühen Fernsehens, die *wie echt* wirken sollten“ (Zimmermann 1995: 233). Dies ist wahrlich kein Beleg dafür, dass nun mehrere Szenen bewusst gestellt wurden, es ist jedoch ein Beweis dafür, dass es in diesem Film bewusst vorkam.

Im medientheoretischen Sinne fällt diese Art des Filmens nicht mehr in den dokumentierenden Bereich, sondern in das fiktionale Genre. Hier wurde eine *vorfilmische* Realität absichtlich verändert, sie wurde quasi zur *mise en scène*. Aus der ethnologischen Perspektive betrachtet, ist diese bestimmte *Feature*-Folge durch die zusätzliche Information anhand des Beispiels, in jeglicher Form irrelevant und unwissenschaftlich. Berg hat nicht eine vorgefundene Situation visuell festgehalten, sondern eine Realität bewusst konstruiert. Durch die Transparenz dieser Informationsaufnahme ist das filmische Material nun auch als *Footage* innerhalb der Visual Anthropology unbrauchbar. Jedoch nur für diejenigen, denen diese Tatsache, bekannt ist. Der Brief hat somit auf die gesamte Featurereihe *Gesichter Asiens* weitreichende Folgen. Es kann meiner Ansicht nach keine Folge der Serie als visuelle Quelle oder als *Footage* für ethnologische Forschung verwendet werden, aufgrund der Tatsache, dass die Möglichkeit weiterer bewusst gestellten Bilder existent ist. Solange diese Unsicherheit besteht, ist es als visuelles Material im ethnologischen Kontext nicht verwertbar.

Das zweite Beispiel bezieht sich wiederum auf die Südostasienreise von 1972. H. W. Berg beschreibt in seiner schriftlichen Publikation *Gesichter Asiens* an einigen Stellen den Alltag seines Korrespondentenlebens. Es ist vielmehr ein Auszug aus dem Alltag der Reise im Juni 1972, die seiner Meinung nach in der „zeitrafferartigen“ Darstellung Ähnlichkeiten mit seiner gesamten journalistischen Laufbahn in Asien aufweist (vgl. Berg 1983: 225). Er beschreibt hier die Umstände seiner Reise, die er aufgrund von Informationssammlungen und zur Berichterstattung antrat. Aus dem Material dieser mehrwöchigen Reise wurde später ein 45minütiges Format für die Featurereihe *Gesichter Asiens* mit dem Titel „Indochina zwischen Krieg und Frieden“ (7. 11. 1973) produziert, je ein Beitrag über Laos und Vietnam für das Auslandsmagazin *Weltspiegel* (ARD) und mehrere Zeitungsberichte (vgl. ebd.: 231). Auffallend ist zunächst, dass Berg, in jeder Stadt ankommend, das Hotel beschreibt, in dem er unterkam. Dies geschieht übrigens in all seinen schriftlichen Publikationen, weniger in seinen visuellen Beiträgen (vgl. Berg 1983 und Ders. 1985). Berg bevorzugte angesehene, meist Hotels der noblen Kategorie, die des Öfteren als Hauptquartier für Journalisten fungierten und in denen ein regelrechter Informationsaustausch stattfand (vgl. 1983: 225-235). So schreibt er über die Ankunft in Saigon:

„Wir quartierten uns im »Continental Palace« ein, dem Traditionshotel aus der französischen Kolonialepoche, das anstelle des ebenfalls noch kolonialen »Majestic«

und des »Caravelle« seit einiger Zeit die internationale Journalistenherberge in Saigon geworden ist“ (Berg 1983: 225, Hervorhebung im Orig.).

Nach einem zehntägigen Aufenthalt in Südvietnam reiste das gesamte Team weiter nach Pnom Penh (Kambodscha) und nach nur vier Tagen Aufenthalt mit Drehterminen, ging es weiter in die laotische Hauptstadt Vientiane: „In Vientiane wurden wir als alte Gäste freudig von den Domestiken des »Lan Xang« - Hotels begrüßt, das seit einiger Zeit unser laotisches Standquartier geworden war. [...] Leuten, auf die es ankam, begegnete man privat vorwiegend im »Lan Xang« (ebd.: 229). Diese Beispiele zeigen, dass sich Korrespondenten in Kreisen bewegen, wo sie ihresgleichen regelrecht suchen, um Informationen zu erhalten und auszutauschen. Dabei dienen die Hotels als zusätzliche Informationsquelle. Bergs Informationsaneignung ist in mancher Hinsicht, zumindest was die Informanten betrifft, der einer ethnographischen *Teilnehmenden Beobachtung* ähnlich. Er versucht des Öfteren die Informanten zu finden, die ihm seiner Meinung nach die effektivsten Informationen liefern könnten. Dabei bewegt er sich jedoch, im ethnographischen Verständnis, in einem sehr begrenzten „Feld“, denn die Informanten waren in den jeweiligen Ländern hauptsächlich hochrangige Politiker, Botschafter und Militärangehörige. Eine kurze, zeitrafferartige Auflistung seiner Informanten in Südvietnam soll dies aufzeigen. Die Zusammenfassung bezieht sich auf den gesamten zehntägigen Aufenthalt:

„Nach unserer Ankunft führte ich erste Informationsgespräche in der deutschen, der französischen und der amerikanischen Botschaft. [...] Abends aß ich mit mehreren Kollegen zusammen [...] Abends war ich bei dem deutschen Botschafter von Room zusammen mit dem sehr kultivierten Obersten Richter Südvietnams und dem regionalen amerikanischen CIA-Chef Polgar eingeladen. [...] Am Sonntagnachmittag besuchten wir das Lazarett [...] Zwischendurch sprach ich noch mit dem Führer der parlamentarischen Opposition [...] Vor dem Abschluß unseres zehntägigen Saigon-Aufenthaltes wurde ich noch von dem amerikanischen Botschafter Bunker empfangen“ (Berg 1983: 225-228).

Eine ähnliche Struktur weist auch der Aufenthalt in Kambodscha und Laos auf (vgl. ebd.). Zusätzlich zu diesen Informanten wurden noch zahlreiche Filmaufnahmen und Interviews gemacht. Abgesehen von dem Thema, über das Berg berichtete, ist auffallend, dass wenig *Teilnehmende Beobachtung* unter der Bevölkerung zu den Ergebnissen führte. Lediglich die Außenaufnahmen führten ihn zum Teil in das Geschehen und unter die Bevölkerung, wobei hier der Produzent und Autor Berg nicht zu allen Drehterminen anwesend war, wie die folgenden Beispiele zeigen:

„Die nächsten Tage verbrachte das Team mit Filmaufnahmen in dem immer wieder durch kommunistische Terror-Aktionen erschütterten Mekong-Delta und ich damit, Texte für einen »Weltspiegel«-Report, zwei »News Extras«, mehrere Rundfunkkommentare und Zeitungsberichte zu verfassen“ (Berg 1983: 227).

Während der Dreharbeiten in Laos musste Berg das Team sogar verlassen, um in Simla (Indien) über das indisch-pakistanische Gipfeltreffen zu berichten, d. h. die Filmaufnahmen in Laos fanden zum Großteil ohne die Anwesenheit H. W. Bergs statt: „Während das Team seine Filmarbeit in Laos fortsetzte, mußte ich nachmittags zurück nach Bangkok fliegen“ (ebd.: 230). Nach der Rückkehr aus Indien flog Berg weiter nach Hongkong um seine Beiträge sendefertig zu produzieren, während das Kamerateam nach Saigon flog, um dort weitere Aufnahmen zu drehen (siehe ebd.: 230-231). Auch hier war Berg bei den weiteren Filmaufnahmen nicht anwesend. Nach weiteren kurzen Aufenthalten in Südvietnam und Bangladesch endete die siebenwöchige Reise. Dazu schreibt Berg:

„Insgesamt waren wir sieben Wochen unterwegs und haben 17mal Stellungswechsel gemacht, mußten also 34mal unsere Koffer ein- und auspacken. [...] Unterwegs rechnete ich mir aus, daß ich auf dieser Reise - mit dem Abstecher nach Simla - in kleinen Raten rund 40 000 Kilometer zurückgelegt hatte, eine Entfernung also, die etwa der Länge des Äquators gleichkommt; aber diesen geographischen Dimensionen entsprach auch die Fülle der Ereignisse, die wir in den vergangenen zwei Monaten im südostasiatischen Krisengebiet miterlebt haben“ (ebd.: 234-235).

Die Kürze der Zeit und der fehlende Versuch der Teilnahme am Geschehen zeugt davon, dass H. W. Berg dem Malinowskischen Ziel „to grasp the native's point of view“ nicht gerecht wird. Die Arbeitsweisen Bergs deuten zunehmend darauf hin, dass bei der visuellen Produktion einer Folge der Sendereihe *Gesichter Asiens*, der Text die Intention besitzt und das Bild lediglich als Suggestion dient. Aber trotz der ethnographisch unzureichenden Arbeitsweise, bemühte sich Berg stets um eine in seinem Verständnis, gründliche Informationssammlung. So schreibt Berg über die Arbeitsweisen eines Fernsehjournalisten:

„[...] aber hier wird der Unterschied zwischen einem Schreibe- und einem Fernseh-Journalisten deutlich. Wir müssen an Ort und Stelle gewesen sein, wenn wir etwas aussagen wollen (und recherchieren muessen wir natuerlich ausserdem, - nur machen sich vieler meiner Fernseh-Kollegen dann wieder diesen Teil zu leicht und berichten *impressionistisch* ohne genaue Hintergrundkenntnis)“ (HWB Archiv 1978c, Hervorhebung F. W.).

B. Verstehen, Interpretation und Einflüsse

Im folgenden Punkt sollen mögliche Einflüsse, die auf den Informationsfluss einwirken können, untersucht werden. Als erstes soll die Institution Fernsehen näher beleuchtet werden, um so den Rahmen einer Produktion einordnen zu können. Anschließend werde ich in deskriptiver Weise einen ethnologischen Ansatz anführen, der als Grundlage für das abschließende Beispiel von Hans Walter Berg dienen soll. Dieser Teil des Informationsweges ist in jeglicher Hinsicht, sowohl für den Filmemacher als auch für den Ethnographen, als der Innovativste anzusehen. Er beinhaltet die Auswertung, die Übersetzung und die Interpretation des gesammelten Materials.

1. Öffentlich-rechtliches Fernsehen als Institution: Aufgaben, Struktur und Einfluss

Die nach dem Zweiten Weltkrieg gewählte Organisationsform des Fernsehens als öffentlich-rechtliche Institution beeinflusste wesentlich die weitere Entwicklung in der Konzeption und Gestaltung der Programme. Das Fernsehen hat dabei die Aufgabe, einen gesellschaftlichen Auftrag zu erfüllen, der in der Bundesrepublik Deutschland durch die Landesrundfunkgesetze der jeweiligen Länder definiert ist (vgl. Flottau 1978: 45f): als Instrument öffentlicher Meinungsbildung unterliegt das Fernsehen der öffentlichen Kontrolle (vgl. Bleicher 1993: 67-69). Öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalten sind, im Gegensatz zum staatlich organisierten Rundfunk und zu kommerziellen Sendeanstalten, „Einrichtungen, die der herrschaftsfreien Kommunikation dienen können und sollen“ (Flottau 1978: 131).¹⁸ Das bedeutet:

„sie schaffen ein öffentliches Forum, das jedermann zugänglich sein muß, der zu gesellschaftlich relevanten Sachverhalten eine begründete Meinung vorzutragen hat, gleich ob er als Einzelner (als Publizist, Schriftsteller, Künstler) oder als Vertreter von Gruppen (als Politiker, Geistlicher, Verbandsfunktionär) spricht“ (ebd.: 131f).

Der Aufgabenbereich des Fernsehens als Bestandteil der öffentlich-rechtlichen Institution Rundfunk wird durch die Rundfunkgesetzgebung der Länder, durch die

¹⁸ Die Begriffe *Rundfunk* und *Rundfunkanstalten* werden hier, soweit nicht ausdrücklich hingewiesen, synonym zum Begriff *Fernsehen* als Sendeanstalt verwendet. Dies liegt an der Tatsache, dass das Fernsehen erst 1954 als eigenständige Institution unter dem Dachverband *Rundfunk* gegründet wurde und somit die schon existierenden Rundfunk-Gesetze auf die neue Institution übertragen wurden (vgl. Bleicher 1993, Hicketier 1998: 60-93).

Fernsehurteile des Bundesverfassungsgerichts (ausschließlich auf das Fernsehen bezogen) und die Programmrichtlinien der einzelnen Sendeanstalten festgelegt (vgl. Bleicher 1993: 67-68). Die Unabhängigkeit des Rundfunks von Staat und Regierung liegt in den Landesrundfunkgesetzen von 1948 begründet. Diese machten ihn zu einer freien, öffentlichen und staatsfernen Institution und nach dem ersten Fernsehurteil von 1961 endgültig zu einer Angelegenheit der jeweiligen Bundesländer. Das Bundesverfassungsgericht bestätigte 1961 durch das Fernsehurteil die Staatsferne aller Fernsehanstalten. Struktur und Aufgabe sind dadurch Ländersache und werden in Gesetzen des jeweiligen Landesparlaments verabschiedet. Eine allgemeine Struktur, die sich auf alle Sendeanstalten bezieht, fasst Heiko Flottau treffend zusammen:

„Damit der Rundfunk frei sei, hat man ihm einen öffentlich – rechtlichen Status gegeben; damit er ein farbiges Meinungsspektrum ausstrahle, hat er Aufsichtsgremien, die alle gesellschaftlich relevanten Gruppen vertreten sollen. Damit er seinen Auftrag der Information, Bildung und Unterhaltung erfüllt, haben die Gesetzgeber in den einzelnen Gesetzen und Staatsverträgen allgemeine Leitlinien formuliert“ (1978: 103).

Der Staatsvertrag über den Norddeutschen Rundfunk, zwischen den Ländern Schleswig-Holstein, Niedersachsen und der Hansestadt Hamburg forderte zum Beispiel: Der Rundfunk soll „die internationale Verständigung fördern, zum Frieden und zur sozialen Gerechtigkeit mahnen, die demokratischen Freiheiten verteidigen und nur der Wahrheit verpflichtend sein“ (Auszug zitiert nach Flottau 1978: 103). Ähnlich den Aufgaben, die in den Landesgesetzen unterschiedlichen Definitionen unterliegen, sind auch die organisatorischen Strukturen verschieden. Hans Walter Berg als Auslandsberichterstatte, arbeitete hauptsächlich für die Sendeanstalten der ARD. Von außerordentlicher Bedeutung ist daher der organisatorische Aufbau der ARD.

Die *Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland*, kurz ARD, setzt sich, wie der Name schon ahnen lässt, aus den einzelnen Landesrundfunkanstalten zusammen. Auf der Ebene des Fernsehens wurde dies durch die Gründung des sogenannten *Fernsehbeirates* 1956 gesetzlich festgelegt, wobei jede Sendeanstalt einen Pflichtanteil zu erfüllen hat (vgl. Bleicher 1993: 94). Das Programm wird aus Beiträgen aller Institutionen gestaltet, wobei deren Quantität der Zuspelung sich an dem Bevölkerungsanteil der jeweiligen Senderreichweite orientiert. Das heißt, das Gemeinschaftsprogramm der ARD beruht auf einem föderativen System, was letztendlich eine Vielfalt an Kommunikatoren und folglich eine Vielfalt an Einflüssen bedeutet. Letzteres wird zum Beispiel durch die

unterschiedlichen organisatorischen Strukturen in den einzelnen Anstalten verursacht. So haben in allen Institutionen die jeweiligen Landesrundfunkgesetze die gesamte Verantwortung für das Programm fast ausschließlich dem Intendanten übertragen. Der Intendant wiederum wird vom Rundfunkrat gewählt, der aus Vertretern der unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen besteht. Bei der Zusammensetzung des Rundfunkrates besteht jedoch ein bedeutender Unterschied zwischen den einzelnen Landesanstalten. Die Sendeanstalten aus dem südlichen Bereich, wie SWR, BR und auch RB (Radio Bremen fällt ein wenig aus der Reihe), wählen ihren Rundfunkrat nach dem sogenannten *ständisch-pluralistischem Typus*, d. h. die gesellschaftlichen Gruppen entsenden ihre Mitglieder unabhängig von Parlament und Regierung in die Rundfunkräte (vgl. Plog 1981: 54). Während in den überwiegend nördlich gelegenen Sendeanstalten, darunter der NDR, WDR, Deutsche Welle und DLF, die Bestimmungen der Kontrollorgane (Rundfunkrat und Verwaltungsrat) dem *staatlich-politischem Typus* entsprechen. Hier werden die Vertreter der Kontrollorgane von den jeweiligen Parlamenten und Regierungen berufen (vgl. ebd.).¹⁹ Dieses Wahlsystem führte weitgehend dazu, dass „neben einer Vielzahl von Parlamentariern und Regierungsmitgliedern nur politisch klar zurechenbare Gremienmitglieder entsandt wurden, die häufig nur pro forma auch einer gesellschaftlich relevanten Gruppe zugerechnet werden konnten“ (Plog 1981: 55). Manche Rundfunkanstalten sind somit etwas von der ursprünglich vorgesehenen Unabhängigkeit des Rundfunks abgedriftet. Stattdessen gewannen sowohl Parteien als auch die jeweiligen Landesregierungen zunehmend an Einfluss. Vom Deutschlandfunk und der Deutschen Welle in Köln über den NDR in Hamburg bis zum ZDF in Mainz reichte das parteipolitische Netz, in dem zum Beispiel manche Politiker den deutschen Rundfunk verstricken wollten (vgl. Flottau 1978: 124f). Protektion, Posten und Pension sollte in Spitzenpositionen nur finden, wer am richtigen Ort das richtige Parteibuch besaß (vgl. ebd.: 125).

Ein politischer oder lobbyistischer Einfluss innerhalb der Programmstruktur und im hierarchisch organisierten Fernsehen ist kontinuierlich präsent und kann sich bis auf die redaktionelle Ebene einschleichen. Unzählige Beispiele zeugen davon, wie politischer Druck sogar auf einzelne Sendungen ausgeübt wurde, wie unter anderem in den 1960er

¹⁹ Mögliche Änderungen der Gesetze in den einzelnen Fernsehanstalten, die nach 1982 Gültigkeit erreichten, wurden hier nicht berücksichtigt. Da sich der Untersuchungsraum dieser Arbeit zeitlich bis ca. 1982 erstreckt, ist eine nach dieser Zeit veränderte Gesetzeslage zur Wahl des Rundfunkrates nicht relevant.

Jahren auf das Polit-Magazin *Panorama*, das vom NDR produziert wurde (vgl. Schumacher 1994: 113-124).²⁰

2. Krise der Repräsentation in der Ethnographie

Bei der Übersetzung, Interpretation und dem Verstehen kultureller Aspekte tauchen oftmals Probleme auf, mit denen der Beobachter konfrontiert wird. Diese werden auf unterschiedliche Weise sowohl in der Ethnologie als auch bei Auslandskorrespondenten gelöst. Um den ethnologischen Standpunkt dieser Problematik verstehen zu können, bedarf es einer ausführlicheren Diskussion des schon angedeuteten postmodernen Ansatzes, denn nur dadurch kann ich eine angemessene Einordnung der Arbeitsweisen Hans Walter Bergs erreichen.

Einen wesentlichen Anteil an der Formulierung neuer Ansätze für das ethnographische Verstehen und Schreiben, haben Clifford Geertz' Aufsätze „Dichte Beschreibung: Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur“ und das Essay „Deep Play: Bemerkungen zum balinesischen Hahnenkampf“ (Geertz 1995: 7-43 und 202-260). Geertz versucht hier eine Idee aufzuzeigen, die besagt, dass die Welt aller Menschen eine Welt von Bedeutung ist, als immer schon interpretierte Welt. Alle, ob Beobachter oder Angehöriger einer Gesellschaft, interpretieren und geben ihrer Umgebung einen Sinn (ebd.: 9). Damit steht für den Ethnologen Geertz fest, dass dem interpretierenden Menschen auch die objektiven Bedeutungsgehalte transparent seien und der Deutung zur Verfügung stehen (vgl. Fuchs & Berg 1999: 55). Kultur kann als „Text“ verstanden und gelesen werden, denn „die Kultur eines Volkes besteht aus einem Ensemble von Texten, die ihrerseits wieder Ensembles sind, und der Ethnologe bemüht sich, sie über die Schulter derjenigen, für die sie eigentlich gedacht sind, zu lesen“ (Geertz 1995: 259). Geertz versuchte anhand seiner Theorie dem Ethnographen eine Möglichkeit zu geben, kulturelle Elemente auf eine bestimmte Weise verstehen und deuten zu können: „Gesellschaften bergen wie Menschenleben ihre eigene Interpretation in sich; man muß nur lernen, den Zugang zu ihnen zu gewinnen“ (ebd.: 261). Seine eigenen Theorien

²⁰ Eine tiefgreifende Abhandlung des politischen und parteilichen Einflusses im Fernsehen kann aus schwerpunktspezifischem Grund an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden. Zur weiteren Vertiefung siehe folgende Autoren: Wenke 1967: 1-9, Meyn 1969: 230-239, Plog 1981: 52-62 und Schneider 1981: 116-126.

wendete Geertz in seinem bekanntesten Beispiel über den balinesischen Hahnenkampf an. Hier versuchte er die auf Dorfplätzen auf der Insel Bali durchgeführten Hahnenkämpfe als „Text“ zu sehen und zu deuten. Er interpretierte die Hahnenkämpfe als Symbol, Metapher und Synonym für die balinesische Kultur an sich (vgl. Fuchs & Berg 1999: 54-57). Die Deutung des Hahnenkampfes und der holistische Theorieansatz brachten Geertz jedoch zunehmend Kritik ein, insofern die verschiedenen Aufsätze nicht etwa als Meisterwerk ethnologischer Theorieansätze angesehen wurden, sondern als Nährboden für fundamentale Kritik herangezogen wurden. Aus der folgenden dialogischen Auseinandersetzung innerhalb der britischen und amerikanischen Ethnologie entstand eine Überlegung, die *Repräsentation von Kulturen* zu überdenken. Clifford Geertz' Essay wird vorgeworfen, nicht präzise genug zu sein - er verallgemeinere die Situation der Balinesen und interpretiere den Hahnenkampf als Symbol balinesischer Kultur. Der Ethnologe Vincent Crapanzano sieht Geertz' Hahnenkampf als subjektive Interpretation, ohne jegliche Darstellung einzelner Positionen (vgl. Crapanzano 1986: 69-74). Geertz unterstelle den Balinesen Erfahrungen, Absichten und Auslegungen, ohne irgendeinen Versuch des Nachweises, denn „there is in fact in *Deep Play* no understanding of the native from the native's point of view“ (ebd.: 74). „*Deep Play*“ sei eine bewusste Konstruktion des Ethnologen. Dazu schreibt Crapanzano weiter: „There is only the constructed understanding of the constructed native's constructed point of view. Geertz offers no specifiable evidence for his attributions of intention, his assertions of subjectivity, his declarations of experience“ (ebd.). Dagegen ist es für Geertz lediglich das „Lesen“ und „Verstehen“ einer Kultur, die als Textform existiert und vom Ethnologen gelesen werden muss. Die Anwesenheit, das heißt die Präsenz des Ethnologen zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort, ist die *Legitimation* und das *Alibi* für seine Behauptungen. *Dort gewesen zu sein*, ist für Geertz eines der wesentlichen Kennzeichen für die „inszenierte ethnographische Autorität“ im ethnographischen Text (vgl. Fuchs & Berg 1999: 59; Clifford 1999: 134). Für Crapanzano dagegen ist eine alleinige Anwesenheit nicht ausreichend. Das Fehlen einer Auseinandersetzung zwischen Forscher und erforschten Kulturträger im Text verleiht dem Ethnologen zuviel Autorität und stellt ihn gleichzeitig als alleinige Person dar, der diese Kultur verstehen und interpretieren kann. Der Dialog ist für Crapanzano und anderen Postmodernisten die Voraussetzung für das Verstehen einer Kultur. Ohne den Diskurs zwischen beiden unterschiedlichen Kulturträgern ist letztendlich kein Verstehen und somit kein Vergleich

möglich (vgl. Crapanzano 1986: 72-75). Zurecht fragt sich dabei Crapanzano: „Who told Geertz? How can a whole people share a single subjectivity?“ (ebd.: 74). Der fehlende Dialog macht Geertz' Aussagen kritikanfällig, denn „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“ (ebd.).

Im Vergleich zu klassischen ethnographischen Monographien, in denen selten die Auseinandersetzung mit den Informanten erläutert wurde, fehlt bei Geertz hingegen auch die übliche Beschreibung und Interpretation bestimmter einzelner Ereignisse und Kulturbereiche. Die Postmoderne fordert hier eine transparentere Ethnographie, denn „a good ethnography, [...] is one that gives a sense of conditions of fieldwork, of everyday life, of microscale processes, [...] of translation across cultural and linguistic boundaries, [...] and of holism“ (Marcus & Fischer 1986: 25, Hervorhebung im Orig.). Die Situation im Feld und die Auseinandersetzung mit was/wem wurden bei Geertz bewusst verdeckt. Stattdessen erhält der Leser eine subjektiv konstruierte Sichtweise der balinesischen Kultur, auf der Basis allgemeiner Beschreibung derer Hahnenkämpfe, die nicht einmal einzeln aufgeführt werden (vgl. Crapanzano 1986: 75). Crapanzano hat folglich seine Konsequenzen aus dem Text gezogen: „His message is simply not convincing“ (ebd.: 74). Der Informationsfluss wird an dieser Stelle unterbrochen, da es keine dialogische Auseinandersetzung mit den Informanten gibt. Dialog drückt den aktiven Kommunikationsprozess aus, den der Anthropologe mit seinen Informanten innerhalb derer Kultur hat. Viel wichtiger ist jedoch der Informationsfluss, der aus diesen Dialogen entsteht. Informationen werden gesammelt, ausgewertet und schließlich übersetzt. Hier setzt nun ein weiteres Problem für die postmoderne Denkweise an.

Für George Marcus und Michael Fischer ist zum Beispiel der Akt der Übersetzung relativ, zum einen versucht der Ethnologe die gesammelten Daten zu verarbeiten und zum anderen muss er diese Daten in ein kulturelles Konzept einbinden. Der Ethnologe wird hier als *Mediator* gesehen, der zwischen den verschiedenen Erfahrungen vermittelt. Marcus und Fischer sprechen hier von *experience near* und *experience far* Konzepten (vgl. Marcus & Fischer 1986: 30). Der erste Vergleich findet im Feld statt, im Dialog mit den jeweiligen Kulturträgern. Der zweite Schritt ist die Textualisierung und die anschließende Kommunikation mit dem Leser. Die gesammelten Daten einer Feldforschung durchlaufen dabei einen bestimmten Prozess der Ausarbeitung, Übersetzung und Textualisierung. Informationen werden kanalisiert, verändert und in vorhandene Kulturkonzepte/-theorien eingebunden (vgl. ebd. 30-33). Die Kritik setzt

hier an den jeweiligen Prozessen an. James Clifford, ein Vertreter der postmodernen Bewegung, stellt folglich die gesamte ethnologische Schreibweise in Frage. Ethnographische Berichte beschreiben zugleich reale kulturelle Ereignisse und machen zusätzliche moralische, ideologische und sogar kosmologische Aussagen (vgl. Clifford 1986b: 98). Ethnographische Erzählung setzt bei speziellen Unterschieden eine abstrakte Ebene der Gleichartigkeit voraus, auf die sie sich immer bezieht. Folglich sind diese Texte „allegorisch“, und dies verändert die Weise, wie sie gelesen und geschrieben werden können (vgl. ebd.: 98-99).

Das Ziel der postmodernen Vertreter ist es, eine durchsichtiger Darstellung der Verhältnisse zwischen Forscher und Erforschten zu erzielen. Clifford führt hier ein Beispiel auf, das seiner Meinung nach dem Wunsch einer transparenten Forschungsdarstellung gerecht wird. Hierbei handelt es sich um eine Monographie über die Lebensweisen der !Kung San Frauen (Afrika), erforscht und geschrieben von Marjorie Shostak. Sie schreibt über die Lebensverhältnisse der !Kung Frauen und stellt dies hauptsächlich anhand eines Beispiels einer Frau dar. Für Clifford sind hier drei Positionen innerhalb der Erzählweise ausschlaggebend. Erstens wird eine Autobiographie in die Monographie dieser Kulturinterpretation eingefügt. Zweitens wird diese Erfahrung zu einer Geschichte über die Existenzbedingungen der Frauen dieser Gesellschaft und drittens erzählt Nisa, die Informantin Shostaks, von einer interkulturellen Begegnung, in der zwei Individuen zusammenarbeiten, um einen spezifischen Wahrheitsbereich zu schaffen (vgl. Clifford 1986b: 103-104). Hier wird der Dialog zum Mittelpunkt der Forschung:

„The ethnographic encounter itself becomes, here, the subject of the book, a fable of communication, rapport, and, finally, a kind of fictional, but potent, kinship. *Nisa* is thus manifestly an allegory of scientific comprehension, operating at the levels both of cultural description and of a search for human origins“ (ebd.: 104).

Dieses Buch zeigt das Zusammenwirken von Menschen verschiedener Kulturen, wobei die Aspekte beider Kulturen zu einer Gemeinsamkeit verschmelzen - hier auf der Basis feministischen Bewusstseins. In Marjorie Shostaks Geschichte wurde ethnologische Feldarbeit sowohl als wissenschaftliches Laboratorium als auch persönlicher „rites de passage“ dargestellt: „The two metaphors capture nicely the discipline’s impossible attempt to fuse objective and subjective practices“ (ebd.: 109). Dies wurde in früheren Monographien verschleiert und bewusst ausgegrenzt (vgl. ebd.). Die intersubjektiven Grundlagen der Feldarbeit wurden aus „seriösen“ ethnographischen Texten

ausgeschlossen und höchstens in Vorworte, Lebenserinnerungen oder Anekdoten verbannt. Erst in Zeiten zunehmender Kritik begannen sich diese disziplinären Regeln zu lockern. Die neue Tendenz verändert folglich die Stellung der Ethnologie. Informanten in Texten und auch in Filmen zu Wort kommen zu lassen und sie zu zitieren und ferner persönliche Elemente der Feldforschung in die textlich/visuelle Repräsentation einfließen zu lassen, ändert die Strategie und den Autoritäts-Modus der Ethnographie. „Much of our knowledge about other cultures must now be seen as contingent, the problematic outcome of intersubjective dialogue, translation, and projection“ (Clifford 1986b: 109). Von nun an ist dies nicht mehr *die* Geschichte, sondern *eine* Geschichte unter vielen anderen. Für Clifford sind die neuen Darstellungsformen komplexer aber gleichzeitig auch *authentischer* und weitaus empfindlicher gegenüber Kritik und Widerlegung (vgl. ebd.: 109-110). Die alleinige Anwesenheit, die dem Ethnographen Macht und Unantastbarkeit verlieh, wird somit untergraben. Postmodernisten stellen zunehmend die Frage nach dem Forscher, der schreibt und interpretiert, nach der Person, die hinter den Kulissen agiert. Schreiben verleiht Macht und verfälscht (ebd.: 109), daher müssen wir Ethnologen uns für unterschiedliche Varianten von Geschichten öffnen.

Ein weiterer Schritt der Veränderungen beinhaltet die Übersetzung von Kulturen in Texten. Talal Asad spricht hier von der Übersetzung zwischen Kulturen, wobei für ihn wichtig ist, dass Übersetzen als „Denkweise“ und nicht als rein linguistischer Akt verstanden wird (Asad 1986: 141). Das bisherige Übersetzen von Kulturdiskursen beinhaltet eine Ungleichheit der Sprachen, denn die Übersetzung hängt von Intention und Interesse des Übersetzers ab (ebd.: 156). Im Vergleich sind indigene Sprachen den westlichen Sprachen gegenüber asymmetrisch,

„because the languages of Third World societies - including, of course, the societies that social anthropologists have traditionally studied - are *weaker* in relation to western languages (and today, especially to English), they are more likely to submit to forcible transformation in the translation process than the other way around“ (ebd.: 157-158).

Einer der Gründe für die Schwäche der indigenen Sprache liegt für Asad in der politischen und wirtschaftlichen Manipulationsfähigkeit westlicher Länder gegenüber den Länder der sogenannten „Dritten Welt“. Für Asad ist einzig und allein der springende Punkt, dass der Prozess der Übersetzung zwischen Kulturen unvermeidlich in Machtverhältnisse eingebunden ist, beruflich, national und auf internationaler Ebene

(vgl. ebd.: 163). Die ethnologische Übersetzung zwischen Kulturen wird durch das Vorhandensein asymmetrischer Tendenzen und Zwänge in den Sprachen der dominierten und dominierenden Gesellschaft beeinträchtigt. Die Aufgabe des Ethnologen ist es nun, diese Prozesse zu untersuchen, damit er feststellen kann, inwieweit sie die Möglichkeiten und Grenzen einer gültigen Übersetzung definieren und beeinflussen. Alternative Schreibweisen müssen erarbeitet werden, die sich von der traditionellen Ethnographie abgrenzen, denn im Zuge der weltweiten immerwährenden Veränderung müssen Ethnographien und kulturelle Konzepte dementsprechend angeglichen und neu überdacht werden. Die Ethnographie sei zu lange zu konservativ geblieben. Das Ziel der postmodernen Vertreter ist es, mehr Reflexivität und Transparenz im Text als auch im *Ethnographischen Film* zu schaffen und die verschiedenen Faktoren während der Feldforschung stärker zu berücksichtigen (vgl. Marcus & Fischer 1986: 33-35). Die neue experimentelle Ethnographie soll dem Anspruch einer authentischeren Wissenschaft gerechter werden, wobei dieses Wissen auch dazu verwendet werden kann, unsere eigene Lebensweise, die des Forschers, kritischer zu betrachten. Der Ethnologe muss sein Handeln beobachten.

3. Gesichter Asiens als subjektive Interpretation

„Daß man sich in fremden Kulturkreisen erst voll auf diese einlassen muß, sich erst mit Emphase und Sympathie auf die jeweils ganz andere Lebensweise und Kultur einlassen muß, haben nur wenige Korrespondenten bisher als Leitlinie ihrer Tätigkeit erkannt“ (Neudeck 1977: 21).

Die Tatsache, dass H. W. Berg mit bestimmten Intentionen ins „Feld“ reiste, beeinflusste nicht nur seine Sichtweise auf kulturelle Aspekte, sondern spiegelt sich sehr deutlich in der Featurereihe *Gesichter Asiens* wider. Einen ethnozentrischen Blickwinkel seitens Berg lässt sich schon anhand der Informationsaufnahme feststellen, wobei die Phase der Nachbearbeitung (Postproduction) das Filmmaterial zusätzlich verändert. Sprachliche Barrieren in den jeweiligen Ländern, Übersetzung der Interviews und Interpretation der Beobachtung wurden von Berg „zurechtgeschnitten“ und in das eigene Weltbild eingefügt (vgl. HWB Archiv 1952-1986). Heinz Heller sieht zum

Beispiel in den Produktionsabläufen des Fernsehens zunehmend eine „Standardisierung“, die für viele Filme maßgebend ist:

„Dokumentarisches Filmen, wenn es mehr sein will als die visuelle Illustration am Schreibtisch produzierter Journalistik, setzt zahlreiche Unwägbarkeiten voraus; unkalkulierbare Recherchen (mitunter recht langfristige) setzen Offenheit für Zufälle, für unerwartete Umwege, für nicht geahnte Vielschichtigkeiten und überraschende Entwicklung des Thematisierten voraus, was nicht selten Änderungen an der Konzeption und damit zusätzliche Zeit wie Geld erfordern würde“ (Heller 1990: 17-18).

Solch eine Produktionsweise steht laut der Erfahrung betroffener Filmemacher „strukturell sperrig, wenn nicht quer zum Planungs- und Kostenprinzip der Produktionsmaschine »Fernsehen«“ (ebd.: 18). Thilo Koch, langjähriger Kollege H. W. Bergs, weist die Kritik Hellers entschieden zurück und schreibt in Bezug auf Bergs Fernsehdokumentationen:

„Waren Hans Walter Bergs »Gesichter Asiens«, die jahrzehntelang hohe Einschaltquoten hatten und trotzdem Spitzenqualität zeigten, Dokumentarfilme? Oder nur Reportagen? Auf jeden Fall waren Bergs Sendungen mehr als nur - um mit Ihrem Wort, Herr Heller, zu sprechen: »Visuelle Illustrationen am Schreibtisch produzierter Journalistik?«“ (Koch 1995: 103, Hervorhebung im Orig.).

Die Voreingenommenheit Bergs mit seiner „westlich-eurozentrische(n) Sicht auf Asien“ (Zimmermann 1995: 230) und die oftmals aus zweiter Hand stammenden Informationen, zeugen meiner Meinung nach nicht für eine „Spitzenqualität“ im Sinne Kochs und in keiner Weise „wissenschaftlich“ in Bezug auf ethnologische Arbeitsweisen. Die einzelnen Folgen der Fernsehreihe *Gesichter Asiens* sind auch keine Dokumentarfilme oder Reportagen, sondern *Features*, die, nach der formulierten Kritik Hellers, der Institution Fernsehen eine sichere Produktion erlaubten. Eine gezielte, der Featureform gerechte Arbeitsweise, wie sie in dieser Arbeit beschrieben wird, ist schließlich für die Institution Fernsehen effektiver, als eine Arbeitsweise im ethnologischen Verständnis. Dazu äußert sich Heinz-Günter Deiters über das Feature beim NDR:

„Auch das Fernseh-Feature mußte wie sein Vorläufer im Hörfunk zunächst behutsam das Machbare erkunden. Eine »Ars combinatoria« verbot sich schon wegen der enormen Kosten, die ein derartiger Sendetyp erfordert hätte. So spielte sich eine Mischform aus Reportage und Feature ein“ (ebd. 1973: 406).

Die Unsicherheit hinsichtlich des Ergebnisses und der dadurch vermeintlich höheren Ausgaben führen letztendlich zu einer gezielten, überschaubaren Produktionsweise. Bergs Südostasienreise von 1972 zeigt deutlich, unter welchem Druck ein Auslandskorrespondent steht, d. h. die siebenwöchige Reise musste so effektiv wie möglich gestaltet werden, um ein Höchstmaß an Informationen zu erhalten. Es war eine Kombination von aktueller Berichterstattung und Informationssammlung für eine 45minütige Folge *Gesichter Asiens*. Die Folge „Indochina zwischen Krieg und Frieden“ wurde sozusagen „nebenher“ recherchiert und produziert. Der Einfluss der Redaktion war allein schon durch den Produktionsleiter, der das Budget beaufsichtigte, gegeben. Die Produktionen unterlag dem Einfluss der hierarchisch strukturierten Redaktion (Feature/Ausland), der Abteilung (Zeitgeschehen) und der Direktion (Fernsehdirektor) bis zum Intendanten des NDR (vgl. Deiters 1973: 288f). Es zeigt sich meiner Meinung nach, dass Hellers Anspruch eines dokumentierenden Films und der Anspruch, ethnographisch wissenschaftliche Filme zu produzieren, bei Berg und auch beim Fernsehen allgemein nicht gegeben war und auch heute nicht ist. Die Produktion verlief bei Berg in einer vergleichsweise eher umgekehrten Reihenfolge, d. h. nach der Genehmigung des Themas durch die Redaktion wurde zunächst ein Skript erstellt, danach folgte ein Drehbuch, worauf der spätere Drehplan erstellt wurde und schließlich die Produktion vor Ort (vgl. HWB Archiv 1959 und 1978b). Das Thema musste vorrecherchiert werden und von der Redaktion genehmigt sein, bevor Berg mit der Produktion anfangen konnte. Die Situation in der ARD beschreibt der damalige Verantwortliche der Featureredaktion beim NDR, Ludwig Schubert, wie folgt:

„Als Regel im Bereich von Zeitgeschehen und Politik galt: wer ein Thema zuerst per Telex beim Koordinator in München anmeldete, hatte die Priorität. Erschienen Thema oder Autor dem Koordinator problematisch oder sah er die Gefahr von Überschneidungen mit bereits angemeldeten Themen, brachte er die Sache vor die regelmäßig zusammentretenden Chefredakteure der ARD-Anstalten zu Diskussion und Abstimmung. Erst wenn die Chefredakteurskonferenz zugestimmt hatte, wurde produziert“ (1995: 168).

Die Produktion eines Features unterliegt letztendlich einer Vielzahl von Einflüssen und ist in ihrem Produktionsablauf einem komplexen System unterworfen. Auch wenn die in Punkt 1. erwähnten Parteieinflüsse, die in den Sendeanstalten vorherrschen, bei Berg nicht nachvollziehbar sind, so sind sie zumindest in der hierarchischen Struktur der Institution Fernsehen vorhanden, die wiederum Einfluss in bestimmten Produktionsphasen und auf Sendungen haben können:

„Jedes Fernsehsystem ist Spiegelbild der jeweiligen politischen Verhältnisse, ungeachtet der Rechtsgrundlagen. Grenzen und Möglichkeiten eines meinungs- und kritikfreudigen Fernsehens sind definiert durch das in der Gesellschaft vorhandene Maß an Toleranz, Pluralität und Liberalität. Redakteure, Autoren, Realisatoren, Direktoren und Intendanten sind Bestandteil dieser Gesellschaft“ (Filmer 1990: 129).

Schon durch die Filmaufnahmen, die oftmals vom Kamerateam alleine aufgezeichnet wurden, zeigt sich der Einfluss deutlich (vgl. Berg 1983: 225-235). Hier hatte der Kameramann zwar einen Drehplan, die Ausschnitte und Perspektiven wurden jedoch von ihm alleine entschieden (vgl. ebd. und HWB Archiv 1978b). Ähnlich geschah es auch in der Nachbearbeitung, beim Schnitt zum Beispiel, wobei bei Berg der Text ausschlaggebend war und in seltenen Fällen das Bild. Das heißt im Schneiderraum wurde meistens das Bild auf den Text geschnitten, was allgemein bedeutet, dass die Bilder vom Cutter in variierender Form an unterschiedlichen Stellen des Films eingesetzt werden können.

Zusammenfassend sind folgende Aussagen möglich: Erstens handelte es sich immer um eine Auftragsproduktion, d. h.: H. W. Berg produzierte im Auftrag für den NDR, was einen gewissen Einfluss schon voraussetzt. Zweitens unterlagen die vor Ort Recherche und die Filmaufnahmen einem vorgegebenen Zeitplan, was eine komplexe Auseinandersetzung Bergs mit dem Thema selten ermöglichte. Und drittens führte Bergs Wissen, Voreingenommenheit und seine Weltsicht zu einer subjektiv gefärbten Interpretation, zu einem durch sein Wissen und seiner Beobachtung entsprechendem Verständnis der unterschiedlichen Kulturen und schließlich zu einer Übersetzung der jeweiligen asiatischen Kultur, wie er glaubte, sie gesehen zu haben.

C. Repräsentation

Am Ende eines jeden visuellen Produktionsprozesses steht der fertige Film, ob sendefähig oder als wissenschaftliche visuelle Arbeit. Von nun an existiert der Film als ein in sich geschlossenes System im Sinne des medialen Konstruktivismus. Auch wenn der Film den Anspruch hat, eine *vor-filmische* Realität abgebildet zu haben, beinhaltet er doch Sichtweisen und Intentionen des Produzenten und all jener, die daran mitgearbeitet haben. Aber erst durch das Betrachten des Films wird der Film zu dem was er ist. Ob nun fiktional oder nichtfiktional, das entscheidet erst die Betrachtung. Dabei bildet jeder Zuschauer zusammen mit dem Film eine einzigartige Realität, abhängig von Wissen, Vorbildung, Betrachtungsweise und Wiedererkennung, d. h. ein Film beinhaltet für jeden Zuschauer eine andere Information.

1. Darstellung fremder Kulturen im medial - ethnologischen Kontext

Der Korrespondent vor Ort ist einer zwischenmenschlichen, *primären* Kommunikation oft nicht gewachsen. Sprachliche Probleme und kulturelle Unterschiede erzeugen Schranken und führen letztendlich zu einer verzerrten, nicht ganz nachvollziehbaren Berichterstattung. Informationen stammen des Öfteren aus zweiter, dritter Quelle, weil es der zeitliche Druck nicht erlaubt, vor-Ort Recherchen durchzuführen (vgl. Franzke 2002: 1-4). Zeitschriften, Zeitungen und Regierungsveröffentlichungen sind nicht selten zusätzliche Quellen eines Berichtes (vgl. HWB Archiv 1952-1986).²¹ Und trotz allem verstehen sich Auslandskorrespondenten gern als Experten für die Länder und Regionen, in denen sie tätig sind, obwohl die bevorzugte Perspektive etablierter Korrespondenten und Filmautoren politisch-ökonomisch ausgerichtet ist und meistens die soziokulturelle Dimension vernachlässigt (vgl. von Gizycki 1977: 137). So schreibt Gerhard Dambmann, ehemaliger Ostasien-Korrespondent über die Vermittlung von Kulturen folgendes:

„Was ein Korrespondent in Westeuropa und Nordamerika zum großen Teil voraussetzen darf - den gemeinsamen christlich-römischen Urgrund -, muß aus Ostasien immer wieder erneut mitgeliefert werden. Wer sich nicht auskennt in Buddhismus, Shintoismus, Konfuzianismus, in Japans historischem Isolationismus, in der

²¹ Hans Walter Berg verwendete unter anderem Regierungsveröffentlichungen als zusätzliche Quelle, soweit keine anderen Informationen vorhanden waren. Diese Tatsachen beruhen auf eigener Recherche (siehe HWB Archiv 1952-1986).

Ausstrahlung der chinesischen Kultur auf ganz Asien, [...] in der Anmaßung des Westens, der die Ostasiaten jahrhundertlang für primitive Wilde hielt, in ostasiatischen Vorstellungen von Leben und Tod und von den Beziehungen des Menschen zu seinen Mitmenschen und zur Natur - wer sich nicht darin auskennt, der kann auch den chinesischen Kommunismus und das japanisch-amerikanische Verhältnis nicht begreifen“ (Dambmann 1977: 117-118).

Nicht selten genügt aber die Anwesenheit des Korrespondenten am Ort des Geschehens als eine authentische Darstellung von kulturellen Zusammenhängen dem Rezipienten gegenüber. Die Tatsache, dass der Berichterstatter etwas mit eigenen Augen gesehen hat, also physisch präsent war, und dies sprachlich mit dem Rezipienten wiedererkennbaren klischeehaften Aussagen untermalt, „gilt als Ausweis der allerhöchsten und nicht mehr hinterfragbaren Glaubwürdigkeit“ (Neudeck 1985: 14). Dies erlaubt dem Korrespondenten eine große Freiheit in der Quellenbeschaffung sowie in der Auswahl der Informanten, vorausgesetzt, es werden nicht nur Agenturmeldungen am Ort des Geschehens vom Reporter vorgetragen (vgl. Franzke 2002: 1-4). Der Berichterstattung wird daher auch ein kolonialer Stil vorgeworfen, der sich in vielen Berichten aus Ländern der sogenannten Dritten Welt anhand der Einstellung der Verfasser erkennen lässt. Renate von Gizycki spricht hier von einem *kolonialen Syndrom*, das sich in drei Attitüdenkomplexe unterteilen lässt: Ein *Ethnozentrismus* steht hier an erster Stelle, „der in einer Verabsolutierung der Werte und Normen der eigenen Kultur und Gesellschaft und in der entsprechenden Abwertung der fremden besteht“ (von Gizycki 1977: 141). Als weitere Attitüde sieht sie die Existenz eines *Elitarismus*, was hier als Identifikation mit den Herrschenden (im eigenen und im fremden Land) und als Partizipation am Prestige der Mächtigen gesehen wird: „Diese Haltung ist zumeist Ausdruck eines elitären Selbstverständnisses, eines Sahib- oder Herren Denkens, das mit dem Überlegenheitsgefühl des *weißen Mannes* nach wie vor eng zusammenhängt“ (ebd.). Als drittes Syndrom wird in der Berichterstattung ein gewisser *Exotismus* beobachtet, eine „Ästhetisierung des Fremden“, wobei es sich hier zumeist um eine literarisierte Form fehlender Bereitschaft handelt, „Andersartiges seinem Wesen nach zu verstehen“ (ebd.: 142). Dabei stellt Renate von Gizycki die These auf, dass „die Tendenz vieler Berichterstatter, sich im Rahmen des hier skizzierten Syndroms zu orientieren, mit der Entfernung von den Metropolen zunimmt“ (ebd.). Der Journalist Dagobert Lindlau spricht hier auch von dem sogenannten *Hongkong Syndrom*. Die Repräsentation von fremden Kulturen oder Ländern hängt sehr stark vom

Auslandskorrespondenten ab, was schließlich bedeutet, dass der Informationsfluss von politischen und ökonomischen Faktoren mitbeeinflusst wird.

2. *Gesichter Asiens: „Im Schatten Indochinas“*

Im folgenden Beispiel soll die 59. Folge der Featurereihe *Gesichter Asiens*, mit dem Titel „Im Schatten Indochinas“ (14. 08. 1978), untersucht werden. Anhand der produktionsbegleitenden schriftlichen Aufzeichnungen H. W. Bergs werde ich dabei die jeweiligen Produktionsphasen transparenter darstellen. Zwei Gedanken sind hier von Bedeutung: Im ersten Beispiel werde ich aufzeigen, wie Berg seine Informationen vorbereitete und das Filmmaterial vor Ort, also in Thailand, auswählte. Zweitens soll untersucht werden, wie dieses visuelle Material im gesendeten Film umgesetzt wurde.

Die Vorbereitungen für die Produktion der Folge „Im Schatten Indochinas“ begannen, wie im Archiv nachvollziehbar ist, schon im Februar 1978. Mehrere Briefe an Kontaktpersonen in Thailand zeugen von einer gezielten Vorbereitung,²² um die gewünschten Drehgenehmigungen und zusätzlichen Informationen vor Ort zu erhalten (vgl. HWB Archiv 1978b). In einem Brief vom 15. 02. 1978 an die deutsche Botschaft in Thailand, schildert Berg sein Vorhaben wie folgt:

„Wir wollen in unserem geplanten Dokumentarfilm über Thailand eine Bilanz der innen- und außenpolitischen Entwicklung seit der Amtsübernahme der gegenwärtigen Regierung aufstellen. Ein genaues Drehprogramm entsteht immer erst an Ort und Stelle, grundsätzlich kann schon heute gesagt werden, daß wir folgende Themen einbeziehen möchten: Probleme der Agrarwirtschaft (das thailändische Dorf), - Industrialisierungsprojekte [...] - Auswirkungen des amerikanischen Disengagements in Indochina, - Rolle der thailändischen Streitkräfte und der politischen Parteien, - Situation an den Universitäten, - die Lage in den Grenzgebieten [...] - Probleme der Indochina Flüchtlinge“ (HWB Archiv 1978b).

Es sind vorwiegend allgemein gehaltene Themen, die Berg in der Phase der Vorproduktion meistens durch Informationen aus zweiter Hand (Zeitungen, Magazine) schon vorrecherchiert hatte. Ein Grund für die Überordnung der Themen ist ein oftmals unsicherer Ablauf der Produktion vor Ort (vgl. HWB Archiv 1987c und 1978a). Die Themen, die Berg schon ausgewählt hatte, mussten nun im Vorfeld auf ihre Durchführbarkeit in Thailand geprüft werden, d. h. die deutsche Botschaft in Bangkok

²² Aus datenrechtlichen Gründen und aus Rücksicht den einzelnen Personen gegenüber, werde ich keine vollständigen Namen und Adressen der Kontaktpersonen nennen. Sämtliche Daten liegen dem Verfasser in Briefform vor.

wurde über das Vorhaben informiert und prüfte nun, ob die gewünschten Termine mit der thailändischen Regierung zu vereinbaren waren. Nach weiterer Korrespondenz zwischen Berg und der Botschaft lag eine endgültige Zusage erst am 12. 04. 1978 vor, das bedeutete, dass Berg die Termine erst bei seiner Ankunft in Bangkok erfuhr. In dem Antwortschreiben an Dr. Hans Walter Berg heißt es:

„ - Der Themenkreis Indochina-Flüchtlinge ist genehmigt.

- Innenministerium und Militärs verlangen hinsichtlich der Themen Wirtschaft und Grenzprobleme vorherige Vorlage eines Skripts.

- Es wird nicht möglich sein, das Königspaar zu interviewen, doch wird Ihnen die Gelegenheit gegeben, bei einer seiner *activities* zu filmen. Dies wurde zunächst mündlich vom königlichen Sekretariat dem Aussenministerium in Aussicht gestellt; [...]

- Ihr Interview mit dem Ministerpräsident Kriangsak ist vorläufig auf den 8. Mai terminiert; dieses Datum bedarf jedoch noch der ausdrücklichen Bestätigung seitens seines Büros.

- Ihr Interview mit dem Aussenminister wird stattfinden können; ein Datum dafür ist noch nicht festgelegt“ (HWB Archiv 1978b).

Auffallend ist, dass sämtliche Drehtermine einer Genehmigung seitens der Regierung bedürfen und einige, wie der zweite Punkt zeigt, erst nach Vorlage eines „Skripts“ entschieden werden können. Eine Einschränkung in der visuellen Informationsaufnahme ist hier deutlich zu erkennen; obwohl zu erwähnen ist, dass Berg trotz vieler Hindernisse oftmals auch vor Ort Themen umdisponierte. So schildert er in seiner Begleitschrift vom 19. 04. 1978:

„Zu einer hübschen Story verhalf uns ein alter Thailänder, der auf seiner Holzterrasse am Klong stand und jedes Touristenboot mehrsprachig begrüßte und eine Strichliste über die Anzahl der passierenden Boote führte, eine Szene, an der das Team vorbeigefahren wäre, wenn ich nicht darauf bestanden hätte, sie ausführlich zu filmen“ (HWB Archiv 1978c: 4).²³

Seine Professionalität unterstreicht Berg dann im folgenden Satz, mit den Worten: „Für solche Geschichten habe ich trotz der langen Gewöhnung und abstumpfender Routine immer noch die wachernen Augen“ (ebd.). Dieser Drehtermin war erst aufgrund einer Umdisponierung entstanden, denn nach der Ankunft Bergs in Thailand wurde für alle Journalisten eine Sperre erlassen, die den Besuch der Flüchtlingslager und die Grenzen zu Laos und Kambodscha verbot (vgl. ebd.). Aus diesem Grund wurden zuerst

²³ Dieses und folgende Zitate aus dem schriftlichen Begleitmaterial HWB 1978c wurden mit den fehlenden Umlauten und den vereinzelt vorkommenden Rechtschreibfehlern übernommen.

Aufnahmen in Bangkok gedreht (vgl. ebd.). Mit den Filmaufnahmen über die Flüchtlingslager an den Grenzgebieten wollte Berg,

„die Ausblicke in die drei kommunistischen Nachbarstaaten verbinden, und dies war als ein besonders wichtiger Teil des Thailandfilms gedacht, weil man die Situation hier nur vor dem Hintergrund der Entwicklung in Indochina verstehen kann“ (HWB Archiv 1978c: 1).

Aus nicht nachvollziehbaren Gründen wurde Berg und seinem Team doch noch die Erlaubnis erteilt, das Grenzgebiet zu Laos und Kambodscha zu besuchen und zu filmen. So traf Berg zur Vertiefung seiner Informationen noch einige Kontaktpersonen und Kollegen, um sich ein „Bild“ über die Situation an der Grenze zu machen. Einer dieser Kollegen war der damalige Peking-Korrespondent für die deutsche Zeitung *Die Welt*. Über dieses Gespräch schreibt Berg:

„[E]r hatte gerade eine grössere Insurgenten-Story aus Thailand verfasst, und als ich ihn nach seinen persönlichen Eindrücken im Grenzgebiet fragte, musste er zugeben, dass er gar nicht da gewesen war, sondern nur in Bangkok gesammelte Informationen ausgewertet hatte“ (ebd.: 5, Zusatz F. W.).

Zu dieser Arbeitsweise seines Kollegen fügt Berg als Entschuldigung noch hinzu: „Bei einem so ernsthaften Journalisten wie [...] ist das sicherlich keine Hochstapelei, sondern man kann ihm unterstellen, dass er sehr sorgfältig recherchiert hat“ (HWB Archiv 1978c: 5). Es mag zwar stimmen, dass Journalisten aus bestimmten Gründen verhindert waren, den Ort zu besuchen über den sie berichten wollten; des jedoch im Beitrag nicht zu erwähnen, kommt meiner Meinung nach einer bewussten Informationsvorenthaltung gleich. Schon die Vorstellung, dass Daten und Informationen auf diese Weise erhoben und verarbeitet werden können, macht die Informationsvermittlung von Auslandskorrespondenten unglaubwürdig. Kultur(en) und kulturelle Aspekte werden somit verzerrend repräsentiert, denn der Eingriff in eine *vor-filmische* Realität beeinflusst den Informationsfluss m. E. in gleicher Weise, wie die Vorenthaltung von Hintergrundinformationen. In beiden Fällen liegt eine bewusste Intention vor. Die Aussagen und die Bilder sind in fertiger Form nicht mehr nachprüfbar. Berg hatte zwar das journalistische Ziel, über Ereignisse so objektiv wie möglich zu berichten, konnte aber einer Interpretation der Beobachtung Anderer selten ausweichen. Auch wenn er in seinem gesendeten Beitrag die Informationen der Kollegen nicht ausdrücklich erwähnt, so kann man doch davon ausgehen, dass eine nachträgliche vor Ort Überprüfung selten

stattfand. Somit ist eine verzerrende Informationsvermittlung bei Berg oftmals unvermeidbar gewesen und an einigen Stellen zu beobachten.

Die gesamte Reise nach Thailand dauerte etwa vier Wochen. Dabei wurde das gesamte Filmmaterial gedreht, während Berg versuchte, durch zusätzliche Informanten und Interviews sein „Bild“ vom Geschehen zu erweitern. Nachdem er die ersten Kontaktpersonen und Kollegen traf, beschreibt er die gewonnenen Eindrücke am 19. 04. 1978 folgendermaßen:

„So bekommt das Bild hier allmählich mehr Fazetten [sic] und Tiefenschaerfe, und damit beginnt sich auch die Konzeption des Films zu formen. Arbeitstitel „Im Schatten Indochinas“ (Frage, welche Gegenkraefte gibt es gegen den Kommunismus, solange die Voraussetzungen fuer eine soziale Demokratie fehlen, also, welche Ueberlebenschancen hat das nichtkommunistische Suedostasien??)“ (HWB Archiv 1978c: 6).

Das Thema wird zu diesem Zeitpunkt noch sehr allgemein gehalten, denn der Ausgang des Films entscheidet sich oftmals vor Ort, wie Berg sich in seinem Brief an die Botschaft äußerte.

Die Aufnahmen am Grenzgebiet zu Laos und Kambodscha waren hauptsächlich von den Erinnerungen an frühere Zeiten geprägt. So beginnt der Film auch mit Bildern von der Grenze zu Laos, die einen Blick auf die gegenüberliegende Seite erlauben, wo Vientiane, die Hauptstadt Laos, „knapp 600 Meter von hier entfernt“ zu sehen ist (Im Schatten Indochinas 1978: ca. 0'24'').²⁴ Während Berg seinen Text spricht und sich umdreht, mit Blick auf Vientiane, wirkt die Szene wehmütig. Dieses „Opening-Statement“ (Anmoderation) ist eine gefühlsbetonte Szene. Aus dem Reisetagebuch geht hervor, dass Berg unbedingt an der geographisch kürzesten Stelle zur Hauptstadt Laos' seinen Film beginnen wollte, um, wie er schreibt, „dort Aufnahmen von der altvertrauten Vientianer Wasserfront mit unserem geliebten Lane [sic] Xang-Hotel“ zu machen (HWB Archiv 1978c: 7). So wird der Zuschauer gleich zu Beginn des Features mit einem etwas langsam sprechenden Hans Walter Berg konfrontiert, der in einer sehr gefühlsbetonten Sprache erklärt: „Aber Laos ist inzwischen für uns, wie die beiden anderen kommunistisch regierten Indochinastaaten Kambodscha und Vietnam auch, verbotenes Land geworden“ (Im Schatten Indochinas 1978: ca. 0'30'' - 0'40''). Diese Szene zeigt die allgemeine Stimmung Bergs während seines Aufenthaltes in Thailand.

²⁴ Die Zeitangaben des Films „Im Schatten Indochinas“ können nur ungefähr angegeben werden, da es sich bei dem gesichteten Film um ein VHS Videoband handelt und der *Timecode* (Zeitangabe) bei unterschiedlichen Abspielgeräten variieren kann.

Vor allem die Reisen in das Grenzgebiet zu Laos und Kambodscha waren von Erinnerungen an alte Zeiten geprägt:

„Die Fahrt fuhrte direkt am Flussufer des Mekong entlang, und wir feierten ein richtig sentimentales Wiedersehen mit diesem „asiatischen Schicksalsstrom“, den wir in den vergangenen Jahren zu jeder Tages- und Nachtzeit in Laos, Kambodscha und Vietnam erlebt haben“ (HWB Archiv 1978c: 11).

An einer weiteren Stelle schreibt Berg mit Rückblick auf Laos weiter:

„in einer Strassenkneipe, die sehr an das Cafe de Paris in Vientiane erinnerte, wie sich ueberhaupt staendig Vergleiche mit Laos aufdraengten, mit Laos vor 15 Jahren, damals zwar auch schon ein wenig Krieg, aber wo er nicht direkt stattfand, ging das Leben heiter und friedlich und gelassen weiter, Offiziere in den Bars und Restaurants als die besten Gaeste, die untergruendige Unsicherheit verstaerkte nur die Lebensfreude und wirkte als stimulierender Nervenkitzel“ (ebd.: 9).

Diese Aufzeichnungen sind ein gutes Beispiel dafür, dass sich hinter den gezeigten Bildern eine, in diesem Falle, sehr gefühlsbetonte, situationsbedingte Realität verbirgt, wenn sie in Zusammenhang mit Berg gebracht wird. Der gleiche Filmausschnitt kann aber auch zur gleichen Zeit eine andere Realität vermitteln, wenn es lediglich in einem anderen Zusammenhang gesehen wird:

„In der Abenddämmerung gruessten uns die blauen Berge auf dem laotischen Ufer wie alte Freunde, und dann die schreckliche Vorstellung, was sich dort – fuer uns zum greifen in hundert bis dreihundert Meter Entfernung und doch unerreichbar – an furchtbaren Veränderungen vollzogen hat und was sich dort taeglich ereignet“ (HWB Archiv 1978c: 11).

Hier ist eine *negative* Assoziation mit den zu sehenden Bildern möglich, während im ersten Beispiel eine eher *positive* Assoziation gegeben ist. Zusatz- und Hintergrundinformationen können somit die Betrachtung von Filmszenen wesentlich beeinflussen und verändern. Das „Opening-Statement“ besteht im Film aus einer Kamerafahrt in der Totalen, die das gegenüberliegende Flussufer zeigt und dann auf den Reporter Berg schwenkt, ihn heran zoomt, während er seinen Text spricht. Soweit die Beschreibung der Szene, die in ihrer gesamten Länge von ca. 1’00’’ einen visuellen Ausschnitt zeigt, der ohne den gesprochenen Text keine Zuordnung erlauben würde. Die Szene suggeriert lediglich die Anwesenheit des Reporters vor Ort, wobei durch die alleinige Beobachtung des Bildes, der Ort variieren könnte. Die beiden oben genannten Beispiele zeigen daher, dass durch zusätzliche Informationen, in diesem Fall durch

Bergs schriftliches Begleitmaterial, der Sinn eines Filmbildes verändert werden kann. Der Zuschauer dagegen kennt jedoch *nur* die Aussage Bergs und kann dementsprechend das Bild *nur* mit seinen Aussagen assoziieren. Es kommt auf die Positionierung des Betrachters an: Zum einen spielt die Perspektive des Betrachters eine Rolle, der vor Ort das Geschehen beobachtet (Korrespondent) und filmt (Kameramann), und zum anderen existiert eine Position des Betrachters, der mit unterschiedlichem Wissen einen Filmausschnitt zuordnet, rezipiert und versteht.

Das Ziel des Films lautet, so Berg: „die Situation im benachbarten Königreich Thailand darzustellen, die Situation eines Volkes, das im Schatten des kommunistischen Indochinas lebt“ (Im Schatten Indochinas 1978: ca. 0'90''). Nach der Einblendung des Titels folgen feierliche Bilder zum Jahrestag der Thronbesteigung des thailändischen Königs. Aus dem „Off“ spricht Berg seinen Text und beschreibt den zeremoniellen Ablauf, den er mit der gesamten Situation Thailands verbindet. Er stellt die einzelnen Hauptpersonen der Zeremonie dar und erklärt gleichzeitig deren politische Einordnung in die Gesellschaft, während im Film der Ablauf der Zeremonie zu sehen ist (vgl. Im Schatten Indochinas 1978: ca. 1'30''- 4'35''). Zu der Entstehung der folgenden Aufnahmen im „Emerald Buddha-Tempel“, schreibt Berg in seinem Reisetagebuch:

„[I]n den Emerald Buddha-Tempel, der nur einmal im Jahr an diesem Tag geöffnet ist, musste ich Banuscher [Kameramann] hineintreiben und veranlassen, dass er die Szene mit unseren Lampen ausleuchtet, bevor der Koenig erschien, denn er meinte, dass man da drinnen bei dem schummrigen Licht nicht filmen koenne“ (HWB Archiv 1978c: 21, Zusatz F. W.).

Berg wollte seine Aussagen visuell unterstreichen, und dabei die *vor-filmische* Realität so gestalten, dass sie zum Text passt. Einen Blick für passende Szenen zu haben und diese so zu verändern, dass sie in den vorgegebenen Rahmen des Inhalts eingebunden werden können, war für Berg eines der wichtigsten Aufgaben des Kameramanns:

„Das sind so die kleinen Aergernisse, denn mir waere sehr viel lieber, wenn jeder auf seinem Gebiet ein Hoehstmass an Eigeninitiative und Erfindungsgeist und Phantasie entwickelt und nicht nur das macht, was sich von selber anbietet“ (HWB Archiv 1978c: 21).

Bemerkenswert an dieser Aussage ist, dass sich Berg ein Team wünscht, das den Film mitgestaltet und notfalls Szenen „zurechtbaut“. Einen Hang zur Illustration kann dem Filmemacher Berg schon allein durch diese Aussage unterstellt werden. Im weiteren

Verlauf des Films wird diese Einstellung Bergs noch sichtbarer. Bei der „Zertifikatsübergabe“ an Mitglieder einer landwirtschaftlichen Genossenschaft durch den König kommentiert Berg den Ablauf dieser „Zeremonie“, obwohl an keiner Stelle die Äußerungen des Königs wörtlich übersetzt werden (vgl. *Im Schatten Indochinas* 1978: ca. 5’45’’ff.). Berg geht auch nicht auf dessen Äußerungen ein, sondern erklärt lediglich, in zusammenfassender Form, was der König allgemein in solch einer Situation sagen würde (vgl. ebd.). Der Ausschnitt zeigt die Ansprache des Königs im Originalton, ohne in irgendeiner Form auf das Gesprochene einzugehen. Durch die vorangegangenen Kommentare Bergs wird dem Zuschauer allenfalls suggeriert, dass die darauf folgende Ansprache des Königs für den Kommentar übersetzt wurde. Aus dem Reisetagebuch geht jedoch hervor, dass die Begleitung des Königs nur mit einem bestimmten Abstand erfolgte und ein Informationsaustausch nicht stattfand (vgl. HWB Archiv 1978c: 32).

An einer anderen Stelle im Film wird ein laotisches Flüchtlingslager gezeigt, wobei im Kommentar die Aussage gemacht wird:

„In dem Lager [...] begegnen wir einem alten laotischen *Bekanntem* aus Vientiane, der uns über das Schicksal dieser Menschen berichtet und erzählt, was er selber seit der kommunistischen Machtübernahme 1975 in Laos erlebt hat“ (*Im Schatten Indochinas* 1978: ca. 7’48’’- 8’05’’, Hervorhebung F. W.).

Berg behauptet hier, dass ihm der Informant schon seit längerem bekannt war, obwohl ihm dieser „alte laotische Bekannte“ erst in dem Lager begegnete (vgl. HWB Archiv 1978c: 13). So schreibt Berg in seinem Reisetagebuch:

„Wir fanden einen gut englisch sprechenden Laoten, Dr. Kempeng, der in Indien buddhistische Philosophie studiert hatte, dann Rektor einer buddhistischen Universität in Vientiane wurde und zuletzt Direktor des Departments fuer religiöse Angelegenheiten im Erziehungsministerium war“ (ebd.: 13).

Ferner wird im Film die Aussage des Informanten Dr. Kempeng nicht wörtlich übersetzt, sondern zusammenfassend dem Kommentar angepasst (vgl. *Im Schatten Indochinas* 1978: ca. 8’10’’ – 9’15’’). Die im *ethnographischen Film* geforderte wörtliche Übersetzung des Originals ist hier und an weiteren Stellen nicht nachvollziehbar und somit realitätsverzerrend.

Auch in der folgenden illustrativen Darstellung der Situation in Indochina, die durch die Einblendung einer am Schnittplatz entstandenen Zeichnung erklärt wird, zeigt sich, dass die Folge „*Im Schatten Indochinas*“ einem Feature gerecht wird. Ein Sprecher, der dem Zuschauer bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht bekannt ist, erklärt anhand dieser

animierten Zeichnung die Lage der gesamten Region Indochina (vgl. Im Schatten Indochinas 1978: ca. 9'25''- 10'20'').

Auch die „Kunst“ der Bearbeitung im Schneiderraum ist an manchen Stellen des Films gut beobachtbar. Des Öfteren überlappt der Originalton die darauffolgenden Szenen, um dadurch eine gleichbleibende „Atmosphäre“ zu schaffen und an einer Stelle werden sogar Bildausschnitte mit zusätzlichen Geräuschen unterlegt. Dies ist zum Beispiel an einer Stelle des Films zu beobachten, in der Kino-Filmplakate gezeigt werden. Hier wurde die Szene durch zusätzlicher Ton von quietschenden Autoreifen nachvertont (vgl. Im Schatten Indochinas 1978: ca. 36'40''- 36'55'').

Eine klischeehafte Bilderfolge und stereotypische Aussagen sind jedoch in dieser Folge nur vereinzelt zu finden. In einer Szene, in der es um die Wasserkanäle, den sogenannten „Klongs“, in Bangkok geht, lässt die Repräsentation sowohl visuell als auch auditiv, auf Anzeichen eines *Exotismus* schließen: Auditive Untermalung der sich relativ schnell aneinanderreihenden Szenen mit thailändischer (zumindest thailändisch klingenden) Musik, soll ein „Bild“ der Lebensweise in den „Klongs“ vermitteln. Bilder von architektonisch eindrucksvollen Gebäuden wechseln sich mit fahrenden Touristenbooten ab (vgl. Im Schatten Indochinas 1978: ca. 33'00'' -34'00''). Dabei wird der Kommentar unterbrochen, und für einige Sekunden (33'21''- 33'57'') als eine für sich stehende *filmische* Realität dem Zuschauer überlassen. Im folgenden Teil des Films wird Bangkok als Stadt dargestellt, wie sie angeblich ihrem Ruf entspricht: Bilder von Leuchtreklamen, die als Werbung für Nachtclubs stehen, und darauf folgend lachende, tanzende „Go-Go girls“ sollen Bergs Aussage über die Lebensweise der Thais bestätigen, nämlich dass die „Thais selber“ diesen Amüsierbetrieb als „selbstverständlichen Teil ihres gesellschaftlichen Lebens“ empfinden (Im Schatten Indochinas 1978: ca. 34'30''-34'40''). Aus dem Archivmaterial geht hervor, dass dieser Filmausschnitt keiner Recherche unterzogen wurde, sondern eher als Anhang zu einem zur gleichen Zeit stattfindenden Drehtermin eines anderen Films gedreht wurde. So schreibt Berg:

„Das Team dreht seit Donnerstag mit Schroeder-Jahn zusammen mehrere Sequenzen fuer seinen Maedchenhaendler-Film, eine Arbeit, die heute abgeschlossen wird. Ich habe mir gestern die Hauptaufnahmen in einer Bar *Mikes Place* an der Patbong [sic] Road (der hiesigen Reeperbahn) angesehen; sie gehoert einem vierzigjaehrigen [sic] Deutschen, der dort 20 Gogo-Girls tanzen laesst“ (HWB Archiv 1978c: 2).

Da an keiner weiteren Stelle im Reisetagebuch von einem derartigen Drehtermin die Rede ist, kann ich daraus schließen, dass Berg diese Szenen übernommen hat. Die weiteren im Film angedeuteten Informationen können schon aufgrund zeitlicher Anwesenheit nicht von Berg selbst recherchiert worden sein, denn so schreibt Berg weiter: „Da ich nur Tonic-pur trinke, habe ich es in dem gerauschvollen Laden nur eine Stunde ausgehalten“ (ebd.).

Im weiteren Verlauf des Films versucht Berg durch die „romantisch“ anmutenden Bilder und Kommentare in den „Klongs“, über die als „Bordell des Westens“ dargestellte Stadt Bangkok, bis hin zu den Archivbildern der Studentenunruhen von 1976 ein subjektives, klischeehaftes Bild zu erzeugen, das seiner Intention gerecht wird (Im Schatten Indochinas 1978: ca. 33'00''- 43'00''). Berg suggeriert zuerst das Klischee, Thailand als „Land des Lächelns“ (ebd.: ca. 36'35''), in Form der „Klong“-Sequenzen. Danach folgt Bangkok als Stadt des Nachtlebens und im darauffolgenden Teil wird die Vorstellung eines „lächelnden Landes“ schon widerlegt. Anhand der Bilder über die, so Berg, „Vorliebe für blutrünstige Filme“ der Thais (ebd.: ca. 36'51''f) und insbesondere über Aufnahmen, die einige Waffengeschäfte in Bangkok zeigen, versucht Berg zu vermitteln, dass das heitere „Wesen dieses innerlich scheinbar so ausbalancierten Volkes, [...] unvermittelt in gefährliche Aggressionen umschlagen“ kann (ebd.: ca. 36'41''f). Als Zeichen dieser Balance werden Bilder von andachthaltenden Menschen gezeigt. Berg möchte hier eine Überleitung zu den Studentenunruhen schaffen, die durch Archivbilder in den folgenden Sequenzen gezeigt werden. An dieser Stelle ist der Aufbau des Films anhand einer dramaturgischen Abfolge, wie sie des Öfteren in fiktionalen Filmen zu beobachten ist, unverkennbar.

Abschließend zeigt der Film eine wie Berg kommentiert, „jahrtausende alte Tradition“, in der eine „feierliche Zeremonie“ zu sehen ist, welche die „Saison der Frühjahrsbestellung auf den Reisfeldern“ symbolisiert (Im Schatten Indochinas 1978: ca. 40'40''- 40'50''). Eine Zeremonie, die er in ähnlicher Form schon vor „einem Jahrzehnt“ in dem benachbarten Land Kambodscha erlebt hat (ebd.: ca. 40'50''f). Als im Verlauf der Szene unzählige Menschen nach den „symbolisch“ im Boden vergrabenen, „gesegneten Reiskörnern“ tumultartig suchen und die Kamera einen Bildausschnitt in der Totalen zeigt, nutzt Berg diese Bilder für seine abschließende These:

„Und auf die Frage, wann die große *Unruhe*, die weite Teile des übrigen Asiens *bewegt*, auch Thailand *erschüttern* wird, wissen wir nur die Antwort, dass dem Königreich eine

Bewährungsfrist eingeräumt ist; noch ein paar Jahre in dem seine Führung durch eigene Anstrengungen, vor allem durch einen Ausgleich der sozialen Gegensätze erreichen kann, dass dem Land der Freien das grausame Schicksal der drei Indochinastaaten erspart bleiben wird“ (Im Schatten Indochinas 1978: ca. 42'25''-43'15'' Zeichensetzung und Hervorhebung F. W.).

Die Abschlusszene mit den sich bewegenden Menschenmassen wurde im Zusammenhang zum Kommentar gezielt ausgewählt. Dies wird im Kommentar durch die Verwendung der Begriffe wie „Unruhe“, „bewegt“ und „erschüttern“ sehr deutlich.

Die 59. Folge der Sendereihe *Gesichter Asiens* wird, in zusammenfassender Betrachtung, ihrem Anspruch als Feature in jeglicher Hinsicht gerecht. Folgende Punkte sind dabei ausschlaggebend: Erstens ist anhand der Produktionsphasen zu beobachten, dass H. W. Berg analytisch arbeitete: Er ging mit einer bestimmten Intention oder These ins „Feld“, um vor Ort visuelle Beweisstücke zu sammeln, die seine im Vorfeld recherchierten Aussagen stützen sollten. Zweitens zeigt Bergs Reisetagebuch, dass die Informationssammlung in Thailand eher allgemeiner Art war. Erschwerte Drehbedingungen und Zeitdruck (vier Wochen für das gesamte Filmmaterial, vgl. dazu HWB Archiv 1978c: 32) veranlassten ihn dazu, *Ersatzbilder* zu finden, die seine Aussagen visuell unterstreichen sollten. Drittens ist das Auditive dem Visuellen übergeordnet, d. h. der Text beinhaltet die Aussage, die Bilder unterstreichen lediglich. Animation, Archivmaterial und Nachvertonung sind weitere Zeichen eines Features.

Es ist meines Erachtens nicht angebracht, diesen Film als eine Dokumentation zu verstehen. Der Film „Im Schatten Indochinas“ ist vielmehr ein Bericht, der mit Hilfe von Bildern und Bergs allgemeinem Verständnis die Situation in Thailand veranschaulicht. Die Bilder sind in ihrer endgültigen (sendefertigen) Fassung auch keine Dokumente mehr, da sie in ihrer auditiven und visuellen Form bearbeitet und verändert wurden. Der Film dokumentiert lediglich eine These und weniger ein Geschehen. In dem Film wird meiner Ansicht nach keine *vor-filmische* Realität repräsentiert und nach dem Reisetagebuch zu urteilen, war dies auch an keiner Stelle beabsichtigt. Kulturelle Aspekte werden hier veranschaulicht, übersetzt, interpretiert und mit Bildern versetzt, sie dienen sozusagen einzig der Intention des Filmemachers. Sie repräsentieren jedoch in keiner Weise eine vorgefundene Realität.

IV Schlussbetrachtung

A. Fazit

Ziel dieser Arbeit war es, den Informationsweg, der zur Produktion einer visuellen Repräsentation von kulturellen Aspekten führt, zu untersuchen, und ihn anhand unterschiedlicher Betrachtungsweisen transparenter zu machen. Als Ergebnis dieser Arbeit kann abschließend gesagt werden, dass der Filmprozess in den meisten Fällen einem Einfluss ausgesetzt ist. Erst der endgültige, sendefertige Film ist ein in sich geschlossenes visuelles Produkt - nicht nur als fiktionaler Film (Spielfilm), sondern auch als dokumentierender Film. Obwohl letzterer den Anspruch hat, eine unveränderte *vor-filmische* Realität zu repräsentieren, stellt er doch als sendefertiger Film eine *filmische* Realität dar. Diese, *der Wahrheit entsprechende Filmrealität*, stellt im Vergleich zum *fiktionalen* Film eine eher unveränderte authentischere Situation dar. Der Anspruch liegt hierbei in der Vermittlung eines der vorgefundenen Situation am nächsten kommenden Bildes. Auch wenn die *vor-filmische* Realität nicht *bewusst* verändert wurde, sind trotzdem, wie aufgrund der gewonnenen Erkenntnisse im Verlauf dieser Arbeit festgestellt wurde, Anzeichen vorhanden, die dem dokumentierenden Film die alleinige visuelle Vermittlung von Realität absprechen. Erstens ist die Kamera immer einer bestimmten Perspektive untergeordnet, d. h. je größer der Bildausschnitt ist, um so verständlicher wird das Sichtbare. Zweitens wird im dokumentierenden Film zwar keine *mise en scène* geschaffen, dafür aber der „Standpunkt“ und die zu filmende Szene bewusst bestimmt. Drittens ist zu beachten, dass sowohl im *ethnographischen Film* als auch in sämtlichen dokumentierenden Unterformen eine Bearbeitung des Films stattfindet. Szenen werden dabei des Öfteren in asymmetrischer chronologischer Aneinanderreihung zusammengesetzt, wobei der Schnitt die Aufgabe besitzt, eine flüssige Kontinuität im Film zu evozieren. Die Untersuchung des Beispiel aus der Fernsehdokumentationsreihe *Gesichter Asiens*, „Im Schatten Indochinas“, bestätigt diese Erkenntnis.

Der dokumentierende Film als fertiges Produkt beinhaltet aber trotzdem ein Abbild der aufgenommenen Realität, die jedoch von den Betrachtern in unterschiedlicher, individueller Weise wahrgenommen wird. Erst durch die Betrachtung des Films werden die Informationen audiovisuell vermittelt und dabei bestimmt die „Positionierung des Subjektes“ (vgl. Rosaldo 1989: 19), des Rezipienten, aufgrund des jeweiligen Wissens

den *Grad* der Realität im Film. Die „Positionierung“ bezieht sich hier auf einen strukturalen Ort, von dem aus sich eine bestimmte Perspektive eröffnet (vgl. ebd.). Die Position des Betrachters determiniert die *Dekodierung* der audiovisuellen Informationen und wertet sie anhand des vorhandenen Wissens und Erfahrung aus. Dieser relativistische Ansatz wurde von dem Ethnologen Renato Rosaldo erklärt und soll in seinem Verständnis dem Ethnographen dazu verhelfen, kulturelle Phänomene besser zu verstehen (vgl. ebd.: 19ff). Auf den dokumentierenden Film übertragen bedeutet dies, dass letztendlich verschiedene Faktoren für eine „reale“ visuelle Repräsentation verantwortlich sind. Zum einen besitzen der Produzent, der Autor, der Kameramann und sämtliche am Film beteiligten Personen eine bestimmte Position. Der fertige Film ist somit das Ergebnis von Kommunikatoren mit bestimmten unterschiedlichen Positionen. Zum anderen wird der fertige Film von einem „positionierten“ Zuschauer rezipiert. Diese Sichtweise bedeutet nun, dass die an der Filmentstehung beteiligten Personen und vor allem diejenigen, die an dem gesamten Prozess beteiligt waren, wie Produzent/Autor, eine Position besitzen, die der *vor-filmischen* Realität am nächsten kommt. Das heißt sie kennen - wiederum aus ihrer je individuellen Perspektive - sämtliche Produktionsphasen, Intentionen und alle Veränderungen, die dem Film in seiner Entstehung unterlaufen sind.

Auf diese Arbeit hatte eine solche Sichtweise folgende Auswirkungen: Um einen Informationsweg transparenter darzustellen, mussten sämtliche mir wichtig erscheinende Einflüsse erklärt werden, um abschließend herauszufinden, welche Sichtweisen und Intentionen in den einzelnen Produktionsphasen existent waren. Das Fallbeispiel über den Autor Hans Walter Berg zeigte schließlich, dass bei ihm nicht nur Positionen vorhanden waren, sondern bewusste Intentionen, die nicht selten zu „Inszenierungen“ führten. Im ethnologischen Kontext ist dieses Ergebnis eine verzerrende Darstellung von kulturellen Phänomenen und eine Bestätigung der postmodernen Kritik an der Repräsentation von Kulturen. Eine Repräsentation von Realität und Kultur(en) ist schließlich von einer Interaktion beider Seiten abhängig - die des Kommunikators und die des Rezipienten. Wenn aber die visuelle Darstellung auf Seiten des Kommunikators schon bewusst verzerrende Informationen enthält, die nicht im Film angeführt werden, dann ist es meiner Meinung nach auch nicht möglich, eine *vor-filmische* Realität im Film zu erkennen. Filmaufnahmen sind in ihrem „rohen“ Zustand, wenn nicht in die *vor-filmische* Realität eingegriffen wurde, lediglich eine

„visuelle Kopie“ der *vor-filmischen* Realität - ein Abbild der Realität, wie es eingangs Baudrillard formulierte.

Kulturelle Aspekte visuell und audiovisuell zu repräsentieren, oder gar Kulturen als Ganzes zu zeigen, ist im dokumentierenden Film nur bedingt möglich. Während kulturelle Aspekte in unbearbeiteter visueller Form (Footage) noch Abbilder der *vor-filmischen* Realität sind, werden sie im endgültigen Film in allegorischer Weise dargestellt. Dies ist in den gesichteten Folgen der Featurereihe *Gesichter Asiens* deutlich zum Vorschein gekommen.

Die Beantwortung der anfangs gestellten Frage nach dem Einfluss, der zu welcher Zeit aus welcher Position und in welchem Maße den Informationsweg verändert, konnte in dieser Arbeit nur zum Teil erfolgen. Wie das obige Beispiel zeigt, müssten sämtliche Gedanken der Beteiligten und Informationen des Herstellungsprozesses vorliegen, um eine komplette Transparenz zu ermöglichen. Die lückenlose Rekonstruktion sämtlicher am Arbeitsprozess beteiligten Determinanten kann jedoch nie gegeben sein.

Somit soll die Arbeit als Beitrag und als Anleitung gesehen werden, dokumentierende Filme differenzierter zu betrachten. Die Untersuchung des Produktionswegs zwischen dem aufgenommenen Film und dem fertigen, sendefähigen Produkt war eines der Ziele dieser Arbeit. Der Informationsweg ist jedoch länger und beinhaltet die Vorbereitungen der Produktion, die Recherche, die Informationsaufnahme vor Ort, die Suche nach der geeigneten Location, die audiovisuellen Aufnahmen und die Perspektiven und Positionen der Beteiligten, in gleichem Maße wie die Nachbearbeitung. Dazu gehören auch die Art der Rezeption des fertigen Films und schließlich die Position des Betrachters. Die Summe dieser Untersuchungen sollte letztendlich meinem Ziel einer transparenten Betrachtung visueller Repräsentation gerecht werden. Durch eine deskriptive Beschreibung der Möglichkeiten und Einflüsse im dokumentierenden Film und durch die Erörterung der ethnologischen/ethnographischen Ansprüche an eine Kulturrepräsentation, habe ich in dieser Arbeit versucht, eine nichtwissenschaftliche Dokumentation anhand einer Fernsehreihe ethnologisch zu beobachten.

Der Mensch als ein in sich geschlossenes System zur Wahrnehmung von Realität ist in dieser Arbeit als Basis für das Verstehen von Beobachtung und Vermittlung von enormer Wichtigkeit gewesen. Die Aufnahme eines Geschehens, deren Wiedergabe und die Rezeption haben einen gemeinsamen Nenner: Jeder Mensch, und somit jeder Beteiligte sowohl an einer Produktion als auch an einer Rezeption, konstruiert seine Welt - und zwar auf eigene individuelle Art und Weise und dies überformt von sozialen

und kulturellen Gegebenheiten (vgl. Maletzke 1998: 127). Das bedeutet, dass die Eckpunkte Realität, Kultur(en), Beobachtung und Repräsentation in unterschiedlichen Zusammenhängen erklärt werden mussten, um schließlich eine angemessene Transparenz zu schaffen. Es war notwendig, diese einzeln darzustellen, um sie in den Abschnitten II. D. und E. in medialen und ethnologischen Kontexten erörtern zu können und anhand der Beispiele einzuordnen. Eine Transparenz des Informationsweges ist nur aufgrund der verfügbaren Daten möglich. Daher musste der Rahmen der zu erörternden Eckpunkte im Laufe der Arbeit erweitert werden. Auch wenn Hans Walter Bergs *Gesichter Asiens* als Fallbeispiel dienten, so war es doch zwingend, nicht nur das „Bild“ zu durchleuchten, sondern auch den Rahmen aufzeigen, in dem diese Filme entstanden sind. Medientheoretische Ausgangspunkte mussten hier genauso berücksichtigt werden, wie ethnologische Sichtweisen und Theorien. Nur durch die Interaktion beider Perspektiven war die Möglichkeit gegeben, einerseits die mediale Einbettung des Beispiels zu verstehen und andererseits dies im ethnologisch-ethnographischen Kontext zu betrachten und zu vergleichen. In den darauf folgenden Untersuchungen der Beispiele wurden die Archivdaten herangezogen, um der Produktion des sendefertigen Films eine bedingte Transparenz zu geben. Dabei hat sich herausgestellt, dass die untersuchten Filme nicht den Anspruch hatten, eine Situation in ihrer vorgefundenen Realität wiederzugeben, sondern anhand einer Narrativität zu erklären und diese durch Filmaufnahmen zu illustrieren. Die Intention Bergs lag weit weniger in der Vermittlung von Informationen, die durch ein Beispiel dargestellt werden sollten, sondern vielmehr in der holistischen, allgemeinen und überschaubaren Veranschaulichung einer Gesamtsituation. Die einzelnen Folgen haben versucht, eine Region, ein Land oder eine Kultur in ihrer Gesamtheit zu repräsentieren. Es hat den Anschein, dass Berg als Auslandskorrespondent dem Zuschauer zuhause ein „allumfassendes Bild“ einer Kultur anhand seiner Filme vermitteln wollte. Ich möchte H. W. Berg in keiner Weise eine bewusste Desinformation des Zuschauers unterstellen. Es kann jedoch anhand der Untersuchungen behauptet werden, dass eine Vermittlung der vorgefundenen Situation oder Realität auch nicht das Ziel des Auslandskorrespondenten Berg war. Es sind vor allem Text und Narration, die dem Zuschauer durch das *Voice over* und durch untermalende Bilder vermitteln sollen, wie die Welt außerhalb der Grenzen des Zuschauers aussieht. Und dies wird vom „alleinigen“ Vermittler der Informationen, nämlich dem vor Ort stehenden Berichterstatter H. W. Berg suggeriert. Eine solche Form der Darstellung war lange Jahre verbunden mit Hans Walter Berg. Vor allem in

den Pionierzeiten der Auslandsberichterstattung mag eine solche Form der Repräsentation wenig Kritik hervorgerufen haben - eine Zeit, in der die Zuschauer selten in die von Berg dargestellten Regionen reisten. Aus dieser Zeit, ca. 1957-1960, möchte ich behaupten, entstammt jene Sichtweise des Korrespondenten, dass nämlich die Repräsentation, aufgrund fehlender Kontrolle, nach eigenen Vorstellungen gestaltet werden kann - ohne Rücksicht auf Authentizität und Genauigkeit der Datenerhebung, da dies aus den angeführten Gründen in den Abschnitten III A. 1. & 2., in den seltensten Fällen möglich war. Eine Rückverfolgung und Kontrolle der Informationen auf ihren wahrheitsgetreuen Inhalt war zu damaliger Zeit für Zuschauer und Wissenschaftler fast unmöglich. Das heißt, der Korrespondent war sich seiner Position als „alleiniger“ Vermittler der Daten bewusst und konnte dementsprechend Informationen vorenthalten, verändern oder visuell inszenieren. Das Fernsehen muss hier als einseitiger Kommunikationskanal gesehen werden, denn auch wenn das *Wirkungsmodell*, wie in II D. 2. beschrieben, von einem *Nutzenmodell* abgelöst wurde, ist ein kritischer Dialog mit dem sendenden Kommunikator nur begrenzt möglich. Der Zuschauer hat auch heute keine Möglichkeit, die Repräsentation auf ihre Echtheit zu prüfen, was eine Transparenz des Informationsflusses unmöglich macht.

Die Situation des Auslandskorrespondenten kann teilweise mit der eines Ethnographen verglichen werden, wobei des Öfteren Ähnlichkeiten auftreten können. Da wäre zum Beispiel die Anwesenheit im sog. „Feld“. Hier ist sowohl der Ethnograph als auch der Journalist alleiniger Informationsempfänger, mit dem Unterschied, dass der Ethnograph aufgrund seiner wissenschaftlichen Ausbildung normalerweise eine *Teilnehmende Beobachtung* durchführt, während der Fernsehjournalist (Auslandskorrespondent) lediglich auf unwissenschaftliche Weise Informationen sammelt. Trotz des Unterschiedes, ist beiden Situationen eines gemeinsam, dass nämlich sowohl der Ethnograph als auch der Korrespondent einziger Besitzer der Informationen ist, die in den seltensten Fällen auf ihre Echtheit untersucht werden können. Eine Ausnahme bildet die Situation des Filmens, da hier in den meisten Fällen mehrere Personen an der Informationsaufnahme anwesend sind und somit eine Kontrolle möglich wäre, wenn da nicht die hierarchische Struktur des Fernsehens als Institution wäre. In der Phase der Informationsaufnahme ist die Gefahr der Manipulation von Informationen am höchsten, denn die „Feldnotizen“ und Filmaufnahmen sind schließlich die Basisdaten für die weiteren Produktionsphasen. Die erhobenen Daten werden übersetzt, interpretiert und bearbeitet und dies in textlicher wie visueller Weise, d. h. in dieser Phase der Produktion

ist eine Verzerrung und eine bewusste Veränderung des Informationsweges möglich. Die Erörterung der ethnographischen Krise der Repräsentation in III B. 2. sollte in dieser Arbeit die Aufgabe übernehmen, eine existierende Kritik innerhalb der Ethnographie aufzuzeigen. Das bedeutet, dass nämlich die Kritik an den bestehenden Methoden der ethnographischen Repräsentation eine Kritik an der fernsehjournalistischen Repräsentation in vieler Hinsicht rechtfertigt. Dabei sollen die Arbeitsweisen und Methoden der Ethnologie richtungsweisend sein, und als Maßstab für eine „reflektiert-objektivere“ und der „Realität näher kommende“ Informationsvermittlung dienen. Eine ethnologisch/ethnographische Repräsentation von kulturellen Aspekten ist letztendlich *die am nächsten kommende Vermittlung* der vorgefundenen Situation.

B. Ausblick

Das Ziel dieser Arbeit, den Informationsweg einer visuellen Repräsentation transparenter zu gestalten, konnte hinsichtlich des Umfangs und des zur Verfügung stehenden Zeitrahmens einer Masterarbeit nur ansatzweise ausgeführt werden. Der Fokus richtete sich dementsprechend auf die Untersuchung von visuellen dokumentierenden Filmen im öffentlich-rechtlichen Fernsehen und hier speziell auf die Darstellung kultureller Aspekte anhand der Fernsehdokumentationsreihe *Gesichter Asiens* von Hans Walter Berg. Eine solche transparente Beobachtung ist jedoch von bestimmten Faktoren abhängig: Zum einen ermöglichten erst die Archivunterlagen Hans Walter Bergs eine derartige Untersuchung, d. h. Filme transparent zu gestalten setzt zusätzliche Informationen voraus, denn nur anhand dieser Hintergrunddaten kann ein Vergleich mit dem endgültigen Film erfolgen. Zum anderen musste ich den Gegenstand der Untersuchung auf die mir zugänglichen visuellen Filme reduzieren, denn aus technischen Gründen seitens des NDR, konnten einige Filme nicht zur Verfügung gestellt werden.

Im Kontext einer Ausarbeitung des behandelten Materials erscheint meines Erachtens als Ausblick für zukünftige Untersuchungen die Vertiefung folgender Themen von Interesse: Erstens die Auseinandersetzung mit aktuellen filmischen Repräsentationen von Kulturaspekten in einem umfassenderen Fernsehmedialen Rahmen. Anhand einer solchen Untersuchung könnte festgestellt werden, inwiefern sich Repräsentationen in den unterschiedlichen Sendern ergänzen oder unterscheiden. Insbesondere der Vergleich mit ethnographischen Daten zu einer bestimmten Region/Kultur könnte ein Bild aufzeigen, wie authentisch kulturelle Aspekte heutzutage dargestellt werden. Zweitens ist meiner Meinung nach die visuelle Kulturrepräsentation innerhalb der Ethnographie ein wichtiger, unersetzbarer Bestandteil. Eine transparente ethnographisch-visuelle Repräsentation könnte den Horizont des Rezipienten wesentlich erweitern.

V Literaturverzeichnis

Asad, Talal 1986. The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology. In J. Clifford, G. E. Marcus (eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Calif.: Univ. of California Press. pp. 141-164.

Bachmair, Ben 1996. *Fernsehkultur: Subjektivität in einer Welt bewegter Bilder*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Barbash, Ilisa & Taylor, Lucien 1997. *Cross-cultural filmmaking: A handbook for making documentary and ethnographic films and video*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Bargatzky, Thomas 1985. *Einführung in die Ethnologie*. Hamburg: Helmut Buske Verlag.

Baudrillard, Jean 1978. *Agonie des Realen*. Berlin: Merve.

Bentele, Günter 1992. Fernsehen und Realität. In K. Hickethier & I. Schneider (Hrsg.), *Fernsehtheorien. Dokumentation der GFF Tagung 1990*. Berlin: Rainer Bohn Verlag. pp. 45-67.

Berg, Hans Walter 1983. *Gesichter Asiens: 30 Jahre Augenzeuge der Geschichte*. Hamburg: Hoffmann und Campe.

Berg, Hans Walter 1985. *Indien: Traum und Wirklichkeit*. Hamburg: Hoffman und Campe.

Bleicher, Joan Kristin 1993. Institutionsgeschichte des bundesrepublikanischen Fernsehens. In K. Hickethier (Hrsg.), *Geschichte des Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland (Band 1). Institution, Technik und Programm. Rahmensekte der Programmgeschichte des Fernsehens*. München: Wilhelm Fink Verlag. pp. 67-134.

Bolesch, Cornelia (Hrsg.) 1990. *Dokumentarisches Fernsehen. Ein Werkstattbericht in 48 Portraits*. München: Paul List Verlag.

Brecht, Bertolt 1967. *Gesammelte Werke*. Band 18. Frankfurt am Main.

Cippitelli, Claudia 13. Juli 2002. Ausland im deutschen Fernsehen: Nur Krisen, Kriege und Katastrophen? *Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik* www.gep.de/gep-info_3366.htm.

Clifford, James 1986a. Introduction: Partial Truth. In J. Clifford & G. E. Marcus (eds.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Calif.: Univ. of California Press. pp. 1-26.

Clifford, James 1986b. On Ethnographic Allegory. In J. Clifford & G. E. Marcus (eds.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Calif.: Univ. of California Press. pp. 98-121.

Clifford, James 1988. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Clifford, James (1993) 1999. Über ethnographische Autorität. In E. Berg & M. Fuchs (Hrsg.), *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Frankfurt a. Main. Suhrkamp Verlag. pp. 109-157.

Crapanzano, Vincent 1986. Hermes` Dilemma: The Masking of Subversion in Ethnographic Description. In J. Clifford & G. E. Marcus (eds.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Calif.: Univ. of California Press. pp. 51-76.

Dambmann, Gerhard 1977. Fremde Tradition vermitteln. In R. Neudeck (Hrsg.), *Den Dschungel ins Wohnzimmer. Auslandsberichterstattung im bundesdeutschen Fernsehen*. Frankfurt/Main: Haus der Evangelischen Publizistik. pp. 116-121.

Dauth, Jürgen 1985. Wie frei ist der Freie Journalist wirklich? In R. Neudeck (Hrsg.), *Immer auf Achse: Auslandskorrespondenten berichten*. Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe Verlag. pp. 163-174.

Deiters, Heinz-Günter 1973. *Fenster zur Welt. 50 Jahre Rundfunk in Norddeutschland*. Hamburg: Hoffmann und Campe.

Duerr, Hans-Peter (Hrsg.) 1987. *Authentizität und Betrug in der Ethnologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

Engelbrecht, Beate 1995. Film als Methode in der Ethnologie. In E. Ballhaus und B. Engelbrecht (Hrsg.), *Der Ethnographische Film: Einführung in Methoden und Praxis*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. pp. 143-186.

Faulstich, Werner 1979. *Kritische Stichwörter zur Medienwissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Faulstich, Werner 1994. *Einführung in die Filmanalyse*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Feest, Christian F. & Kohl, Karl-Heinz 2001. *Hauptwerke der Ethnologie*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

Filmer, Werner 1990. Zum Selbstverständnis der journalistischen Fernsehdokumentation. In H.- B. Heller und P. Zimmermann (Hrsg.), *Bilderwelten, Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. Marburg: Hitzeroth Verlag. pp. 127-133.

Fischer, Michael M. J. 1999. Emergent Forms of Life. Anthropologies of Late or Postmodernity. *Annual Review of Anthropology* 28: 455-78.

Fischer, Hans 1983. Anfänge, Abgrenzungen, Anwendungen. In Ders. (Hrsg.), *Ethnologie: Eine Einführung*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

Fischer, Hans (1983) 1992. Feldforschung. In Ders. (Hrsg.), *Ethnologie: Einführung und Überblick*, (3. ver. und erw. Auflage). Berlin: Dietrich Reimer Verlag. pp. 79-100.

Flottau, Heiko (1972) 1978. *Hörfunk und Fernsehen heute*. München-Wien: Günter Olzog Verlag.

Forster, Georg; Steiner, Gerhard (Hrsg.) (1778) 1983. *Reise um die Welt*. Frankfurt a. M.: Insel Verlag.

Franzke, Michael 2002. Krisenhopping statt Kontinuität. *Zeitschrift für KulturAustausch* 1: 12-17.

Fuchs, Martin & Berg, Eberhard (1993) 1999. Phänomenologie der Differenz. Reflexionsstufen ethnographischer Repräsentation. In Dies. (Hrsg.), *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. pp. 11-108.

Fuchs, Martin 2001. Clifford Geertz: The Interpretation of Culture. In C. F. Feest und K.-H. Kohl (Hrsg.), *Hauptwerke der Ethnologie*. Stuttgart: Alfred Körner Verlag. pp. 122-128.

Funke, Horst Günter 1973. Konturen und Klischees in Dokumentarfilmen über Asien. In B. Wittek (Hrsg.), *Asien im Film. Bericht über ein medienkritisches Seminar*. Miesbach: W. F. Mayr. pp. 17-31.

Geertz, Clifford 1973. *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. New York: Basic Books.

Geertz, Clifford (1983) 1995. *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

Giordano Ralph 1990. *An den Brandherden der Welt*. Hamburg: Rasch und Röhring Verlag.

Girtler, Roland (1980) 1993. Zu Entwicklung und Theorie des Funktionalismus. In W. Schmied-Kowarzik und J. Stagl (Hrsg.), *Grundfragen der Ethnologie: Beiträge zur gegenwärtigen Theorie-Diskussion*. Berlin: D. Reimer Verlag. pp. 153-166.

Hammerschmidt, Helmut 1961. Die unbequeme Wirklichkeit: Zur Situation der kritischen Fernsehberichterstattung. *Rundfunk und Fernsehen*. 9 (2): 124-130.

Hansen, Klaus P. 2000. *Kultur und Kulturwissenschaft*. Zweite Auflage. Tübingen: Francke.

Hattendorf, Manfred 1994. *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: UVK - Medien Verlagsgesellschaft.

Habermeyer, Wolfgang 1996. *Schreiben über fremde Lebenswelten. Das postmoderne Ethos einer kommunikativ handelnden Ethnologie*. Köln: Neuer ISP Verlag.

Heider, Karl G. (1976) 1986. *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press.

Heller, Heinz B. 1990. Dokumentarfilm und Fernsehen. Probleme aus medienwissenschaftlicher Sicht und blinde Flecken. In H. B. Heller & P. Zimmermann (Hrsg.), *Bilderwelten, Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen*. Marburg: Hitzeroth Verlag. pp.15-22.

Heller, Heinz B. und Zimmermann, Peter (Hrsg.) 1995. *Blicke in die Welt*. Konstanz: UVK - Medien/Ölschläger.

Heller, Heinz B.; Kraus, Matthias; Meder, Thomas; Prümm, Karl & Winkler, Hartmut (Hrsg.) 2000. *Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*. Marburg: Schüren Verlag.

Hickethier, Knut (1993) 2001. *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: C. L. Poeschel Verlag.

Hickethier, Knut 1998. *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.

Hildebrandt, Hans-Jürgen 1990. *Rekonstruktionen. Zur Theorie und Geschichte der Ethnologie*. Göttingen: Edition Re.

Hohenberger, Eva 1988. *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.

Hockings, Paul (ed.) (1974) 1995. *Principles of Visual Anthropology*. Berlin: Mouton de Gruyter.

Huber, Joachim 5. 08. 2002. *Dokumentarfilm / Documentary / Dokumentation oder die Verwirrung der Begriffe*. Medientage München. www.medientage-muenchen.de/archiv/pdf_2001/huber_joachim.pdf

Jost, Herbert 1986. *Welt-Bilder. Politische Auslandsberichterstattung im Deutschen Fernsehen, am Beispiel der Magazine Weltspiegel und Auslandsjournal*. Frankfurt: Dissertation an der Philipps-Universität Marburg.

Kapust, Wolfgang (1979) 1981. Entwicklung des Rundfunks nach 1945. In J. Aufermann, W. Scharf, O. Schlie (Hrsg.), *Fernsehen und Hörfunk für die Demokratie*. Opladen: Westdeutscher Verlag. pp. 34-51.

Keifenheim, Barbara 1995. Auf der Suche nach dem ethnologischen Film. In E. Ballhaus & B. Engelbrecht (Hrsg.), *Der Ethnographische Film: Einführung in Methoden und Praxis*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. pp. 47-60.

Keppler, Angela 1985. Präsentation und Information. Die massenmediale Konstruktion der Wirklichkeit – am Beispiel von Korrespondentenfilmen im Fernsehen. *Medium* 15 (8): 17-22.

Kiener, Wilma 1999. *Die Kunst des Erzählens: Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*. Konstanz: UVK Medien Verlagsgesellschaft.

- Koch, Thilo** 1995. Die rote Optik. In H.- B. Heller & P. Zimmermann (Hrsg.), *Blicke in die Welt. Reportagen und Magazine des nordwestdeutschen Fernsehens in den 50er und 60er Jahren*. Konstanz: UVK-Medien/Ölschläger. pp. 93-104.
- Kohl, Karl-Heinz** (1993) 2000. *Ethnologie - die Wissenschaft vom kulturell Fremden: Eine Einführung* (2. erweiterte Auflage). München: C. H. Beck Verlag.
- Kracauer, Siegfried** 1973. *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Krieg, Peter** 1990. WYSIWYG oder das Ende der Wahrheit: Dokumentarfilm in der Postmoderne. In Heinz B. Heller & Peter Zimmermann (Hrsg.), *Bilderwelten, Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. Marburg: Hitzeroth Verlag. pp. 88-98.
- Kronzucker, Dieter** 1977. Alles Gute über die Regierung. In R. Neudeck (Hrsg.). *Den Dschungel ins Wohnzimmer. Auslandsberichterstattung im bundesdeutschen Fernsehen*. Frankfurt/Main: Haus der Evangelischen Publizistik. pp. 122-133.
- Loizos, Peter** 2000. Video, Film and Photographs as Research Documents. In Martin W. Bauer & George Gaskell (eds.), *Qualitative Researching with Text, Image and Sound. A Practical Handbook*. London: Sage. pp. 290-303.
- Luhmann, Niklas** 1995. *Die Realität der Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Maletzke, Gerhard** 1998. *Kommunikationswissenschaft im Überblick: Grundlagen, Probleme, Perspektiven*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Malinowski, Bronislaw** (1948) 1954. *Magic, Science and Religion. And other Essays*. New York: Doubleday Anchor Books.
- Malinowski, Bronislaw** (1922) 1984. *Argonauts of the Western Pacific*. Prospect Heights, Ill.: Waveland Press.
- Marcus, George E. & Cushman, D.** 1982. Ethnographies as Texts. *Annual Review of Anthropology* 11: 25-69.
- Marcus, George E. & Fischer, Michael M. J.** 1986. *Anthropology as Cultural Critique*. Chicago: University of Chicago Press.
- Merten, Klaus** 1994. Evolution der Kommunikation. In K. Merten, S. J. Schmidt; S. Weischenberg (Hrsg.), *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag. pp. 141-162.
- Meyn, Hermann** 1969. Der Vormarsch der Parteien im Rundfunk. *Rundfunk und Fernsehen* 17 (3): 230-239. Hamburg: Hans Bredow Institut.
- Monaco, James** 2000. *Film Verstehen*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

- Morphy, Howard & Banks, Marcus** 1997. Introduction: Rethinking Visual Anthropology. In M. Banks and H. Morphy (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven and London: Yale University Press.
- Nachtigall, Horst** 1974. *Völkerkunde. Eine Einführung*. Stuttgart: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- Neudeck, Rupert** (Hrsg.) 1985. *Immer auf Achse. Auslandskorrespondenten berichten*. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe Verlag.
- Neudeck, Rupert** (Hrsg.) 1977. *Den Dschungel ins Wohnzimmer. Auslandsberichterstattung im bundesdeutschen Fernsehen*. Frankfurt a. M.: Verlag Haus der Evangelischen Publizistik.
- Paech, Joachim** 1990. Zur Theoriegeschichte des Dokumentarfilms. *Journal Film* 23: 24-29. Freiburg: Kommunales Kino.
- Peirano, Mariza G. S.** 1998. When Anthropology is at home: The different contexts of a single discipline. *Annual Review of Anthropology* 27: 105-128.
- Petermann, Werner** 1988. Einstellungswechsel. Überlegungen zu einigen Grundfragen des ethnographischen Films. *Trickster* 16: 74-83. München: Trickster.
- Plog, Jobst** (1979) 1981. Organisation und gesellschaftliche Kontrolle des Rundfunks. In J. Aufermann, W. Scharf, O. Schlie (Hrsg.), *Fernsehen und Hörfunk für die Demokratie*. Opladen: Westdeutscher Verlag. pp.52-62.
- Proske, Rüdiger** 1967. Über die Fragwürdigkeit der Objektivität. In Christian Longolius (Red.), *Fernsehen in Deutschland*. Mainz: Hase und Koehler Verlag. pp.129-134.
- Pross, Harry** 1987. Geschichte und Mediengeschichte. In M. Bobrowsky, W. Duchkowitsch & H. Haas (Hrsg.), *Medien- und Kommunikationsgeschichte. Ein Textbuch zur Einführung*. Wien: Braumüller.
- Rommelspacher, Birgit** 1995. *Dominanzkultur: Texte zu Fremdheit und Macht*. Berlin: Orlanda Frauenverlag.
- Rölker, Andrea** 14. Juli 2002. Du sollst dir (k)ein Bildnis machen – eine Konferenz darüber was Auslandskorrespondenten und Länderbilder miteinander zu tun haben. *Friedrich Naumann Stiftung* www.fnst.org/ausland/regional/msoe/berichtmsoe06.phtml
- Rosaldo, Renato** 1989. *Culture and Truth. The Remaking of Social Analysis*. Boston: Beacon. pp. 1-21; 225-228.
- Rosaldo, Renato** 1984. Grief and a Headhunter's Rage. On the Cultural Force of Emotions. In Edward M. Bruner (ed.), *Text, Play, and Story. The Construction and Reconstruction of Self and Society*. Washington, D.C.: American Ethnological Society.
- Rother, Rainer** 1998. *Mythen der Nationen: Völker im Film*. Berlin: Koehler & Amelang.

- Ruby, Jay** 2000. *Picturing Culture: Explorations of Film & Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rudolph, Wolfgang** 1973. *Ethnologie, Zur Standortbestimmung einer Wissenschaft*. Tübingen: Elly Huth Verlag.
- Rudolph, Wolfgang** 1983. Ethnos und Kultur. In Hans Fischer (Hrsg.) *Ethnologie: Eine Einführung*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. pp. 47-68.
- Scharf, Wilfried & Stockmann, Ralf** 1998. Zur Auslandsberichterstattung von "Weltspiegel" und "Auslandsjournal". In: S. Quandt und W. Gast (Hrsg.), *Deutschland im Dialog der Kulturen. Medien - Images - Verständigung. Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft*. Bd. 25. Konstanz. pp.73-87
- Schlumpf, Hans-Ulrich** 1995. Von sprechenden Menschen und Talking Heads. In E. Ballhaus & B. Engelbrecht (Hrsg.), *Der Ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. pp. 105-120.
- Schmidt, Siegfried J.** 1994. Die Wirklichkeit des Beobachters. In K. Merten, S. J. Schmidt, S. Weischenberg (Hrsg.), *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag. pp. 3-19.
- Schmidt, Siegfried J.** 2000. *Kalte Faszination. Medien. Kultur. Wissenschaft in der Mediengesellschaft*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Schneider, Norbert** (1979) 1981. Parteieneinfluss im Rundfunk. In J. Aufermann, W. Scharf, O. Schlie (Hrsg.), *Fernsehen und Hörfunk für die Demokratie*. Opladen: Westdeutscher Verlag. pp. 116-126.
- Schönbach, Klaus** 1983. *Das Unterschätzte Medium. Politische Wirkungen von Presse und Fernsehen im Vergleich*. München: K. G. Saur.
- Schubert, Ludwig** 1995. Features und Dokumentationen des NDR-Zeitgeschehens seit den 60er Jahren. In H.- B. Heller & P. Zimmermann (Hrsg.), *Blicke in die Welt. Reportagen und Magazine des nordwestdeutschen Fernsehens in den 50er und 60er Jahren*. Konstanz: UVK-Medien/Ölschläger. pp. 165-177.
- Schumacher, Heidemarie** 1994. Ästhetik, Funktion und Geschichte der Magazine im Fernsehprogramm der Bundesrepublik Deutschland. In P. Ludes, H. Schumacher, P. Zimmermann (Hrsg.), *Informations- und Dokumentarsendungen. (Geschichte des Fernsehens in der BRD, Band 3)*. München: W. Fink Verlag. pp. 101-174.
- Scholl-Latour, Peter** 1974. Berichterstattung im Ausland am Wendepunkt angelangt? *Mannheimer Morgen* 46: 46.
- Shostak, Marjorie** 1981. *Nisa: The Life and Words of a !Kung Woman*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

- Spangenberg, Peter M.** 1992. Fernsehen als Wahrnehmungstechnologie. In K. Hickethier & I. Schneider (Hrsg.), *Fernsehtheorien. Dokumentation der GFF Tagung 1990*. Berlin: Rainer Bohn Verlag. pp. 79-89.
- Stagl, Justin** (1980) 1993. Malinowskis Paradigma. In W. Schmied-Kowarzik & J. Stagl (Hrsg.), *Grundfragen der Ethnologie. Beiträge zur gegenwärtigen Theorie-Diskussion*. Berlin: D. Reimer Verlag. pp. 93-105.
- Stocking, George W.** 2001. The Ethnographer's Magic: Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski. In A. Bryman (ed.), *Ethnography. Volume 1: The Nature of Ethnography*. London: SAGE Publications. pp. 3-46.
- Straßner, Erich** 1982. *Fernsehnachrichten. Eine Produktions-, Produkt- und Rezeptionsanalyse*. Tübingen: Niemeyer Verlag.
- Strecker, Ivo** 1995. Ton, Film und polyphone Ethnographie. In E. Ballhaus & B. Engelbrecht (Hrsg.), *Der Ethnographische Film: Einführung in Methoden und Praxis*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. pp. 81-104.
- Tylor, Edward B.** (1871) 1959. The Science of Culture. In M. H. Fried (ed.), *Readings in Anthropology. Vol. 2 Cultural Anthropology*. New York: Thomas Y. Crowell Company. pp. 3-20.
- Urry, James** 2001. Notes and Queries on Anthropology and the Development of Field Methods in British Anthropology, 1870-1920. In A. Bryman (ed.), *Ethnography. Volume 1: The Nature of Ethnography*. London: SAGE Publications. pp. 101-127.
- von Borch, Herbert** 1982. Verhältnis der Auslandskorrespondenten zur Wirklichkeit. In H.-D. Fischer (Hrsg.), *Auslandskorrespondenten in der Bundesrepublik Deutschland*. Düsseldorf: Droste Verlag. pp.227-240.
- von Gizycki, Renate** 1977. Eingeschränktes Weltbild. In R. Neudeck (Hrsg.), *Den Dschungel ins Wohnzimmer. Auslandsberichterstattung im bundesdeutschen Fernsehen*. Frankfurt a. M.: Haus der Evangelischen Publizistik. pp. 134-143.
- Wenke, Hans** 1967. Das Fernsehen - ein Instrument oder eine Instanz der Politik? *Rundfunk und Fernsehen*. 15 (1): 1-9. Hamburg: Hans Bredow Institut.
- Wilke, Renate** (1979) 1981. Umfang und Informationswert der Auslandsberichterstattung. In J. Aufermann, W. Scharf, O. Schlie (Hrsg.), *Fernsehen und Hörfunk für die Demokratie*. Opladen: Westdeutscher Verlag. pp. 316-333.
- Witherspoon, Gary** 1985. Relativismus in der ethnographischen Theorie und Praxis. In H. P. Duerr (Hrsg.), *Der Wissenschaftler und das Irrationale*. Bd. 2: Beiträge aus Ethnologie und Anthropologie. Frankfurt a. M.: Taschenbuch Syndikat. pp. 98-125.
- Wittek, Bernhard** 1973. Die Dritte Welt im deutschen Fernsehen. In Ders. (Hrsg.), *Asien im Film. Bericht über ein medienkritisches Seminar*. Miesbach: W. F. Mayr. pp. 7-13.

Zimmermann, Peter 1990. Dokumentarfilm, Reportage, Feature. Zur Stellung des Dokumentarfilms im Rahmen des Fernsehdokumentarismus. In H.- B. Heller & P. Zimmermann (Hrsg.), *Bilderwelten, Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. Marburg: Hitzeroth Verlag. pp. 99-113.

Zimmermann, Peter 1994. Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart. In P. Ludes, H. Schumacher, P. Zimmermann (Hrsg.), *Informations- und Dokumentarsendungen. (Geschichte des Fernsehens in der BRD, Band 3)*. München: W. Fink Verlag. pp. 213-319.

Zimmermann, Peter 1995. Fernsehen in der Adenauer Ära. In H.- B. Heller & P. Zimmermann (Hrsg.), *Blicke in die Welt. Reportagen und Magazine des nordwestdeutschen Fernsehens in den 50er und 60er Jahren*. Konstanz: UVK-Medien/Ölschläger. pp. 181-262.

Unveröffentlichte Quellen

HWB Archiv 1952-1986. *Komplettes Archiv bestehend aus verschiedenen Quellensammlungen und eigenen Notizen, Briefe und schriftliches Filmmaterial*. Bibliothek Südasiens-Institut Heidelberg. Unveröffentlicht.

HWB Archiv 1959. *Brief an H. W. Berg von seinem Stringer aus Rangoon (Birma, heutiges Myanmar)*. Bibliothek Südasiens-Institut Heidelberg. Unveröffentlicht.

HWB Archiv 1978a. *Zeitungsausschnitte, Magazine und Regierungs-Veröffentlichungen*. Bibliothek Südasiens-Institut Heidelberg. Unveröffentlicht.

HWB Archiv 1978b. *Briefe*. Bibliothek Südasiens-Institut Heidelberg. Unveröffentlicht.

HWB Archiv 1978c. *Drehbegleitende schriftliche Aufzeichnungen von H. W. Berg 15. April – 15. Mai 1978*. Bibliothek Südasiens-Institut Heidelberg. Unveröffentlicht.

VII Filmographie

Hildebrandt, Dieter (Autor und Prod.) 1997. „*Highlights aus 15 Jahren Scheibenwischer*“. © Sender Freies Berlin. Gesendet: 08. 08. 2002 (SFB 1). 45'00''.

Scharlau, Winfried (Autor) 1996. „Hans Walter Berg zum 80sten“. Beitrag in J. Bertram (Redaktionsleitung) und D. Pauls (Prod.). *Weltspiegel*. © Norddeutscher Rundfunk. Gesendet: 20. 10. 1996 (ARD). 03'15''.

Gesichter Asiens: „Rourkela“ 1959. Hans Walter Berg (Autor). © Norddeutscher Rundfunk. Gesendet: 16. 03. 1959 (NDR). 41'17''.

Gesichter Asiens: „Der schlafende Buddha erwacht“ 1960. Hans Walter Berg (Autor). © Norddeutscher Rundfunk. Gesendet: 15. 02. 1960 (ARD). 40'00''.

Gesichter Asiens: „Rendezvous am Äquator – Indonesien sucht seine Zukunft“ 1960. Hans Walter Berg (Autor). © Norddeutscher Rundfunk. Gesendet: 12. 05. 1960 (ARD). 42'37''.

Gesichter Asiens: „Der Sturz des Mandarin“ 1963. Hans Walter Berg (Autor), C. Diercks (Kamera). © Norddeutscher Rundfunk. Gesendet: 26. 11. 1963 (ARD). 44'04''.

Gesichter Asiens: „Bruder Karno“ 1965. Hans Walter Berg (Autor). © Norddeutscher Rundfunk. Gesendet: 23. 05. 1965 (ARD). 44'33''.

Gesichter Asiens: „Indochina zwischen Krieg und Frieden“ 1973. Hans Walter Berg (Autor). © Norddeutscher Rundfunk. Gesendet: 07. 11. 1973 (ARD). 43'30''.

Gesichter Asiens: „Im Schatten Indochinas“ 1978. Hans Walter Berg (Autor), F. Banuscher (Kamera). © Norddeutscher Rundfunk. Gesendet: 14. 08. 1978 (ARD). 43'00''.