

Walter Leimgruber

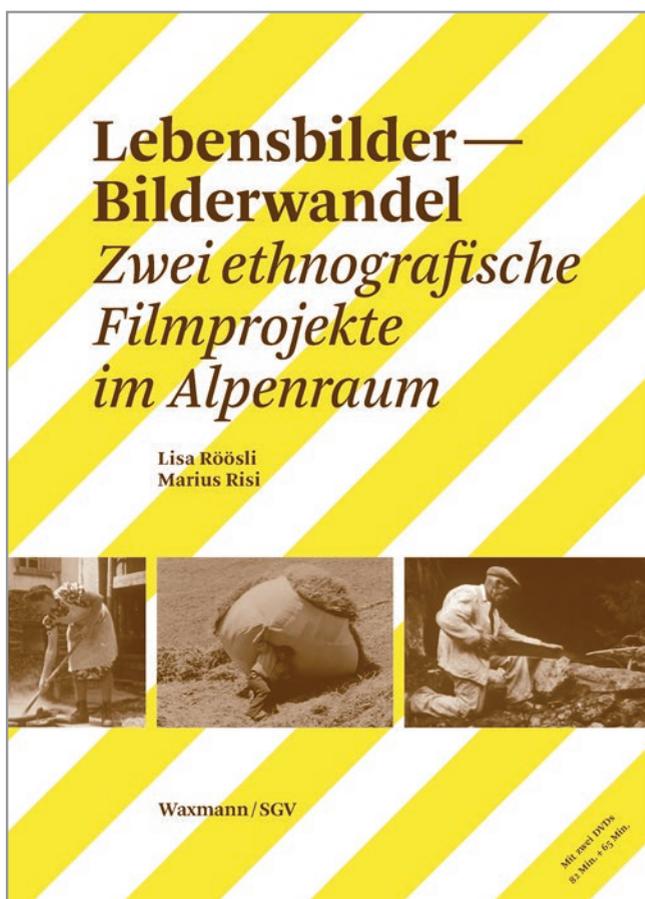
Ethnographischer Film: (un)geliebtes Stiefkind der Kulturwissenschaft

Lisa Rösli, Marius Risi

Lebensbilder – Bilderwandel

Zwei ethnografische
Filmprojekte im
Alpenraum

*culture [kylty:r] Schweizer Beiträge zur
Kulturwissenschaft, Band 3, 2010,
272 Seiten, geb., mit zwei DVDs,
82 Min. und 65 Min., 44,00 €,
ISBN 978-3-8309-2291-9*



© Waxmann Verlag GmbH, 2010



WAXMANN

Steinfurter Str. 555
48159 Münster

Fon 02 51 – 2 65 04-0
Fax 02 51 – 2 65 04-26

info@waxmann.com
order@waxmann.com

www.waxmann.com

Ethnografischer Film: (un)geliebtes Stiefkind der Kultur- wissenschaft *Walter Leimgruber*

Die beiden in dieser Veröffentlichung vereinigten Dissertationen sind ungewöhnlich. Sie bestehen je aus einem Film, der auf DVD vorliegt, und begleitenden Forschungsberichten, die gemeinsam publiziert werden. Noch immer ist es eine grosse Ausnahme, dass eine wissenschaftliche Qualifikationsleistung anders als nur in Textform vorgelegt wird. Die Gründe hierfür haben viel mit unserem Wissenschaftsverständnis zu tun, aber auch mit der Schwierigkeit, bestimmten Anforderungen der Wissenschaft im Film gerecht zu werden.

Kulturwissenschaft/Europäische Ethnologie ist, wie praktisch alle geistes- und kulturwissenschaftlichen Fächer, eine primär schriftorientierte Wissenschaft. Die Studierenden lernen im Laufe der Ausbildung, auf vielfältigste Art und Weise mit Wörtern und Sätzen umzugehen, unterschiedlichste Textgattungen zu analysieren und selbst zu produzieren. Das Fach besitzt aber auch eine längere Tradition des Arbeitens mit mündlichen Aussagen und schenkt seit jeher der Sachkultur grosse Aufmerksamkeit. Bilder konnten schon immer als schmückende Illustration oder zu Dokumentationszwecken verwendet werden, Forschung zu und mit Bildern blieb bis

heute eher ein Randgebiet.¹ In den letzten Jahren hat sich die Auseinandersetzung mit Bildern allerdings intensiviert.²

Zu unterscheiden ist zwischen der Erforschung von Bildern, die von anderen produziert und verwendet wurden, und der eigenen Produktion von Bildern in wissenschaftlicher Absicht. Die beiden hier vorliegenden Dissertationen kombinieren die beiden Ansätze: Sie nutzen ältere Filme, die in einem volkskundlichen Kontext hergestellt wurden, bauen auf diesen ihre Forschung auf und produzieren ihrerseits ethnografische Filme.

In allen Bereichen des Alltags und der Kommunikation werden Bilder immer wichtiger und wirkungsmächtiger, beschwörend-defensiv ist etwa von einer «Bilderflut» die Rede, andere sehen bereits den Übergang von einer schrift- zu einer bildbasierten Gesellschaft, was sich auf die Wissenschaft auswirkt.³ Es besteht jedoch ein krasses Missverhältnis zwischen der zunehmenden Bildmenge und unserer Kompetenz im Umgang mit Bildern. Noch immer dominiert in der Wissenschaft die Schrift. Ein Gelehrter ist ein Schriftgelehrter, ein Gebildeter ist—trotz des Zusammenhangs mit dem Begriff «Bild»—ein Belesener. Eine gewisse Bilderfeindlichkeit durchzieht viele intellektuelle Debatten. Andererseits haben sich zunehmend wissenschaftliche Fächer etabliert, die sich intensiv mit Bildern auseinandersetzen, etwa die Film- und die Medienwissenschaft. Die Kunstgeschichte versucht, sich zu einer allgemeinen Bildwissenschaft zu wandeln. Und auch in anderen Fachbereichen, etwa der Geschichte, finden Bilder immer grössere Aufmerksamkeit.⁴

Man konnte und kann aber noch immer Kulturwissenschaft studieren, ohne sich je intensiv mit Bildern beschäftigt zu haben. Das ist insofern bemerkenswert, als zentrale ethnografische Methoden stark auf der visuellen Wahrnehmung basieren. Betreibt man Feldforschung, so ist ein wesentlicher Teil davon das Beobachten, und der Forschungsprozess ist sehr oft bestimmt von einer Übersetzung des visuell Wahrgenommenen in Worte. Das, was man

1 Vgl. den Überblick in Brednich: Bildforschung; Bringéus (Hg.): Man and picture. Einen historischen Abriss der volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Foto-Forschung bietet Hägele: Foto-Ethnographie.

2 Vgl. etwa Gerndt, Haibl (Hg.): Der Bilderalltag; Banks: Visual methods in social research; Pink: Doing visual ethnography; Pink (Hg.): Visual interventions; für den Film: Ballhaus (Hg.): Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit.

3 Vgl. Mitchell: Pictorial turn; ders.: What do pictures want?; Mirzoeff (Hg.): The visual culture reader; Maar (Hg.): Iconic Turn; dies. et al. (Hg.): Iconic Worlds.

4 Belting: Bild-Anthropologie; ders. (Hg.): Bilderfragen; Jäger (Hg.): Bilder als historische Quellen?; Rose: Visual methodologies; Pilarczyk, Mietzner: Das Visuelle in Bildung und Erziehung; Marotzki, Niesyto (Hg.): Bildinterpretation und Bildverstehen; Knoblauch et al. (Hg.): Video analysis; Stanczak (Hg.): Visual research methods.

gesehen hat, überträgt man als Text in Notizbücher, die man bei der Auswertung wiederum in neue Textformen giesst.

Sicherlich ernst zu nehmen ist der Vorbehalt, dass Bilder wohl die Form, nicht aber die Bedeutung festhalten und dass sich abstrakte Vorstellungen kaum in Bilder übertragen lassen.⁵ Auch methodische Überlegungen oder Auseinandersetzungen mit theoretischen Positionen lassen sich visuell kaum darstellen oder führen zu Filmen, die dem Medium nicht gerecht werden. Der hier beschrittene Weg der Verknüpfung von Bild und Text bietet einen möglichen Ausweg, der vielleicht nicht in allen Aspekten vollständig befriedigt, dafür aber die Möglichkeit bietet, der filmischen Arbeit in der wissenschaftlichen Diskussion mehr Gewicht zu verleihen und die Auseinandersetzung über Film und Wissenschaft zu intensivieren.

Das Forschungsprojekt

Beide Dissertationen gehören zu den Resultaten eines Forschungsprojektes, welches das Seminar für Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie der Universität Basel zwischen 2003 und 2008 unter dem Titel *Arbeits- und Lebenswelten: Erinnerung, Wandel und Gegenwart* durchführte. Finanziert wurde das Projekt im Rahmen des Nationalen Forschungsprogrammes *Landschaften und Lebensräume der Alpen* (NFP 48) des *Schweizerischen Nationalfonds (SNF)*. Solche Programme werden von der schweizerischen Regierung in Auftrag gegeben, um wissenschaftliche Daten und Entscheidungsgrundlagen zu Themen von gesellschaftlicher und politischer Relevanz zu erhalten. Forschungsinstitutionen, aber auch Behörden können Themen vorschlagen, der Bundesrat wählt die zu finanzierenden Programme aus. Die Durchführung liegt in der Hand des *Schweizerischen Nationalfonds (SNF)*. Dieser setzt eine Leitungsgruppe aus Expertinnen und Experten ein, welche den Rahmen und die inhaltlichen Schwerpunkte definiert. Alle interessierten Forschenden können auf dieser Grundlage Projektvorschläge einreichen, die in klassischer Weise begutachtet und bewertet werden. Es handelt sich also um eine Forschungsebene, die zwar nicht direkt anwendungs- und umsetzungsorientiert ist, die aber in einem politisch-gesellschaftlichen Zusammenhang steht und insbesondere der frühzeitigen Erkennung von Problemen und dem

5 Vgl. Hastrup, Kirsten: Anthropological visions. Some notes on visual and textual authority, in: Crawford, Turton (Hg.): *Film as ethnography*, S. 8-25, hier S. 10.

Erarbeiten möglicher Lösungen dienen soll, also nicht ausschliesslich wissenschaftsimmanenten Erkenntnisinteressen folgt.⁶

Unser Forschungsvorhaben befasst sich mit dem sozialen und kulturellen Wandel in schweizerischen alpinen Gebieten in seinen konkreten Auswirkungen auf die betroffene Bevölkerung. Als Basis dienen ihm frühere Filme, die von der *Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde (SGV)* produziert wurden, um altes Handwerk und traditionelle Arbeitstechniken zu dokumentieren.⁷ Ausgehend von diesem Filmmaterial dokumentiert das Projekt die Veränderungen der alpinen Lebens- und Arbeitswelt mit dem Ziel, verschiedene Facetten dieses Wandels in zwei ausgewählten Regionen aus einer emischen Perspektive sichtbar zu machen, den Umgang der Bewohner und Bewohnerinnen mit ihrer Lebenswelt, ihre diesbezüglichen Werte, Normen und Einstellungen, wie sie sich im Lauf der einzelnen Biografien und über die Generationen hinweg entwickelt haben, aufzuzeigen. Während die alten Filme auf den eng definierten Bereich der Arbeitswelt beschränkt blieben, wird der Blickwinkel nun auf die lebensweltlichen Veränderungen insgesamt erweitert.

Die Gemeinde Hinterrhein im Kanton Graubünden, das von Lisa Rööslì untersuchte Beispiel, liegt in einem faszinierenden Spannungsfeld von traditioneller Landwirtschaft, der unmittelbar am Dorf vorbeiführenden San-Bernardino-Autobahn und dem Panzerübungsplatz der Schweizer Armee, welcher die Geschicke der Gemeinde akustisch wie ökonomisch bestimmt. Mehrere alte Filme über verschiedene handwerkliche und häusliche Tätigkeiten wurden in den 40er-Jahren hier gedreht. Komplizierter stellt sich die Lage beim Film über das Oberwallis dar, da hier die alten *SGV*-Filme in verschiedensten Tälern produziert worden waren. Marius Risi musste deshalb eine Struktur finden, welche die weit auseinanderliegenden Orte mit einem Kunstgriff verbindet. Seine Wahl der Fahrt durch das moderne Wallis macht einerseits die dramatische Veränderung der gebauten Umwelt sichtbar, andererseits steht die Fahrt als Symbol für die im Film dokumentierten Verände-

6 Vgl. zu den Ergebnissen des gesamten Forschungsprogramms den Synthesbericht NFP 48, bestehend aus vier Bänden: Backhaus, Norman, Claude Reichler, Matthias Stremlow: Alpenlandschaften—von der Vorstellung zur Handlung; Stöcklin, Jürg u. a.: Landnutzung und biologische Vielfalt in den Alpen; Simmen, Helen, Felix Walter: Landschaft gemeinsam gestalten—Möglichkeiten und Grenzen der Partizipation; Simmen, Helen, Felix Walter, Michael Marti: Den Wert der Alpenlandschaften nutzen. Zürich 2006/07; und den Band: Lehmann, Bernard, Urs Steiger, Michael Weber: Landschaften und Lebensräume der Alpen. Zwischen Wertschöpfung und Wertschätzung. Reflexionen zum Abschluss des nationalen Forschungsprogramms 48. Zürich 2007.

7 Alle Filme der *SGV* bis 1993 sind verzeichnet in: Schlumpf (Hg.): Filmkatalog. Die zu den Filmen erschienenen Begleitpublikationen liegen als Einzelbroschüren und als Sammelbände vor unter dem Reihentitel *Sterbendes Handwerk* bzw. *Altes Handwerk*, Basel 1967-2004.

rungen im Bereich des handwerklichen Arbeitens wie auch für einen allgemeinen Kultur- und Mentalitätswandel.

Schnittstellen

Die beiden Filme greifen damit einerseits auf bestehende *SGV*-Filme zurück und stellen andererseits ein weiteres Glied in der Kette ethnografischer Filmproduktionen dar. Das Feld des ethnografischen Films war schon früh durch Interdisziplinarität gekennzeichnet: Volkskundler, Cineasten und Künstler arbeiteten oft zusammen; häufig dominierten Amateure. Geschuldet war dies vielen institutionellen Zwängen, dem Mangel an Ressourcen und fehlenden filmtechnischen Fertigkeiten, aber auch der fehlenden Akzeptanz des Mediums bei konservativen Fachvertretern.

In den 30er-Jahren des letzten Jahrhunderts begannen Ethnologen weltweit, den Film ernsthaft für ihre Forschungen zu gebrauchen. In der Schweiz startete die *SGV* in den 40er-Jahren mit der Produktion von Filmen über Menschen bei ihrer Arbeit. Zu erwähnen ist hier insbesondere die Reihe *Waldarbeit im Prättigau* (1948/49). Seit den 50er-Jahren professionalisierte sich die Visuelle Anthropologie zunehmend; Treffpunkte, Festivals, Konferenzen und Workshops entstanden und es wurden zahlreiche Typologien entwickelt.⁸

Die für die *SGV* tätigen Filmautoren kamen und kommen aus der französischen und deutschen Schweiz, was vielfältige und unterschiedliche Beeinflussungen insbesondere von Frankreich und Kanada, Deutschland, aber auch der angelsächsischen Welt zur Folge hatte:

Die sogenannte *Encyclopaedia Cinematographica (EC)* wurde 1952 als Fortsetzung einer bereits 1937 initiierten Filmreihe im Rahmen des *Instituts für den Wissenschaftlichen Film (IWF)* in Göttingen begründet. Diese Reihe von wissenschaftlichen Kurzfilmen wurde nach lexikalischen Überlegungen konzipiert und nach dem Prinzip einer möglichst umfassenden Vollständigkeit innerhalb der «kleinsten thematischen Einheit» realisiert. Aufgenommen wurden ausschliesslich Dokumentationsfilme, deren besondere Merkmale Gotthard Wolf, der Leiter des *IWF*, folgendermassen beschrieb:⁹ «Ein Dokumentationsfilm ist (...) ein Film, der einen Bewegungsablauf mit einem hohen Wirklichkeitsgehalt fixiert und dabei so angelegt ist, dass er möglichst vielseitig ausgelegt werden kann.» Die Forderung, der objektiven Wiedergabe der Realität nahezukommen, schloss ein, dass Emotionen bei Aufnahme und Wiedergabe eines Dokumentationsfilms zu vermeiden seien: «Emotionale Wirkungen sind bei wissenschaftlichen Arbeiten allgemein unerwünscht. Sie

8 Leroi-Gourhan: *Cinéma et sciences humaines*; Heider: *Ethnographic film*; Ruby: *Is an ethnographic film a filmic ethnography?*; ders.: *Picturing culture*.

9 Wolf, Gotthard: *Der wissenschaftliche Dokumentationsfilm und die Encyclopaedia Cinematographica*. München 1967, zit. nach Ballhaus: *Der volkskundliche Film*, S. 109f.

können ablenken, sie können den Abstand verringern, den der Wissenschaftler künstlich zwischen das beobachtende Subjekt—sich selbst—und das zu untersuchende Objekt legt, um mit einem Höchstmass an Objektivität dieses rational zu erkennen.» Der soziale und kulturelle Kontext sollte folgendermassen berücksichtigt werden: «An den Anfang gehört eine Einführung in das geographisch und kulturgeschichtlich bedeutsame [sic], z. B. auch in das soziale Milieu durch Kameranäherungen und Übersichtsaufnahmen.»

In den von Günther Spannaus 1959 formulierten «Leitsätzen» findet sich die berühmte und viel zitierte Feststellung, dass es sich beim Film um ein «Dauerpräparat von Bewegungsvorgängen»¹⁰ handelt. Hans-Joachim Koloss sah ihn noch 1973 als reines «Anschauungs- bzw. Beweismaterial», gestaltete Filme kamen daher nicht infrage: «Zweifellos kann der wissenschaftliche Film die künstlerischen Gesichtspunkte nicht akzeptieren. Der Kunstfilm will eine eigene Deutung der Wirklichkeit, er schafft einen besonderen Symbolismus. Der wissenschaftliche Film kann dagegen nur «Reproduktion» sein; er ist Abbild der Wirklichkeit, er ist Beweismaterial, aber er stellt keine Interpretation und Deutung dar.»¹¹ Die einzige Einschränkung der Realität wurde darin gesehen, dass der Film nur einen begrenzten Ausschnitt der Wirklichkeit total aufzeichnen könne: «Innerhalb dieser Grenzen liefert er [der Film] keine Interpretation und bleibt eindeutig im Rezeptiven. Die Informationen, die er liefert, werden konserviert und können jeder Zeit abgerufen werden.»¹²

Erste Bemühungen Paul Huggers, das filmische Konzept der *SGV* in den 1960er-Jahren zu präzisieren, zeigen, dass auch er von diesen Vorgaben beeinflusst war. Zunehmend verliehen aber innovative dokumentarische Ansätze wie jene des *Cinéma Vérité* (Jean Rouch), des *Direct Cinema* und von Cineasten wie etwa Jean Vigo oder Robert Gardner den schweizerischen Filmmachern neue Impulse. Die *SGV* entfernte sich von den starren Regeln des wissenschaftlichen Films, wie sie in jener Zeit häufig vertreten wurden—nicht nur im deutschsprachigen Raum, wie häufig der Eindruck entsteht, hier aber besonders markant und nachhaltig.¹³

10 Spannaus: Leitsätze, S. 234; vgl. zur Diskussion um die Leitsätze Ballhaus: *Der volkskundliche Film*, S. 108-110; Spannaus: *Der wissenschaftliche Film als Forschungsmittel in der Völkerkunde*.

11 Koloss: *Der ethnologische Film*, S. 26, 39.

12 Ebd., S. 29. Zur Diskussion im deutschsprachigen Raum vgl. Ballhaus, Engelbrecht (Hg.): *Der ethnographische Film*; Ballhaus: *Der volkskundliche Film*; Ballhaus (Hg.): *Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit*; Dehnert (Hg.): *Zoom und Totale*; Husmann (Hg.): *Mit der Kamera in fremden Kulturen*; Friedrich (Hg.): *Die Fremden sehen*.

13 Vgl. zu analogen Tendenzen im angelsächsischen Raum Ruby: *Visual anthropology*, S. 1347.

Ausgangspunkt der Nouvelle Vague und ihrer ethnografischen Äste in Frankreich bildeten gesellschaftliche wie auch technische Veränderungen. Zu Letzteren kam es insbesondere anfangs der 60er-Jahre, als tragbare Synchron-Kameras entwickelt wurden, die das Interview, das Gespräch vor der Kamera überhaupt erst möglich machten. Die Kameras und die Tonbandgeräte waren aber noch schwer, die Aufzeichnungskapazitäten einer Filmkassette beschränkt und die Produktionskosten horrend. Gesellschaftlich setzte in den 60er-Jahren eine politische Diskussion über die Rolle der westlichen Staaten in den Kolonialgebieten ein, über ihren Umgang mit «exotischen Völkern» und Minderheiten, welche auch die Ethnografie betraf und zur Forderung nach einer Neuorientierung führte, welche den Fremden, Unterdrückten eine Stimme geben sollte. Jean Rouch und seine Schüler verstanden die Kamera denn auch als Interventionsinstrument. Rouch entwickelte seit den 50er-Jahren eine «teilhabende» Filmarbeit: Es sollten keine Bilder mit versteckter Kamera gedreht, keine Bilder «gestohlen» werden, das Gegenüber war immer in Kenntnis des Vorgangs zu setzen, den gefilmten Menschen wurde das Material gezeigt und mit ihnen daran gearbeitet. Während viele Filmemacher versuchten, möglichst unauffällige Beobachter zu sein, und von der Vorstellung ausgingen, sie würden die Handlungen, die sie filmten, nicht signifikant beeinflussen, nahm Rouch die gegenteilige Haltung ein: Er hoffte, dass die Anwesenheit einer Kamera eine Art «ciné-trance» auslösen würde, bei der die Beteiligten sehr viel von ihrer Kultur offenlegen.¹⁴

Das Direct Cinema entwickelte sich in den 1950er-Jahren und übte einen grossen Einfluss auf den ethnografischen Film aus. Die ebenfalls verwendete neue Technik der simultanen Ton- und Bildaufnahme ermöglichte eine intensivere Aneignung des Alltagslebens, weil es das Dokumentieren von Situationen erlaubte, die vorher nicht filmbar gewesen waren. Die Kamera wurde omnipräsente Begleiterin, nahm am Leben von Menschen teil, verfolgte sie und beobachtete ihre Aktivitäten. Durch die Mobilität und den Direktton entstand ein neuer «Effekt der Wirklichkeit»; die Menschen konnten erstmals für sich sprechen und andere an ihrem Leben partizipieren lassen. Die angelsächsischen Vertreter tendierten zur Selbstauflösung: Wie eine Fliege an der Wand, die das Treiben in einem Raum beobachtet, ohne von jemandem bemerkt zu werden, wollten sie ihre filmische Arbeit verrichten (fly on the wall approach).¹⁵

14 Hohenberger: Wirklichkeit des Films; Rouch: Cinéma et anthropologie; Piechota: Jean Rouch; Stoller: The cinematic griot. Vgl. zu den Entwicklungen im französischsprachigen Raum: France (Hg.): Pour une anthropologie visuelle; France: Cinéma et anthropologie; Colleyn: Le regard documentaire; Heusch: Cinéma et sciences sociales; Gauthier: Le documentaire; Lioger: Le documentaire ethnologique; Piault: Anthropologie et cinéma.

15 Vgl. Beyerle: Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm; Beyerle, Brinckmann (Hg.): Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre.

Texte und Arbeiten der 60er- und 70er-Jahre gelten vielfach als Gründungsdokumente der Visuellen Anthropologie. Ein wesentliches Anliegen war, die Visuelle Anthropologie als wissenschaftliche Disziplin zu verankern. Nichols spricht von einem reflexiven Filmmodus: Diskutiert wurden Fragen zur Position des Beobachters, zur Authentizität, zur Beziehung zur Realität, zur Konstruktion der Repräsentation sowie zu den Erwartungen der Zuschauenden.¹⁶ Die Frage, was einen ethnografischen Film ausmache und was ihn von einem gewöhnlichen Dokumentarfilm unterscheide, beschäftigte zahlreiche Autoren.¹⁷

Die Auswirkungen auf die Schweizer Filmszene sind noch kaum erforscht. Wir wissen jedoch, dass auf verschiedenen Ebenen eine intensive Auseinandersetzung mit den verschiedenen Einflüssen stattfand. Ab den 50er-Jahren wurden an Festivals und in Filmclubs Klassiker des Dokumentarfilms (Robert Flaherty, Jean Vigo, Dziga Vertov, Chris Marker, Jean Rouch) vorgeführt. Freddy Buache, der 1951 die Leitung der *Cinémathèque Suisse* übernahm und eine wichtige Rolle bei der Entwicklung des neuen Schweizer Films spielte, lud Jean Rouch, Georges Rouquier, Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, Jean Vigo und Henri Storck zu Vorführungen und Diskussionen ein. 1960 waren in der Ausstellung «Der Film» im *Kunstgewerbemuseum Zürich* achtzig der wichtigsten Werke der Filmgeschichte zu sehen, darunter Flahertys *Nanook of the North* (1922) und *Man of Aran* (1934). Beide Filme prägten zusammen mit jenen von Jean Vigo (*A propos de Nice*, 1930) und Dziga Vertov (*Der Mann mit der Kamera*, 1929) zwei Generationen von Filmemachern.

Jacqueline Veuve, eine der wichtigsten ethnografischen Filmschaffenden der Schweiz, von der die *SGV* mehrere Filme übernahm, arbeitete Ende der 50er-Jahre am *Musée de l'Homme* in Paris und organisierte mit Jean Rouch verschiedene ethnografische Filmfestivals. Rouch besuchte seinerseits in den 50er-Jahren mehrmals das Filmfestival Locarno und veranstaltete Treffen von Ethnologen und Persönlichkeiten der Filmbranche. Auch zu den Autoren des Direct Cinema hatte Veuve Kontakte: Sie besuchte am *MIT* Kurse unter der Leitung von Richard Leacock.¹⁸ In der Westschweiz wurde auch das kanadische Filmschaffen rezipiert.

16 Nichols: Introduction to documentary, S. 125-130.

17 Heider: Ethnographic film; ders.: Seeing anthropology; Hockings: Principles of visual anthropology; vgl. auch Loizos: Innovation in ethnographic film; MacDougall: Transcultural cinema; Ruby: Picturing culture; Sherman: Documenting ourselves; Postma, Crawford (Hg.): Reflecting visual ethnography; Crawford, Turton (Hg.): Film as ethnography.

18 www.jacquelineveuve.ch.

Die Abteilung Film der *Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde (SGV)*¹⁹

Die Abteilung Film der *SGV* wurde 1942 vom Volkskundler Alfred Bühler gegründet. Arbeitsvorgänge und Berufsarbeiten, «die dem Aussterben entgegengehen», sollten filmisch dokumentiert werden.²⁰ Eine nur textorientierte Wissenschaft stiess bei dieser Aufgabe an Grenzen, wie Paul Hugger, der langjährige Leiter der Abteilung Film der *SGV*, festhielt. Denn das Beschreiben von Arbeitsabläufen war umständlich, manchmal fast unmöglich. Zeichnungen und Fotos boten Abhilfe, aber das geeignetste Mittel für eine Darstellung aller Einzelheiten im Ablauf und der «oft atemberaubenden Geschicklichkeit der Hände und Arme»²¹ schien den Verantwortlichen der Film zu sein. Bis 1960 entstanden 27 Kurzfilme. Diese wurden wegen Geldmangels meist von Amateuren realisiert; bisweilen von den Forschenden selbst, häufiger aber von Laien oder Fotografen, die mit einer Filmkamera umgehen konnten. Neben verwackelten Aufnahmen und aneinandergereihten Sequenzen finden sich auch filmhistorische Trouvaillen. Bisweilen sind nur Detailaufnahmen zu sehen, ohne dass die Zusammenhänge oder die tätigen Menschen erkenn- und sichtbar werden.

Als Paul Hugger 1962 die Abteilung Film der *SGV* übernahm, setzte er den Akzent neu. Die Filme wurden konsequenter als vorher auf das Thema Handwerk ausgerichtet. Zu jedem Film erschien ein illustriertes Heft. Der Rettungsgedanke, das alte volkskundliche Credo des Sammeln und Bewahrens, war noch immer bestimmend. «In letzter Minute gleichsam»²² galt es nach Hugger, in «Notverfilmungen» die verschwindenden handwerklichen Techniken und Berufe wenigstens visuell zu dokumentieren. Der ursprüngliche Reihentitel *Sterbendes Handwerk* verweist auf die Emotionalität und Dringlichkeit des Unterfangens. 1962 definierte Hugger als Ziel eine «filmische Encyclopädie alter Berufe», was auf die Nähe des Ansatzes zur *Encyclopaedia Cinematographica* des *IWF* hinweist. Fast alle Filme dieser Epoche sind stumm und dokumentieren Techniken, nicht Menschen. Sie waren zunächst als wissenschaftliche Produkte «ohne Konzessionen an den Publikumsgeschmack»²³ gedacht. Die begleitenden Broschüren bezogen in unterschiedlichem Ausmass auch soziale, wirtschaftliche und historische Aspekte

19 Vgl. Henkel: Sammeln und Bewahren?; Schaub, Martin: Handwerk ohne Boden—Forschung ohne Geld. In: Tages-Anzeiger-Magazin, 7. September 1974; Schlumpf (Hg.): Filmkatalog, S. 8-12; Leimgruber: Digital Video, S. 167-170; zum ethnografischen Film in der Schweiz allgemein: Dall'Agnolo, Etterich, Gonseth (Hg.): Ethnofilm.

20 Alfred Bühler 1942, zit. nach Schlumpf (Hg.): Filmkatalog, S. 8.

21 Hugger, Paul: Altes Schweizer Handwerk. Zu einem grossen Film- und Publikationsunternehmen. Sonderdruck aus der September-Nummer 1971 der Gewerblichen Rundschau, S. 118-125, hier S. 121.

22 Ebd., S. 120.

23 Ebd., S. 121.

des Handwerks mit ein und ergänzten die Filme, die lediglich Zwischentitel enthielten.²⁴ Hugger betraute vor allem junge Ethnologen mit den Texten und verfasste selbst zahlreiche Beiträge für die Reihe, die er bis 1993 herausgab.

Jede Filmproduktion war durch die Suche nach neuem Geld und neuen Partnern (Institutionen, Berufsverbände, lokale Vereine, *Schweizerischer Nationalfonds*, Fernsehen) geprägt. Diese Finanzierungsmisere förderte ironischerweise eine strukturelle Offenheit und neue filmische Zugänge. Hugger liess den jungen Autoren, die er ab 1966 mit Filmen betraute—weniger aus grundsätzlichen Überlegungen denn als Kompensation für die minimale Entlohnung—weitgehende künstlerische Freiheit. Die Ideen der *Encyclopaedia Cinematographica* verschwanden. Damit bot die *SGV* jungen Regisseuren des sogenannten Neuen Schweizer Films ein wichtiges Betätigungsfeld und spielte in vielen Biografien eine nicht zu unterschätzende Rolle als Spielwiese oder Ausbildungsstätte. Hugger sah keinen Widerspruch zwischen seinem Anspruch einer wissenschaftlichen Dokumentation und dem «Suchen nach künstlerischer Qualität».²⁵ Er begrüßte ausdrücklich, dass in den «Forschungsfilmen (...) die Persönlichkeit des Filmemachers ausgeprägt und die Suche nach Qualität sichtbar» werde, und liess den «jungen, idealistischen Filmleuten»²⁶ freie Hand bei der Gestaltung ihrer Filme. Für diese Offenheit wurde die *Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde* mit Filmen belohnt, die sich durch Genauigkeit der Beobachtung, Sensibilität für Details und künstlerischen Gestaltungswillen in Bild und Ton auszeichneten. Die jungen Autoren entschieden sich, die Perspektive über das eigentliche Handwerk hinaus auf das soziale, geschichtliche und kulturelle Umfeld auszudehnen. Die Menschen und nicht mehr länger die Arbeitsvorgänge und Gesten rückten ins Zentrum der Filme. Diese Verschränkung des Autorenfilms und der institutionalisierten Produktion ethnografischer Filme durch die *SGV* stellte einen wichtigen Wendepunkt in der Geschichte des schweizerischen ethnografischen Films dar, der sich teilweise parallel zum allgemeinen filmischen Umbruch der 60er- und frühen 70er-Jahre vollzog. Für längere Zeit wurden in der *SGV* nun nebeneinander neue, autorengeleitete Filme wie auch dem alten Muster verhaftete Handwerksdokumentationen realisiert.

Hans-Ulrich Schlumpf, der die Abteilung Film der *SGV* 1981 übernahm, gab der Öffnung der filmischen Praxis von der defensiven, volkskundlichen Haltung des Bewahrens und Sammelns hin zum verstärkten Interesse an Prozessen und Menschen eine programmatische wie auch reflexive Grundlage.

24 Eine Liste der Begleitbände findet sich unter «Altes Handwerk» auf www.volkskunde.ch.

25 Hugger, Paul: Altes Schweizer Handwerk. Zu einem grossen Film- und Publikationsunternehmen. Sonderdruck aus der September-Nummer 1971 der Gewerblichen Rundschau, S. 118-125, hier S. 122.

26 Ebd., S. 121.

In seinem für die *SGV* verfassten Papier «Technisiertes Handwerk im Zeitalter der Automatisierung» legte er den Fokus auf die von den Veränderungen der Arbeitswelt betroffenen Menschen. Selbst Filmemacher, der schon vor seiner Tätigkeit für die *SGV* ein ausgeprägtes ethnografisches Interesse gezeigt hatte, thematisierte er 1983 in seinem Film *TransAtlantique* die Figur des Ethnologen.²⁷ Er förderte die bereits unter Hugger einsetzende Tendenz in Richtung längere und persönlichere Filme: Der Einsatz von Stilmitteln wurde nicht länger nur geduldet, sondern als Teil einer eigenen filmischen Handschrift und Ausdruck künstlerischer und formaler Qualität angesehen.

Schlumpf bekämpfte das Paradigma des «wissenschaftlichen Films» als «optisches Dauerpräparat», welches Publikum und filmische Qualität als nichtrelevante Größen ansah. Mit den Filmen der *SGV* ein möglichst breites Publikum zu erreichen, war nicht nur professioneller Anspruch, sondern mit steigenden Produktionskosten auch eine ökonomische Notwendigkeit. Die *SGV*-Produktionen wurden mit der Zeit zu viel zitierten Beispielen des neuen ethnografischen Dokumentarfilms.²⁸

Hans-Ulrich Schlumpfs Film *Guber—Arbeit im Stein* wurde von der *Encyclopaedia Cinematographica* nicht in die Reihe aufgenommen. Mit ihm «stellte sich», so Edmund Ballhaus und Rolf Wilhelm Brednich, «ein neuer Filmtypus vor, der vehement seinen Anspruch auf Aufnahme in die bis dahin so geschlossene Gesellschaft der wissenschaftlichen Filme mit ihren festen Regeln und Standards anmeldete: Die Verbindung von wissenschaftlichem Dokumentarfilm und sozialwissenschaftlicher Reportage».²⁹ Ballhaus betont zwar den «vorbildhaften Charakter» der «Schweizer Filme», sieht jedoch Diskussionsbedarf bei der Frage, «wo bei einem wissenschaftlichen Film die Grenzen des gestaltenden Eingriffs, der ästhetischen Inszenierung liegen könnten». Während er aber trotzdem überzeugt war, dass «mit den Schweizer Filmen eine neue Dimension volkscundlichen Filmschaffens» erreicht sei und ihnen «paradigmatische Bedeutung» für den volkscundlichen Film als Ganzes zusprach,³⁰ attackierten die Vertreter einer positivistischen Wissenschaftsauffassung, unter ihnen der selber Filme produzierende Verhaltensforscher Irenäus Eibl-Eibesfeld, Schlumpf hart.

Als Antwort auf die Vorwürfe, *Guber—Arbeit im Stein* (1979) sei unwissenschaftlich und nicht objektiv, widerlegte Schlumpf im fulminanten Text «Warum mich das Graspfeilschpiel der Eipo langweilt»³¹ Punkt für Punkt den Mythos vom objektiven Film, zerplückte Eibl-Eibesfelds angeblich wertfreie

27 Vgl. Schlumpf: *TransAtlantique*.

28 Vgl. etwa Bockhorn: *Retrospektiv/Progressiv*, S. 310, 312, 315; Ballhaus: *Zwischen Forschung und Fernsehen*, S. 610-615.

29 Ballhaus, Brednich: *Der wissenschaftliche Film am Wendepunkt?*, S. 150.

30 Ballhaus: *Zwischen Forschung und Fernsehen*, S. 610-615.

31 Schlumpf: *Warum mich das Graspfeilschpiel der Eipo langweilt*. Erstveröffentlichung in: Husmann (Hg.): *Mit der Kamera in fremden Kulturen*, 1987.

Produktionen und legte dar, wieso in einem Film immer eine Haltung vertreten und damit eine subjektive Position eingenommen wird.

**Film und Text, Film als Text:
die reflexive Wende in der Anthropologie**

Die Kritik an positivistischen Positionen bestimmte zunehmend den geisteswissenschaftlichen Diskurs³² und entwickelte im Bereich der Anthropologie eine erhebliche Dynamik, die als «Writing-Culture-Debatte» in andere Disziplinen ausstrahlte.³³ 1986 erschien der Klassiker der Visuellen Anthropologie, *Visual Anthropology* von John und Malcolm Collier, 1967 erstmals veröffentlicht, in einer überarbeiteten Auflage und legte nochmals die traditionelle Sicht auf ethnografische Filme dar, bei der die Technik primär unterstützende Funktion hat und die Bilder als realistisches Abbild der Wirklichkeit gelten.³⁴ Ethnografie war für die Colliers eine Beobachtung der Realität, die im Gegensatz zur Konstruiertheit von «stories», von Filmen mit einem Skript, steht. Im gleichen Jahr veröffentlichten James Clifford und George Marcus ihren berühmten Band *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography* und stellten nun die Ethnografie selbst als konstruierte Erzählung, als einen perspektivisch verengten, konstruierten und unvollständigen Blick auf kulturelle Ordnungen dar. Problematisiert wurden nicht nur der Anspruch, objektives Wissen zu produzieren, sondern auch die Methoden, dieses Wissen zu erheben, und vor allem die autoritäre Darstellungsform im Rahmen einer Monografie. Wie der Begriff «Writing Culture» besagt, wurde die Ethnografie als eine literarische Gattung behandelt und auf ihre stilistischen Hilfsmittel hin befragt, auf die interpretierenden Bedeutungsverdichtungen und die rhetorischen Strategien bei der Beschreibung von Kulturen. Die Forderung nach einer Selbstreflexivität, die sich kritisch den eigenen Verfahrensweisen zuwenden sollte, wurde laut.³⁵

Viele Anthropologen plädierten für weniger autoritäre Strategien und Ansätze und forderten eine diskursive, dialogische oder polyphone Schreibweise, welche auch den Kontext der Informationsgewinnung transparent machen sollte. Mit der Fokussierung der Debatte auf narrative, emotionale und konstruktive Aspekte wissenschaftlicher Texte wurde ein Thema aufgegriffen, das reflektierten Vertretern des Dokumentarfilms im Allgemeinen und

32 Kuhn, Thomas: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. Frankfurt a. M. 1967; Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a. M. 1971.

33 Clifford, Marcus (Hg.): Writing culture.

34 Collier, Collier: Visual anthropology.

35 Vgl. die Diskussion der filmtheoretischen Position im Text von Lisa Rööslü (Kapitel 4.2). Zur Writing-Culture-Debatte vgl. neben Clifford, Marcus auch Berg, Fuchs (Hg.): Kultur, soziale Praxis, Text; Bachmann-Medick (Hg.): Kultur als Text.

des volkskundlich-ethnografischen Films im Besonderen bei ihrer Filmarbeit nur zu bewusst war: Während den Dreharbeiten stellt sich die Frage nach dem eigenen Standpunkt, der Subjektivität und dem Verhältnis zum aufzunehmenden Menschen oder Objekt unmittelbarer als beim rein kognitiven Prozess der Verschriftlichung von Feldbeobachtungen.³⁶ Das Bild «verrät» leichter, was das Geschriebene oft mystifiziert: Die Beziehung zwischen den beteiligten Parteien, die Art der «anthropologischen Begegnung» zwischen Filmenden und Gefilmten.

Die Tatsache, dass die Ethnografie «vom Anfang bis zum Ende ins Netz des Schreibens verstrickt ist»,³⁷ dass unterschiedlichste literarische Stilmittel eingesetzt werden, um den Eindruck von Authentizität entstehen zu lassen, machte Parallelen zu den Abbildungsformen des Films sichtbar. «Dokumentarfilme von Dokumentation herleiten scheint mir die Denkweise einer älteren Generation wiederzugeben, die noch nicht gelernt hat, mit dem Film—und schon gar nicht mit dem Dokumentarfilm—in einer selbstverständlichen Weise umzugehen. Montage ist da immer noch Manipulation, Standpunkt noch immer etwas Böses, wohl deshalb, weil man den eigenen so wenig reflektiert. Wie wenn ein Text nicht ebenso sehr Montage, Standpunkt voraussetzen würde», hatte Schlumpf bereits 1978, Jahre vor der Writing Culture-Debatte, notiert.³⁸

Devereaux und Hillman verbanden in *Fields of Vision* die Visuelle Anthropologie schliesslich direkt mit der Debatte über die Krise der Repräsentation in den Sozial- und Geisteswissenschaften und zeigten in einer interdisziplinären Perspektive die Potenziale des Films in Bezug auf neue Formen der Repräsentation.³⁹ Jüngere Positionen reflektieren zunehmend über neue Wege, Bild und Text als komplementäre Wissensquellen zu verschränken und generell die Ebene der Sinneswahrnehmungen stärker zu beachten.⁴⁰

Digital Turn

Was Hans-Ulrich Schlumpf in seinem Film *Umbruch* (1987) am Beispiel des Druckergewerbes eindrücklich geschildert hatte, wurde auch im Filmwesen zur Realität: die Digitalisierung und Computerisierung mit weitreichenden Folgen für Arbeitsprozesse und Inhalte. In den 1990er-Jahren brach der Film-

36 MacDougall: Transcultural cinema; Ballhaus: Film und Feldforschung; Leimgruber: Digital Video.

37 Clifford: Über ethnographische Autorität, S. 114.

38 Schlumpf: Kleine Freiheit, S. 37.

39 Devereaux, Hillman (Hg.): *Fields of vision*; vgl. im selben Band: Marcus, George: The modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage, S. 35-55; zur Frage der Reflexivität vgl. Ruby: *Exposing yourself*.

40 MacDougall: *Corporeal image*; Pink, Kürti, Afonso (Hg.): *Working images*; Pink: *Future of visual anthropology*.

Ausleihdienst der *SGV* zusammen. Schulen besaßen kaum mehr eine Filmprojektionsanlage, die Umstellung auf Video war überall vollzogen. 1993 entstand der *Filmkatalog der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde*, der die rund achtzig seit 1942 im 16mm-Format produzierten und die dazugekauften Filme auflistet.⁴¹ Eine Epoche war abgeschlossen. 1997 beschloss die *SGV*, dass inhaltlich nicht mehr nur die Arbeit, sondern die Lebenswelt generell thematisiert werden sollte. Die zunehmenden Schwierigkeiten, neue Filme zu realisieren, aber auch die technische Entwicklung im Bereich des digitalen Videos führten schliesslich zu einer neuen Produktionsformel: Filme entstanden jetzt im Rahmen von Seminaren an den Universitäten Zürich und Basel und wurden sogar als Lizentiats- und Dissertationsabschlüsse zugelassen.

Der Umbruch hin zur Videotechnik brachte zwar im Laufe der 80er-Jahre eine Erweiterung und Verbilligung der Filmmöglichkeiten. Aber die Bildqualität blieb höchst unbefriedigend. Erst die Einführung von Digital Video (DV) eröffnete neue Perspektiven. Mit dieser Technik kamen kleine Geräte—sogenannte Handycams—auf den Markt, die über eine hervorragende Bild- und Tonaufzeichnung verfügen. Die ausserordentlich hohen Kosten für Filmmaterial, Entwicklung, Kopierung und Endverarbeitung konnten deutlich reduziert werden.⁴²

Leistung und Grenzen der ethnografischen Filmproduktion

Wir leben im Zeitalter des Bildes, und die Wissenschaft muss Antworten auf diese Herausforderung finden. Filmethnografie kann Prozesse der Feldforschung in einem anderen Masse dokumentieren als andere Aufzeichnungstechniken. Das fertige Produkt vermag zudem Inhalte der Forschungsarbeit unmittelbar und direkt auch an ein Laienpublikum zu vermitteln. Eine weitere Stärke des Films ist die Rollentransparenz. In jeder gefilmten Situation ist den Beforschten klar, dass das, was sie tun oder sagen, festgehalten wird. Sie erhalten somit mehr Entscheidungsgewalt über die Inhalte, die sie vermitteln wollen. Aber das grundsätzliche Problem bleibt: Je mehr die filmische Qualität in den Vordergrund rückt, desto grösser wird die Schwierigkeit, den gewählten Ansatz und das Erkenntnisinteresse offen zu legen. Die Generation von Filmforschenden, zu der Lisa Rööfli und Marius Risi gehören, vertritt ganz selbstverständlich einen selbstreflexiven Ansatz, ist aber gleichzeitig bestrebt, ein attraktives Produkt vorzulegen. Es ist ihr bewusst, dass eine fundierte Diskussion der verwendeten Ansätze, Methoden und Theorien in der Regel auch bei einem um Reflexivität bemühten Film kaum zu leisten ist,

41 Schlumpf (Hg.): *Filmkatalog*.

42 Leimgruber: *Digital Video*, S. 168-170.

das diskursive Element immer zugunsten der Narration in den Hintergrund rückt.⁴³

Der Einsatz von «Ein-Personen-Teams» verstärkt dieses Problem, weil bestimmte filmische Möglichkeiten, welche die Transparenz erhöhen, wegfallen. Die finanziellen Mittel, welche das NFP 48 für die Herstellung von zwei Filmen zur Verfügung stellte, sind gemessen an professionellen Masstäben äusserst bescheiden. Man kann davon ausgehen, dass vergleichbare Produktionen im freien Markt ein Mehrfaches gekostet hätten. Diese Vorgabe hatte enorme Auswirkungen nicht nur auf die Drehmethode, sondern auch auf die Filme selbst. Es wäre unfair, diese Auswirkungen nur negativ einzuschätzen. Sie zeigen im Gegenteil, dass es möglich ist, auch mit einschränkenden Rahmenbedingungen zu spannenden Ergebnissen zu kommen. Die Produktion mit sogenannten VA (Video-Anthropologen, in Analogie zu den VJ, den Video-Journalisten), die gleichzeitig für Inhalt, Bild, Ton, Licht und Schnitt zuständig sind, hat aber ihre Grenzen, sowohl was die Belastbarkeit der forschenden Filmenden wie auch den Einsatz technischer Möglichkeiten betrifft, was von Risi und Rösli auch diskutiert wird. Hier wird zu überlegen sein, welche Ausbildungs- und Arbeitsformen für die Zukunft anzustreben sind.

Die heutigen Studiengänge, welche Filmschaffende ausbilden, dauern in der Schweiz an den Hochschulen für Gestaltung drei bis fünf Jahre (Bachelor und Master). Die meisten Programme legen das Schwergewicht auf den Umgang mit Bildern und die Fähigkeit zum Erzählen, auf das film- und medientheoretische Wissen sowie auf spezifisch filmtechnische Fertigkeiten. Die Ökonomisierung der Medien und der hemmungslose Wettbewerb unter den Medienteilnehmenden haben dazu geführt, dass die Produkte zwar technisch immer perfekter werden, inhaltlich aber gerade jene Wünsche offenlassen, die aus dem Kreis der kulturwissenschaftlichen Forschung kommen.

Wir stehen also vor einem Widerspruch: Diejenigen, welche heute über das filmische Know-how und die entsprechenden Ressourcen verfügen, kümmern sich kaum um die ethnografische Filmarbeit. Und die, welche sich dieser zuwenden möchten, sind dafür häufig nur mangelhaft ausgebildet. Da zum Zeitpunkt, als unser Projekt gestartet wurde, an den Universitäten keine adäquaten Studiengänge zur Verfügung standen, blieb nur der Weg, mit beschränkten Ressourcen und viel Engagement das Beste herauszuholen. Für die filmethnografische Ausbildung der Zukunft sind jedoch eigene Studiengänge anzustreben, wie sie einzelne Länder schon kennen. Wünschenswert wäre dabei eine Trennung zwischen einer Basisausbildung, welche den grundlegenden Umgang mit den filmischen Techniken lehrt, und einer gezielten

43 Vgl. dazu auch Crawford, Peter Ian: Film as discourse: The invention of anthropological realities. In: Crawford, Turton (Hg.): Film as ethnography, S. 66-82.

Förderung der Begabten, welche fähig sind, ganze Filme herzustellen. Die Basisausbildung soll dafür sorgen, dass das zukünftige Quellenmaterial nicht nur aus Texten, Fotografien und Tonbandaufnahmen, sondern eben auch aus «laufenden und tönenden Bildern» besteht. Der Ethnograf tritt in diesem Falle als Chronist auf, der die Videokamera wie ein anderes Werkzeug seiner Tätigkeit benutzt. Dies allein stellt eine enorme Bereicherung des Forschungsmaterials dar. Die Förderung der Begabten hingegen müsste das Ziel verfolgen, grössere Projekte auf einem professionellen Niveau zu ermöglichen und gleichzeitig auch die film- und fachtheoretische Reflexionsarbeit zu gewährleisten.

Mehr als hundert Jahre nach der Erfindung des Films tun sich die Universitäten mit der Anerkennung der wissenschaftlichen Möglichkeiten des Films noch immer schwer. Zwar sind an einigen Orten filmwissenschaftliche Abteilungen entstanden, die aber ihren Gegenstand in gewohnt universitärer Art und Weise historisch behandeln und diskursiv analysieren. Dass der Film gerade in den kulturwissenschaftlichen Fächern ganz andere Aufgaben übernehmen könnte, ist—mit raren Ausnahmen—vielen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern noch immer kaum bewusst. Zudem trägt vielfach eine Verzettelung der Kräfte dazu bei, dass an manchem Ort Einzelinitiativen auftauchen, um bald wieder zu verschwinden, weil deren Initianten abtreten, deren Bedeutung nicht erkannt wird oder die Vernetzung mit ähnlichen Projekten fehlt. Wir sind deshalb glücklich, dass uns der *Schweizerische Nationalfonds* die Gelegenheit gegeben hat zu zeigen, dass auch unter nicht optimalen Bedingungen eine überzeugende, über den fachlichen Horizont ausstrahlende Arbeit möglich ist.