



ANJA

DRESCHKE

KÖLNER STÄMME

EINE MEDIENETHNOGRAFIE

REIMER



Anja Dreschke

KÖLNER STÄMME

Eine Medienethnografie

Reimer

Gedruckt mit Unterstützung
des Landschaftsverband Rheinland



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Konzept und Fotografie: Anja Dreschke
Bildteil: Anja Dreschke und Carlo Peters
Einband: Manu Burghart und Carlo Peters
Lithografie: Farbanalyse, Köln
Lektorat und Korrektorat: Anna Felmy, Klara Vanek
Layout und Satz: Janina Kossmann

Schriften: Fogtwo No5, Bembo
Papier: 90 g/m² Munken Print white 15
Druck und Verarbeitung: druckhaus köthen GmbH & Co. KG

© 2024 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01689-2 (Print)
ISBN 978-3-496-03080-5 (PDF)

*»I remember picking up a book on some [Inuit]
and the opening line was: ›Research was conducted ...‹
Oh! If that's not a constipated statement of fact.
What does the person mean, ›Research was conducted‹?!
What you should say is, ›I lived in this village for a good
period of time and someone told me this, and I'm not
sure if they're right or wrong.‹ That's the reality of it«
– Edmund Carpenter 1980.*

*»The way people play perhaps is more profoundly
revealing of a culture than how they work«
– Victor Turner 1988.*

	Vorspann	
10	SZENE 1	Remontage
18	SZENE 2	Projektion(en)
28	SZENE 3	Verkehrte Welten
36	SZENE 4	Hunnenvirus
46	SZENE 5	Vereine, Clubs, Stämme, Horden, Clans
	Reenactment	
62	SZENE 6	Zeitreisen
76	SZENE 7	Koloniale Spektakel
84	SZENE 8	It's Showtime!
96	SZENE 9	Ethnologie spielen
104	SZENE 10	Kostüme und Gedöns
116	SZENE 11	Remediation
126	SZENE 12	Bilder, die (sich) bewegen
140	SZENE 13	Der ›hunnische‹ Blick
164	SZENE 14	Originalkopien
	Karneval	
178	SZENE 15	Geordnete Unordnung
206	SZENE 16	Karnevalsgeschädigt
212	SZENE 17	St. Ursula
224	SZENE 18	Sommerlager
238	SZENE 19	Bewegungen und Beziehungen
254	SZENE 20	Namensgebungen
260	SZENE 21	Gespielte Gewalt
268	SZENE 22	Vereinsmeierei

278	SZENE 23 Living History
284	SZENE 24 ›Mongolen‹ und Mongolen
294	SZENE 25 Die Karawane zieht weiter
	Schamanismus
300	SZENE 26 Was darf in den Film?
308	SZENE 27 Scharlatanerie?
326	SZENE 28 Taufen
332	SZENE 29 Schamane werden
338	SZENE 30 Paraphernalien
346	SZENE 31 Aus der Rolle fallen
352	SZENE 32 Heiraten
358	SZENE 33 Die Bibel der Schamanen
364	SZENE 34 Rituale erfinden
382	SZENE 35 Schamane spielen – Schamane sein
390	SZENE 36 Jurtenweihen
396	SZENE 37 Trance
	Abspann
412	SZENE 38 Attilas Tod und Auferstehung
424	SZENE 39 Verwandlung
432	SZENE 40 Nach dem Film
436	Anmerkungen
460	Bildnachweise
464	Referenzen





Remontage



00:00:00 – 00:00:59

SOMMERLAGER HEIMERSDORF

In Aijbars Schamanenzelt. Die Schaman:innen Aijbar, Ussun und Galen sitzen um ein Lagerfeuer und besprechen den Ablauf eines Rituals.

- AIJBAR *Also, dann fang ich mit Tengri an? Machst Du weiter mit Tribel?*
- USSUN *Ne ne, sie fängt an mit Mutter Erde.*
- AIJBAR *Jut.*
- USSUN *Erst die Mutter Erde, dann Tengri? Und dann die Göttin des Feuers.*
- AIJBAR *Und dann kommt noch mal der Alte Weise zu Ehren des Khans.*
- USSUN *Genau.*
- AIJBAR *Genau.*
- USSUN *Und dafür würde ich sagen, stellen wir uns ums Feuer. Also, Du machst die Erdmutter, Du machst Tengri?*
- AIJBAR *Ich mach Tribel?*
- USSUN *Alter Weiser.*
- AIJBAR *Dann ... ne ne, dann stellen wir uns ums Feuer, nehmen uns an die Hand und wenn wir uns alle an der Hand haben, dann sagst Du: ›Zu Ehren des alten Khans den Alten Weisen‹.*
- USSUN *Ja.*
- GALEN *Schön.*
- USSUN *Ja.*
- AIJBAR *Genau.*
- GALEN *Schön.*
- USSUN *Ja.*

Aufbau

Ungefähr so wie die drei ›Schaman:innen‹ in der Eingangsszene meines ethnografischen Dokumentarfilms *DIE STÄMME VON KÖLN* (2011) den rituellen Montageplan einer ›Khanweihe‹ zusammenbasteln, kann man sich den langen Prozess der wissenschaftlichen Bastelei vorstellen, aus dem das vorliegende Buch hervorgegangen ist.¹ Dieser Weg umfasste eine mehrjährige Feldforschung, die Produktion eines Kinodokumentarfilms als audiovisuelle Ethnografie und die Ausarbeitung einer schriftlichen Ethnografie sowie eines analytischen Bildteils. Dabei stellte sich immer wieder die Frage nach einer geeigneten Form, mit der sich Film, Text und Bild in einer Publikation verbinden lassen. Nach einigen vergeblichen Versuchen, ein geeignetes digitales Format zu finden, entschied ich mich, den Aufbau der schriftlichen Ethnografie entlang der Dramaturgie des Films zu entwickeln. Die Gliederung der Arbeit basiert nun auf insgesamt 40 Szenen, in welche ich den Film unterteilt habe. Die Idee für diese Aufteilung geht auf die *Minutentexte* (Baute & Pantenburg 2006) zum Film *THE NIGHT OF THE HUNTER* (1955) von Charles Laughton zurück. Für diese besondere Form der Filmkritik haben Michael Baute und Volker Pantenburg Laughtons Film in 93 Minuten unterteilt und 93 Personen gebeten, jeweils über eine Minute zu schreiben. Allerdings bin ich bei der Montage meiner schriftlichen Ethnografie konzeptionell weniger streng vorgegangen und habe eine Einteilung nach inhaltlichen Kriterien in Sinneinheiten von Szenen und Sequenzen vorgenommen, die ich bereits zuvor für die Montage der filmischen Ethnografie erarbeitet hatte. Jede Szene wird im Buch von einem Sequenzprotokoll eingeleitet, welches mit einem Timecode versehen auf die entsprechende Filmsequenz verweist. Die einzelnen Szenen werden wiederum von weiteren Bildern begleitet; neben Fotografien, die ich während meiner Feldforschung aufgenommen habe, auch visuelle Selbstdarstellungen oder andere Referenzmaterialien aus meinem Forschungsfeld.

Die Struktur des Dokumentarfilms verfolgt Themen entlang narrativer Bögen, die sich horizontal über seinen gesamten Verlauf entwickeln. Um diese Form filmischen Erzählens der vertikalen Struktur wissenschaftlicher Texte anzupassen, habe ich eine Remontage vorgenommen und die Szenen in den drei Hauptkapiteln ›Reenactment‹, ›Karneval‹ und ›Schamanismus‹ zusammengefasst. Die Längenunterschiede der einzelnen Szenen ergeben sich aus dem Umstand, dass manche Themen – etwa die Darstellung der sozialen und historischen Verbindungen

der *Kölner Stämme* zum Karneval – im Film nur kurz angerissen, dafür aber in der schriftlichen Ethnografie ausführlich behandelt werden. Das Thema Schamanismus hingegen wird über den gesamten Verlauf des Films entwickelt, weshalb die Texte der entsprechenden Szenen im Vergleich deutlich kürzer ausfallen. Diese Differenzen werden bewusst belassen, um die spezifischen Eigenschaften filmischer oder audiovisueller und textlicher Repräsentationsweisen sichtbar zu machen. Unterschiede zwischen Text und Bild sollen nicht – wie oft in wissenschaftlichen Diskursen – gegeneinander ausgespielt werden, sondern vielmehr in Wechselbeziehung gesetzt und produktiv gemacht werden. Die an Verfahren der Montage orientierte Struktur dient nicht nur der Verbindung von Text und (Bewegt-)Bild, sie soll auch der Heterogenität ethnografischer Beobachtungen ›im Feld‹ gerecht werden und Brüche oder Ungereimtheiten nicht bereinigen, sondern sichtbar werden lassen. Der Text setzt ethnografische Informationen und begriffliche Zuspitzungen frei, die im Film keinen angemessenen Ort gefunden hätten; und die damit verknüpften Bilder führen in visuelle Vergleiche, die sich nicht am Film orientieren, sondern an medienethnologischen Fragen zu den mimetischen Praktiken der *Kölner Stämme*. Diese Verbindung von Film, Text und Bildern bringt es mit sich, dass man das Buch, aber auch jedes Bild und jede Textstelle aus mehreren Perspektiven betrachten kann: vom Film aus, von den Bildtafeln aus, aber auch von den Einzelkapiteln oder Szenen aus, die jede auch für sich lesbar sind, aber insgesamt einen Verlauf vom ›Exoterischen zum Esoterischen‹ nehmen, von den äußeren Bildwelten medialer Repräsentationen über die Praktiken der Nachahmung im Reenactment bis zu den inneren Bildern der Fremderfahrungen. Ziel dieser Engführung von Film, Text und Bild ist eine dichte audiovisuelle und textliche Beschreibung, die ethnografische Forschung sowie Film- und Bildproduktion in den verschiedenen Stadien ihrer Entstehung wechselseitig reflektieren soll. Schließlich möchte ich mit experimentellen medienethnografischen Verfahren die epistemologischen Potenziale von (Bewegt-)Bildern für die medienkulturwissenschaftliche ebenso wie für die ethnologische Forschung untersuchen, die ich in Analogie zum Expanded Cinema (Youngblood 1970), das in den 1960er Jahren den Kinoraum erweitert und neue Rezeptionsästhetiken erprobt hat, als Expanded Ethnography bezeichne.













Projektion(en)



00:00:00 – 00:00:59
Die Stämme von Köln
ein Film von Anja Dreschke

First Contact

Das erste Sommerlager besuchte ich im rechtsrheinischen Kölner Vorort Dünnwald, also auf der sogenannten *Schäl Sick*, das heißt auf der aus der Perspektive der Innenstadt falschen Seite des Rheins. Nach einer halbstündigen Straßenbahnfahrt und einem Fußmarsch über einen Feldweg, vorbei an kleinen Einfamilienhäusern und Schrebergärten, erreichte ich einen Spiel- und Sportplatz, auf dem der lokale ›Hunnenverein‹ rund ein Dutzend mit Tierknochen und Fellen dekorierte Zelte und Jurten aufgebaut hatte. Schon von Weitem wies mir laute Musik den Weg: Karnevalsschlager und Oldies im Wechsel mit einem Motiv aus dem Soundtrack des Films *CARAVANS* (1978), das – wie ich später erfuhr – die *Dünnwalder Hunnenhorde* zur Begrüßung einspielte, wenn befreundete Gastvereine ihr Fest besuchten. In der Mitte des Platzes waren mehrere Holztische hufeisenförmig zu einer ›Tafel²‹ angeordnet, an der die Gastgeber:innen und ihre Besucher:innen in aufwendig gestalteten Rüstungen aus schwarzem Leder, Metallnieten und Fell Platz genommen hatten. Etwas abseits, durch einen Zaun abgetrennt, waren ein Party-Pavillon mit einem DJ sowie Bier- und Kuchenbuden und andere Verkaufsstände platziert. Von hier aus konnten Gäste ›in zivil³‹ das Geschehen ›an der Tafel‹ mitverfolgen, Nachbar:innen und Arbeitskolleg:innen oder Besucher:innen, die sich zufällig auf den Lagerplatz verirrt hatten, und – wie ich – dieses seltsame Nebeneinander von Freilichtmuseum, Völkerschau, Maskenball, Pfarrfest und Campingplatz bestaunten.

Die meisten der Besucher:innen zählten jedoch zu jenen Gruppierungen, die sich in fast allen Stadtteilen Kölns

sowie in vielen Orten des Rheinlandes fanden und die sich unter der Bezeichnung *Kölner Stämme* zusammengeschlossen hatten. Sie verkleideten sich als Dschingis Khan, Hunnenkrieger, Wikingerfürsten, römische Feldherren oder mongolische Schamaninnen und widmeten einen Großteil ihrer Freizeit der Anfertigung aufwendiger Kostüme, Waffen und Zelte sowie weiterer Artefakte. Wie die *Dünnwalder Hunnenhorde* veranstalteten auch die anderen Vereine der *Kölner Stämme* in den Sommermonaten mehrwöchige Zeltlager in Parks und Grünanlagen, um die historischen Lebenswelten ihnen räumlich und zeitlich ferner Kulturen nachahmend darzustellen. Wesentlicher Bestandteil dieser Sommerlager waren Rollenspiele, bei denen sich rituelle Praktiken und Traditionen aus ganz unterschiedlichen kulturellen und religiösen Kontexten – von der lokalen Karnevalsfolklore bis zu den Tranceritualen sibirischer Schaman:innen – vermischten.

Ins Feld

Bereits bei meinem ersten Besuch hatte ich eine kleine Kameraausrüstung dabei, um Fotos zu machen und – wenn möglich – auch zu filmen. Dies erwies sich als eine glückliche Wahl, denn ich fiel kaum auf unter den zahlreichen Amateurfotograf:innen, die auf der Suche nach ausgefallenen Motiven den Festplatz bevölkerten. Auch Journalist:innen besuchten regelmäßig die Sommerlager, und gelegentlich wurden sogar die Eröffnungszeremonien oder andere Aufführungen live im Lokalfernsehen übertragen. Die meisten Vereine waren sehr an allen Formen der Berichterstattung in den lokalen Medien interessiert⁴, auch wenn sie dort oft als bizarres Randphänomen des

Karnevals dargestellt oder etwas abfällig als ›Camping in Kostümen‹ bezeichnet wurden (Abb. S. 26–27). Deswegen gibt es auch Vereine, die den Kontakt zu Reporter:innen ablehnen. Die meisten Mitglieder der *Kölner Stämme* reagierten jedoch sehr zeigefreudig auf meine Kamera. In der Interaktion mit anderen Fotograf:innen hatten sie bereits einen routinierten Umgang mit dem Medium eingeübt und inszenierten sich selbst in martialisches Posen als ›wilde‹ Hunnen oder Mongolen, indem sie Grimassen schnitten und mir zum Spaß drohend ihre Waffen entgegenstreckten. Diese parodistischen Überinterpretationen änderten sich jedoch schnell, als ich begann, öfter die Sommerlager der ›Mongolenvereine‹ zu besuchen, die ich ins Zentrum meiner Forschung stellen wollte. Allerdings fiel mir eine andere, subtilere Form der Inszenierung auf: Sobald ich auftauchte, wurden ›moderne‹ Gegenstände, die nicht ins Bild passten, wie etwa Zigarettenschachteln oder Cola-Flaschen, vor der Kamera versteckt. Aber auch diese Form der Inszenierung änderte sich, nachdem sich herumgesprochen hatte, dass ich keine Journalistin, sondern Ethnologin sei. Man begegnete mir mit größerer Offenheit und Neugier, aber auch mit Verwunderung über mein Forschungsinteresse. Es hatte bereits zuvor Kontakte zu Ethnolog:innen gegeben, die von den Vereinen als Expert:innen zurate gezogen worden waren, etwa wenn es um die Herstellung von Zelten oder anderen Ausrüstungsgegenständen ging. Deshalb kamen schnell Zweifel an meiner wissenschaftlichen Expertise auf, als meine Gesprächspartner:innen herausfanden, dass meine Kenntnisse der Geschichte oder der materiellen Kultur ihrer Vorbilder nicht annähernd an ihr eigenes Detailwissen heranreichte. Denn viele meiner Gesprächspartner:innen konnten mühelos die komplexen Verwandtschaftsverhältnisse mongolischer Khanate abrufen. Dieser Eindruck wurde durch den Umstand verstärkt, dass ich mich in Gesprächen oft noch ahnungsloser gab, als ich ohnehin schon war, um herauszufinden, welches Wissen über die jeweiligen Vorbilder in welcher Form geeignet, (re-)produziert und zirkuliert wurde und welche Bedeutung mediale Darstellungen für die Reenactments hatten. Einige meiner Gesprächspartner:innen nahmen daher an, ich wolle die Geschichte der Mongolei anhand ihrer Reenactments studieren. Folglich sahen sie in mir eine Art Leidensgenossin, die ebenfalls nicht über die nötigen finanziellen Mittel verfügte, um ins Ausland zu reisen, und deshalb ›zu Hause‹ forschen und mit ›Stämmen‹ vorliebnehmen musste, die nur ›so tun als ob‹ oder sie rieten mir, stattdessen in die Herkunftsländer ihrer

Vorbilder zu reisen, um vor Ort zu forschen, wie eine richtige Ethnologin. Oder sie verwiesen mich an Migrant:innen aus der Mongolei, zu denen sie in Kontakt standen und die zum Teil selbst Mitglieder in den Vereinen waren. Das führte besonders zu Beginn meiner Forschung gelegentlich zu missverständlichen Situationen. Ich erinnere mich beispielsweise an ein Gespräch mit dem Vorsitzenden eines ›Mongolenvereins‹, das ungefähr wie folgt verlief:

- A.D. *Wie sind Sie denn zu dem Verein gestoßen?*
- VORSITZENDER *Ja, also eigentlich durch die Familie unsere Schwiegertochter, die sind ja Mongolen.*
- A.D. *Ach was? Die sind Mongolen? Das ist ja interessant!*
- Vorsitzender schaut verwundert.
- A.D. *Haben Sie die denn auch schon mal zu Hause besucht?*
- VORSITZENDER *Ja klar.*
- A.D. *(aufgeregt) Dann waren Sie schon mal in der Mongolei?*
- Vorsitzender *(noch verwunderter) Nein.*
- A.D. *(irritiert) Wo haben Sie die denn dann besucht?*
- VORSITZENDER *In Heimersdorf.⁵*
- A.D. *Ach, die leben in Deutschland!*

Es dauerte eine Weile, bis ich endlich begriff, dass die angeheirateten Verwandten meines Gesprächspartners nicht aus der Mongolei stammten. Erst mit der Zeit lernte ich, den Unterschied zwischen Mongolen und ›Mongolen‹ aus dem Kontext zu erschließen.

Ich wurde oft gefragt, ob ich mich im Rahmen meiner Feldforschung ›verkleidet‹ hätte oder einem Verein beigetreten sei.⁶ Bis auf wenige Ausnahmesituationen⁷ habe ich mich gegen diese Form der mimetischen Ethnografie entschieden. Zum einen fassten die *Kölner Stämme* ihre vestimentären Praktiken nicht als einfache Verkleidung auf, sondern verbanden damit einen komplexen Identitätswechsel. Um sich von anderen Kostümierungen etwa im Karneval abzugrenzen, verwendeten sie die Begriffe ›Gewand‹, ›Gewandung‹ oder seltener ›Tracht‹, und

es war nicht üblich, dass Neulinge eine ›Gewandung‹ trugen. Vielmehr mussten sie diese im Verlauf einer zweijährigen Probezeit anfertigen, während derer sie als ›Namenlose‹ bezeichnet wurden. Zudem war das Tragen einer ›Gewandung‹ an eine Vereinsmitgliedschaft gebunden. Die Mitgliedschaft in einem bestimmten Verein hätte mir jedoch den Zugang zu anderen Vereinen erschwert. Also entsprach mein Status ungefähr dem einer ›Namenlosen ohne Gewandung in der Probezeit‹.

Teilnehmende Kamera

Während ich mein Manuskript für diese Buchpublikation überarbeitete, musste ich aus konservatorischen Gründen nebenbei das gesamte digitale Archiv der Bild- und Tondokumente, die ich im Rahmen meiner Feldforschung gefilmt und gesammelt hatte, auf neue Festplatten überspielen. Bei stichprobenartigen Kontrollen der Videodateien wurde mir noch mal klar, dass ich tatsächlich nahezu meine ganze Forschung von Anfang an kontinuierlich aufgezeichnet hatte. Nur ein Bruchteil dieses audiovisuellen Feldforschungstagebuchs hatte ich tatsächlich im Film und im Buch ausgewertet.⁸ Besonders fielen mir meine allerersten Gespräche auf, meine unbeholfenen Fragen und das unglaubliche Staunen meiner Gesprächspartner:innen darüber, dass ich mich ernsthaft für ihre mimetischen Praktiken interessierte. Ich erinnerte mich, dass ich im Schnitt mit den Editor:innen diskutierte, ob ich im Film präsenter sein sollte und meine Fragen öfter zu hören sein sollten, auch im Sinne eines selbstreflexiven filmischen Ansatzes (vgl. Meyer 2005), der die Anwesenheit der Kameraperson nicht negiert, sondern die Filmsituation spürbar macht. Aber damals war es mir peinlich, meine Stimme im Film zu hören. Auch die Idee eines meine Rolle als Ethnografin reflektierenden Off-Kommentars, der die Dramaturgie tragen sollte, verwarf ich nach mehreren Versuchen aus ähnlichen Gründen. Die zeitliche Distanz erleichterte es mir, auf meine Präsenz im Filmmaterial zu schauen, weil mir die Person, die mit den Protagonist:innen sprach und die Kamera führte, auf angenehme Weise fremd war. Es kam mir vor, als sei dies eine andere Person, deren ethnografische Forschung ich betrachtete. Vielleicht, weil mir beim erneuten Schauen des Materials jene Figur der Umkehrung deutlich wurde, die Heike Behrend den »inversen Blick der Ethnografierten auf die Ethnografin und die Forschung« (2020: 14) genannt hat. Diese hat »im Feld« nicht nur »die privilegierte Position de[r]jenigen inne, die teilnimmt, beobachtet und erkennt, sondern [ist] in erster Linie jemand,

an dessen Leben, Kultur, Objekten und Abfällen teilgenommen wird« (Därmann 2005: 52).⁹ Da ich oft die Einzige war, die keine ›Gewandung‹ trug, war ich immer als Außenseiterin erkennbar, die noch dazu meistens eine Kamera in der Hand hielt. Eine so intensive Verwendung technischer Apparate in der Feldforschung mag auf den ersten Blick problematisch erscheinen, doch kann dieser Sonderstatus auch vorteilhaft sein, wie David MacDougall feststellt:

»A person with a camera has an obvious job to do, which is to film. The subjects understand this and leave the filmmaker to it. The filmmaker remains occupied, half-hidden behind the camera, satisfied to be left alone. But as an unencumbered visitor, he or she would have to be entertained, whether as a guest or as a friend« (1998b: 129).¹⁰

Jean Rouch geht noch einen Schritt weiter, indem er Filmemacher:innen und Kamera (in rituellen Zusammenhängen) per se als Teil der »vorfilmischen Realität« (Hohenberger 1988) konzeptualisiert:

»Paradoxerweise kann sich der Filmemacher aber gerade dank des ganzen Zubehörs, dank des anderen Verhaltens (das nichts mit dem Verhalten der Person, wenn sie nicht filmt, gemein hat) eng an das Ritual heften, sich einbeziehen und ihm Schritt um Schritt folgen: merkwürdige Choreografie, die, wenn sie »inspiriert« ist, den Kameramann und seinen Gehilfen, den Tonmann, nicht unsichtbar, sondern zu Teilnehmern der Zeremonie macht« (Rouch 1982: 12).

Die situative Feldforschung, mit der ich viele Sommerwochenenden auf Zeltlagern in Kölner Vororten verbrachte, lässt sich am besten als »deep hanging out« (Geertz 1998) beschreiben. Oder als ein Warten auf glückliche Zufälle für Filmaufnahmen, vielfach verbunden mit dem Scheitern an der Technik oder an der »Schweigsamkeit des Sozialen« (Hirschauer 2001). Maya Deren beschreibt dieses Prinzip der Serendipität als »an art of controlled accident« (1960: 156) oder als eine Mischung aus Gestaltungswille und Zufällen, welche die »natürlichen« Ereignisse vor der Kamera mit sich bringen. Diese Filmsituation kann von unterschiedlichen Faktoren gestört und geleitet werden: von den Ereignissen und Personen vor der Kamera, den Entscheidungen der Person hinter der Kamera und nicht zuletzt vom Eigensinn der Technik, die nie neutrales Instrument der »Datenerhebung« oder Dokumentation ist, sondern entscheidend mitbestimmt, wie wir das filmische Ereignis wahrnehmen.