



Ethnografie und Archiv des Alltags: 24H BERLIN – EIN TAG IM LEBEN

Britta Hartmann

Dieser Beitrag widmet sich einem für das öffentlich-rechtliche Fernsehen entwickelten dokumentarischen Format, von dem man annehmen könnte, dass es aufgrund seines logistischen Aufwands einzig bleiben dürfte: der Echtzeitdokumentation 24H BERLIN – EIN TAG IM LEBEN (Volker Heise, D 2009, Zero One Film).¹ Es geht mir darum, den ethnografischen Modus zu beschreiben, mit dem diese «Mammutdoku» (Wahl 2009a) das Alltagsleben einer Stadt und ihrer Menschen erkundet, wobei das Augenmerk vor allem auf den unspektakulären, ja banalen Momenten und der Gleichförmigkeit des Tagesablaufs liegt. Dieser ethnografische, den Alltag registrierende und für die Nachwelt (auf-)bewahrende Ansatz von 24H BERLIN steht, das sei vorausgeschickt, in Schieflage zur Vermarktung des Projekts als «TV Event».

Der 24-Stunden-Film, in der Pressemappe ein wenig ungenlenk beworben als «längste TV-Produktion in der Geschichte des Fernsehens»,²

- 1 Tatsächlich hat es bereits Nachfolgeprojekte gegeben: So produzierte das ZDF anlässlich der Fußball-Weltmeisterschaft 2010 die Echtzeitreportage 24 STUNDEN SÜDAFRIKA (Regie/Projektleitung: Lukas Schmid), die nach dem Muster von 24H BERLIN im Vorfeld der WM verschiedene Menschen durch ihren Alltag begleitete. Ausgestrahlt wurde die Sendung am 5. Juni 2010 auf dem ZDFinfokanal. Zero One Film, Produzent von 24H BERLIN, hatte in Koproduktion mit Arte Frankreich, dem Bayerischer Rundfunk, YLE (Finnland) und Channel 8 (Israel) 24H JERUSALEM vorbereitet. Wenige Tage vor dem geplanten Drehtermin am 5. September 2012 musste das Projekt nach heftigen Protesten der palästinensischen Seite zunächst abgebrochen werden, wurde dann aber im April 2013 doch noch realisiert. Ein Projekt, das sich im Titel und dem 24-Stunden-Format an das Berliner Projekt anlehnt, sich allerdings auf Spielfilmlänge beschränkt, ist Kevin Macdonalds/Ridley Scotts weltumspannendes YouTube-Projekt LIFE IN A DAY (2011, gedreht am 24. Juli 2010).
- 2 http://www.zeroone.de/zero/fileadmin/Seiten/filme/24hBerlin/Pressemappe_24h_Sep09.pdf

wurde gemeinsam entwickelt von Volker Heise als Dramaturg und künstlerischem Leiter und Thomas Kufus als Produzent bei Zero One Film,³ koproduziert wurde er von RBB und ARTE, gefördert vom Medienboard Berlin-Brandenburg und vom Hauptstadtkulturfonds (24H BERLIN entstand im Zusammenhang mit den Feierlichkeiten zum 20. Jahrestag des «Mauerfalls»). Mit den Dreharbeiten betraut waren 80 Teams, darunter bekannte Dokumentarfilmregisseure wie Alice Agneskirchner, Thomas Heise, Karin Jurschick, Romuald Karmakar, Volker Koepp, Calle Overweg, Stefan Schwietert, Tamara Trampe, Andres Veiel und Kameraleute wie Peter Badel, Johann Feindt, Frank Griebe, Elfi Mikesch, Thomas Plenert, Susanna Salonen und Börres Weiffenbach, die, ausgestattet mit kleinen HD-Digitalkameras der Prosumer-Kategorie und Speicherkarten zum Wechseln, 24 Stunden lang Menschen in Berlin an den unterschiedlichsten Orten der Stadt durch ihren Tag begleiteten. Gedreht wurde von Freitag, 5. September 2008, 6.00 Uhr morgens bis zum folgenden Samstagmorgen, wiederum 6.00 Uhr. Am Ende lagen 750 Stunden Material vor, dazu kamen rund 80 «Amateur-Filme» von Berlinern, insgesamt 18 Terabyte Speichervolumen.

Ausgestrahlt wurde 24H BERLIN genau ein Jahr später, am 5. September 2009, einem Samstag, um den Zuschauern Zeit zu geben, sich dem Fernsehen zu überlassen. Für das Programm räumten der RBB und ARTE den kompletten Sendetag frei – selbst die Nachrichten entfielen –, außerdem lief 24H BERLIN im finnischen (YLE Teema), im niederländischen (VPRO) und im israelischen (Channel 8) Fernsehen sowie als englisch untertitelter Live-Stream im Internet (www.theauteurs.com).⁴

Der Ausstrahlung voraus ging eine großangelegte Marketingkampagne, inklusive eines 24tägigen, von einem täglichen Newsletter be-

- 3 Die beiden haben bereits zuvor bei der Entwicklung der Doku-Soap GEBURTSTATION (1999) zusammengearbeitet, später folgten *living history*-Experimente wie SCHWARZWALDHAUS 1902 (2002) (für seine erste Regiearbeit erhielt Heise den Grimme Preis 2003) oder ABENTEUER 1900 – LEBEN IM GUTSHAUS (2004). Zero One Film produziert aber auch Dokumentarfilme fürs Kino, so Andres Veiels BLACK BOX BRD (2001, Dramaturgie Volker Heise). Bei der Entwicklung neuer dokumentarischer Fernsehformate geht es Heise und Kufus erkennbar darum, die Grenzen von Genres und Medium auszutesten und der «Formatisierung» des Fernsehens eigene Ansätze entgegen zu halten, die Unterhaltungs- und Bildungsanspruch verbinden.
- 4 Eine DVD-Edition war zunächst nicht geplant, kam dann aber 2010 auf den Markt. Aus dem Material wurde 2012 eine knapp zweistündige Version generiert, die unter dem Titel 24H BERLIN – DER FILM (D/F 2012, Volker Heise) am 04.09.2012 vom RBB ausgestrahlt wurde.

gleiteten Countdowns auf der Onlineplattform www.24hberlin.tv und eines Blogs von Volker Heise; sie wurde als «Fernseh ereignis» aufgebaut, vorab bejubelt⁵ und schließlich in Berlin an über 50 Orten, darunter Cafés, Museen, Kinos und Bars (sogenannten «Screening–Areas»), als «Public Viewing Event» begangen. 24H BERLIN sollte aber auch als neuartiges «multimediales Experiment» (so Thomas Kufus im Presseheft) wahrgenommen werden: Im Steidl Verlag erschien zum Zeitpunkt der Ausstrahlung ein ebenfalls *24h Berlin* betiteltes voluminöses Buch mit Bildern von 36 Fotografen der Agentur Ostkreuz, die parallel zu den Dreharbeiten entstanden waren,⁶ begleitet von einem schmaleren Band mit Geschichten Berliner Autoren über eben diesen Tag. Außerdem waren die Berliner aufgerufen, zu 24H BERLIN beizutragen, am 5. September Episoden aus ihrem Leben zu filmen und diese Clips über die Onlineplattform hochzuladen.

Von Anbeginn war vorgesehen, das gesamte aufgenommene Material der Deutschen Kinemathek, Museum für Film und Fernsehen Berlin, zur Archivierung zu überlassen. Auch das ein Experiment und eine archivaris che Herausforderung: Wie bewahrt man 750 Stunden Digitalmaterial auf, wie kann es erschlossen und nutzbar gemacht werden? Bevor die Frage nach dem dokumentarischen Wert solcher Sammel- und Aufbewahrungswut zu stellen ist, möchte ich die Struktur von 24H BERLIN – EIN TAG IM LEBEN betrachten.

Chronikalisches Alltagserzählen

24H BERLIN verfolgt den Tagesablauf von mehr als 70 Menschen, «Protagonisten» genannt, in Echtzeit: Was um 14 Uhr passiert, wird, um ein Jahr versetzt, auch (ungefähr) um 14 Uhr gezeigt⁷ – und erfasst da-

- 5 «Das hat es noch nicht gegeben – 24h Berlin im RBB», überschreibt Dagmar Reim, Intendantin des RBB, ihre Geleitworte im Presseheft; und «die Welt verstehen – 24h Berlin auf ARTE» Gottfried Langenstein, ARTE-Präsident, die seinen. Die Fernsehkritik sieht darin das «größte Fernsehprojekt aller Zeiten» (Denk 2008) oder auch den «wohl umfassendste[n] Versuch, vierundzwanzig Stunden Wirklichkeit eines Ortes einzufangen» (Jauer 2009). Ursula März urteilt in *Die Zeit*: «Es ist ein einzigartiges Projekt der deutschen Fernsehgeschichte, ein Projekt von guinnessrekordartigem Format, produziert mit einem gigantischen logistischen Aufwand» (März 2009).
- 6 Sie wurden auszugsweise vorab im Magazin der *Süddeutschen Zeitung* publiziert, um neugierig auf Buch und Filmprojekt zu machen.
- 7 Das Prinzip «Echtzeit» ist nicht wörtlich zu verstehen, das lassen schon allein die Lichtverhältnisse in den unterschiedlichen Episoden, notwendige Schnitte in der Kamera und Positionswechsel nicht zu, vor allem aber besteht die Gefahr, bei gleichzeitig stattfindenden Ereignissen auf Entscheidendes verzichten zu müssen. So relativiert denn auch Volker Heise selbst: «Wir hatten nie den Ehrgeiz, auf die Minute

bei unterschiedliche Lebensbereiche, darunter: den Arbeitsalltag einer Hauskrankenpflegerin, die alte und AIDS-krankte Menschen betreut; den *maitre de cuisine* eines Sterne-Restaurants in Mitte bei den Vorbereitungen für den Abend; die Tagesroutine einer an Parkinson erkrankten Rentnerin, die ihre Schöneberger Wohnung kaum noch verlässt; die Tätigkeit eines Schamanen in Neukölln; den Tag einer farbigen Schülerin aus Wedding, die für eine Tenniskarriere trainiert und mit ihren Freundinnen im Hinterhof «Germany's Next Top Model» spielt; den Chefredakteur der *Bild*-Zeitung bei der Suche nach dem Aufmacher für die nächste Ausgabe; einen lebenslänglich Inhaftierten in der JVA Tegel zwischen Gefängnisarbeit und Langeweile; die Mitarbeiterin eines Call Centers bei der Arbeit und abends mit ihrem neuen Freund; eine türkische Änderungsschneiderin, die mit ihrer Familie den Ramadan begeht; einen Abschleppwagenfahrer unterwegs und daheim mit Frau und Sohn; den Tag des Regierenden Bürgermeisters; einen Junkie, der auf der Suche nach Drogen und einem Obdach für die Nacht durch die Stadt hetzt; eine mehrfache Mutter, die als Hartz IV-Empfängerin ein Bewerbungstraining absolvieren muss – und viele andere mehr.

Die Auswahl erfolgte, sieht man von der Prominenz und von notorischen Vertretern der «Berliner Szene» ab, weitgehend nach dem Statistischen Jahrbuch. Entworfen wurde ein Raster der Milieus und sozialen Gruppen und dann Menschen «gecastet», die einer solchen Gruppe entsprachen (wobei man das Klischee nicht gescheut hat, es gibt aber auch Brechungen). Die Protagonisten werden als exemplarisch genommen und in ihren alltäglichen Verrichtungen, ihren jeweiligen Räumen und Alltagsrhythmen beschrieben. Ihre individuellen Biografien treten dabei in den Hintergrund, auch soziologische Konzepte wie das der «Bastelbiografien» (Beck/Beck-Gernsheim 1993) oder der «Patchwork-Identität» (vgl. Keupp et al. 1999) liegen dem Ansatz eher fern. Was entsteht, ist eine Art Soziogramm der Stadt: In der Zusammenschau ihrer Ähnlichkeiten und Kontraste repräsentieren die Gefilmten die «Idee» von Stadt als komplexem sozialen Organismus, ohne jedoch darin gänzlich aufzugehen – die Menschen und ihre jeweiligen Geschichten «drücken sich durch», wie es im Jargon der Dokumentarfilmer heißt, manche behaupten Eigensinn gegenüber dem übergreifenden Konzept.

genau zu sein, aber wir hatten doch den Ehrgeiz, im Zeitrahmen zu bleiben, um die Stadt am Sendetag spiegeln zu können» (Pressemappe). Tatsächlich betrug das Zeitfenster plus/minus 30 Minuten.

Mit seinem Ansatz, die Berliner selbst in den Mittelpunkt zu rücken und die Vorstellung der Stadt gleichsam *bottom-up* zu konstruieren, als Neben- und Miteinander der Menschen, die hier leben und arbeiten, unterscheidet sich 24H BERLIN fundamental von Walter Ruttmanns gleichfalls am 24-Stunden-Format orientiertem Querschnittsfilm BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (D 1927) wie auch von Thomas Schadts ›Remake‹ BERLIN: SINFONIE EINER GROSSSTADT (D 2002), welche beide vorrangig die konstruktivistische Idee der mittels Montage kreierten Erfahrung der Stadt-Maschine und ihres Rhythmus verfolgen, treibender das Vorbild, elegischer der Nachfolger (vgl. Prümm 2003; 2011). Volker Heise hat in Interviews immer wieder betont, dass gerade nicht Ruttmanns Film, sondern eher MENSCHEN AM SONNTAG (1930) von Robert Siodmak/Edgar G. Ulmer, vor allem aber literarische Großstadtentwürfe wie John Dos Passos' *Manhattan Transfer*, Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* und James Joyces *Ulysses* Inspiration für 24H BERLIN gewesen seien. Ein Kritiker schreibt denn auch: «Was für Dublin der 16. Juni 1904 ist, jener Tag, an dem James Joyce seinen Leopold Bloom in *Ulysses* durch die Stadt schickt, soll für Berlin der 5. September 2008 sein» (Wahl 2009b).

Die Kameras schmiegen sich den Gefilmten an, ohne dass die Anwesenheit der Teams gelegnet würde, der dokumentarische Modus in den einzelnen Episoden schwankt zwischen Beobachtung und aus der Situation sich ergebenden Gesprächen (Interviews im strengen Sinn waren untersagt), die Haltung zum Gegenüber ist geprägt von fragender Neugier und freundlicher Distanz. Der Film baut keine ›Helden des Alltags‹ auf und vermeidet auch Dramatisierungs- und Emotionalisierungsstrategien, wie man sie aus Reality-Soaps kennt.

Der Gesamttext besteht nun nicht allein aus den Alltagsbeobachtungen und -beschreibungen; er verklammert verschiedene Elemente und Textsorten mit Hilfe einer rasanten, ja aberwitzigen Montage (das Schnittkonzept und die Aufsicht über den Schnitt oblag der Editorin Annette Muff). Sie ist lose thematisch orientiert, und ihr zentrales Strukturprinzip besteht in der fortlaufenden Parallelmontage der Protagonisten im Takt der Realzeit. In der Stunde zwischen 14 und 15 Uhr beispielsweise werden vierzehn Protagonisten parallel geführt, in Ausschnitten zwischen vier Sekunden und zweieinhalb Minuten Länge. Manchmal verweilt die Dokumentation bei einer Person, andere Geschichten werden im Hintergrund mitgeführt, hie und da kurz angetippt, um sie im Bewusstsein zu halten, später wieder aufgegriffen und nun selbst zu einem Zwischenaufenthalt oder einer ›Insel‹ im Strom des Alltags gemacht. Andere Protagonisten geraten für Stunden

in Vergessenheit oder tauchen überhaupt erst auf, wenn ihr Arbeitstag beginnt.⁸ Und wie die Inhalte auf die Tagesroutine der Gefilmten und der Zuschauer abgestimmt sind, ändert sich auch der Montagerhythmus: Er ist schneller während des Tages und verlangsamt sich in den späten Abend- und Nachtstunden, wenn die Zahl der alternierenden Schauplätze und Protagonisten abnimmt. Auch innerhalb der einzelnen Abschnitte werden rhythmische Wechsel in der Montage genutzt: Auf Blöcke mit längeren Sequenzen folgen stark geraffte, die als Bindeglieder zu langsameren Segmenten dienen (vgl. Hepperle 2009, 56).

Die Begleitung der Protagonisten wird durch andere Elemente und Textsorten durchbrochen und ergänzt: durch zwischengeschnittene kurze Impressionen, Momentaufnahmen aus dem Stadtleben sowie, in textgliedernder und orientierender Funktion, Flugaufnahmen auf Architektur, Straßen und Flüsse – ein «erhabener» Blick auf die Stadt.⁹ Diese Panorama-Ansichten kommen mit einem gewissen Pathos daher und sind durchaus auch als Tourismuswerbung zu verstehen (der vom Hauptstadtkulturfonds geförderte Film feiert in solchen Momenten die Stadt Berlin). In den Fluss integriert sind aber auch die bereits erwähnten Clips von Amateurfilmern, die aufgefordert waren, Zeugnisse ihres Alltags über die Online-Plattform hochzuladen. Es sind Beiträge, wie man sie auch auf YouTube finden mag: Ein Gitarrist spielt und singt auf dem Dach eines Mietshauses, Kinder filmen ein Hochzeitspaar vor dem Standesamt, ein Handwerker führt seine Arbeit vor, ein nackter Mann Yogaübungen im Park. Dazu kommen einmal stündlich als Straßenumfrage gekennzeichnete spontane Statements von Passanten, aufgenommen an zwölf in der Stadt verteilten «Talk Points». Berliner und Touristen beantworten eher triviale Fragen zu Beruf, Essensvorlieben, Freizeitverhalten, Wünschen für die Zukunft oder formulieren ihre «Botschaften an die Welt». Mit den Amateur-Filmen und Umfragen integriert das Filmprojekt einen partizipatorischen Ansatz, öffnet sich den Zuschauern als Mitgestalter.¹⁰

8 Überhaupt wäre der Stellenwert von Arbeit in 24H BERLIN eine eigene Betrachtung wert, immerhin hatte die Stadt seinerzeit eine Arbeitslosenquote von nahezu 18 Prozent.

9 Dominik Graf's etwas später fertiggestellte Fernsehserie IM ANGESICHT DES VERBRECHENS (D 2010) nutzt ähnliche Panoramabilder, um all die Teilgeschichten, die sie entfaltet, in den Makrokosmos «Berlin» zurückzubinden; vgl. Hartmann 2011, 173.

10 Den partizipatorischen und kollektivistischen Ansatz erhebt der später entstandene, *crowd sourced* Dokumentarfilm LIFE IN A DAY (USA 2011) gänzlich zum Prinzip. LIFE IN A DAY ist ein erst über das Internet möglich gewordenes Projekt des britischen Dokumentarfilmregisseurs und Autors Kevin Macdonald (THE LAST KING OF SCOTLAND, GB 2006, war sein Spielfilmdebüt); produziert wurde es von Ridley Scott und der

Ein poppigtes On-Air-Design gliedert das Programm in 20- oder 30minütige Abschnitte und kennzeichnet die jeweiligen Elemente und Textsorten. Diese Intro-Sequenzen zeigen insistierend die Uhrzeit an, grafische Symbole weisen auf das Wetter, statistische Daten und aktuelle Meldungen hin, ein Stadtplan gibt den Bezirk an, in dem die nächste Episode verortet ist.

Die Textcollage ist unterlegt mit elektronischer Musik (Komponist neben Maurus Ronner ist Thomas Fehlmann, früher bei Palais Schaumburg, später bei The Orb und heute gefragter Elektronik-Produzent); sie wird begleitet von einem Off-Kommentator, der zu Beginn der Abschnitte die vermischten Meldungen und Informationen aus dem Statistischen Jahrbuch verliest (als Sprecher fungieren unter anderen die Schauspieler Boris Aljinovic und Axel Milberg): von der Geburten- und Sterberate über die Anzahl öffentlicher Schulen, die Drogentoten des letzten Jahres, den derzeitigen Bestseller auf dem Buchmarkt, den Stromverbrauch zu bestimmten Tageszeiten bis zur Menge des in Berlin täglich anfallenden Hundekots. Die Statistiken setzen häufig ein Thema, das dann im nächsten Abschnitt am konkreten Fall aufgegriffen wird. Außerdem informiert der Erzähler beständig über die Protagonisten und den Stand der Dinge und verbindet die Montagesegmente. Diese Form der orientierenden, rekapitulierenden und ankündigenden Informationsvergabe soll sicherstellen, dass auch der später oder nur dann und wann einschaltende Zuschauer erfährt, mit wem er es gerade zu tun hat und was Stand der Dinge ist, ohne diejenigen durch Redundanz zu langweilen, die von Beginn an dabei waren. Sie lehnt sich dabei offenkundig an Konventionen des Reality TV und der Doku Soap an, wahrt aber einen sachlichen Tonfall.

Neben der Faktenvermittlung übernimmt die akusmatische Stimme aber noch eine weitere Funktion: In poetischen Passagen reflektiert der Erzähler über das Leben im 21. Jahrhundert, über den täglichen Kampf um Arbeit und Glück, über Zeit und Vergänglichkeit, und

YouTube *sharing site*, unterstützt vom Sundance Institute. Ein Montage-Team unter Leitung von Joe Walker hat – laut Angaben im eigenen YouTube-Channel (<http://www.youtube.com/user/lifeinaday>) – ca. 80.000 digitale Videos, die an einem einzigen Tag des Jahres, am 24. Juli 2010, in 197 Ländern der Welt gedreht und hochgeladen wurden (teilnehmen konnten alle volljährigen YouTube-Nutzer, außer die Einwohner von Kuba, dem Iran, von Nordkorea, Sudan, Myanmar/Burma, Syrien sowie aller übrigen Länder, die von den USA sanktioniert werden), zu bearbeiten und zu einem 90minütigen Dokumentarfilm zusammenzustellen. Premiere hatte LIFE IN A DAY auf dem Sundance Festival im Januar 2011 und gleichzeitig auf YouTube.

er bezieht so die einzelnen Lebenssplitter und Alltagserzählungen auf die große menschliche Erzählung. Er leitet ein mit den Worten:

Dies ist die Geschichte eines Tages im Leben der Großstadt Berlin. Es ist ein ganz gewöhnlicher Tag, Freitag, der 5. September 2008. Es haben sich keine besonderen Ereignisse angekündigt. Die Menschen werden aufstehen und zur Arbeit gehen, sich lieben und hassen, sie werden geboren, sterben. Doch diesen Tag rund um die Uhr zu betrachten wird sich für alle lohnen, die vom Leben mehr verlangen als das Butterbrot.

Was mit dieser Reminiszenz an *Berlin Alexanderplatz* berührt wird, ist nichts weniger als die *conditio humana* – im Gewand des «Realitätsfernsehens».

24H BERLIN stellt sich dar als ein Hybrid verschiedener Elemente und Textsorten: Der dokumentarische, primär beobachtende Ansatz wird in der Montage der chronikalischen Erzählung und dem *flow* des Gesamtprogramms unterworfen. Das Ganze funktioniert denn auch weniger wie ein Dokumentarfilm als wie ein Fernsehprogramm, das man genau verfolgen, aber auch nebenbei schauen kann.¹¹

Diese Anlage widerspricht allerdings der Vermarktung des Programms als «crossmediales Ereignis» und «Public Viewing Event» durch die auf Erlebnis- und Themenkommunikation spezialisierte Berliner Agentur Triad (vgl. die Darstellung des Geschäftsführer Lutz Engelke [2009]). Tatsächlich vermochte, darauf wiesen einige Kritiker hin, das Programm auf dem heimischen Fernseher stärker zu fesseln und einen größeren Sog zu erzeugen denn als Gemeinschaftserlebnis auf den großen Screens.

Ethnografischer Modus

Dass ich im Falle von 24H BERLIN von «Ethnografie des Alltags» spreche und damit ausgerechnet eine das Klischee nicht scheuende, am Format des Reality TV orientierte, temporeiche, mit elektronischer Musik poppig unterlegte und buntem On-Air-Design aufgepeppte Fernsehdokumentation von ausgesprochenem Unterhaltungswert beschreibe, dürfte bei Vertretern der Visuellen Anthropologie auf wenig Verständnis stoßen. In der Disziplin wird seit nunmehr 40 Jahren eine hefti-

¹¹ Der Medienkritiker Stefan Niggemeier urteilt: «24H BERLIN behandelt das Fernsehen als das, was es längst weitgehend ist: als Nebenbeimedium, aber es nimmt den Anspruch, eine Dokumentation der Realität zu sein, in bemerkenswerter Weise ernst» (Niggemeier 2009). Zur Formatdiskussion vgl. auch Hepperle 2009, 63-71 und März 2009.

ge Auseinandersetzung um die Bestimmungsgrundlagen des ethnografischen Films geführt. Gegen den inflationären Gebrauch dieses Etiketts wandte sich einer der profiliertesten Vertreter der Disziplin, der Ethnologe und Filmemacher Jay Ruby, seinerzeit in einem Diskussionsbeitrag, den er polemisch mit «The Death of Ethnographic Film» überschrieb. Er forderte darin:

[...] the term, ethnographic, should be confined to those works in which the maker has formal training in ethnography, intended to produce an ethnography, employed ethnographic field practices, and sought validation among those competent to judge the work as an ethnography. The goal of an ethnographic film should be similar to the goal of a written ethnography – to contribute to an anthropological discourse about cinema (Ruby 1998).¹²

Rubys Anforderungskatalog liest sich einerseits wie das Reinheitsgebot des ethnografischen Films, andererseits formuliert er mit seinem letzten Punkt («Beitrag zu einem anthropologischen Diskurs über das Kino») ein gewandeltes ethnografisches Selbstverständnis: Ausgehend von Margaret Meads berühmtem Konzept einer «culture of its own right», aufgegriffen in Sol Worths impulsgebendem Projekt «Navajo film themselves» (vgl. Adair/Worth 1967; Worth/Adair 1973) und in Jean Rouchs Ansatz einer «umgekehrten Ethnografie» ist der Film nicht länger bloßes Hilfsmittel des Ethnologen, ein Verfahren zum Aufzeichnen und Bewahren von kulturellen Praktiken und Vollzügen, vergleichbar dem Zeichenstift oder Tonbandgerät, sondern liefert piktoriale Konzepte einer Kultur, entstanden unter Einbezug der Repräsentierten in die Bildproduktion – der ethnografische Film versteht sich als eine grundlegend kooperative und reflexive Praxis. Er reflektiert die Bedingungen der Filmarbeit, ihre Möglichkeiten wie ihre Grenzen, die medialen und kulturellen Konventionen sowie die Verteilung symbolischer und kommunikativer Macht, denen die Filme unterliegen.¹³

12 Ruby nimmt hier Argumente auf, die er seit Jahrzehnten vehement vertritt (vgl. etwa Ruby 1975) und weiterverfolgt (vgl. 2000, Kap. 10). Nach diesen als folgenlos empfundenen Debatten und Auseinandersetzungen hat er inzwischen resigniert und sich aus der *scientific community* verabschiedet; vgl. seinen offenen Brief «Good-bye to all that» (Ruby 2011).

13 Zur Neuorientierung der Visuellen Anthropologie vgl. auch MacDougall (1976 [1969]); zusammenfassend Ginsburg (1999). Als eine spezifische Forschungspraxis, so die Haltung vieler Ethnografen, die nicht nur Ruby attackiert, ist der Wert des ethnografischen Films weniger an filmästhetischen, denn an wissenschaftlichen Kriterien zu bemessen. Zum Spannungsverhältnis zwischen Ethnologie und Kinematographie vgl. neben Ruby (2000) auch Keifenheim (1995).

Legt man diese Kriterien an, ist 24H BERLIN selbstverständlich *kein* ethnografischer Film. Dennoch möchte ich an meiner Charakterisierung festhalten und gegen Rubys vehement exklusive (und in der Visuellen Anthropologie umstrittene) Genrebestimmung eine «weiche», inklusive vertreten: Wenn das grundlegende Anliegen des ethnografischen Films die Beobachtung, Beschreibung und Vermittlung «fremder» Kulturen ist («fremd» erscheint in neueren Definitionen zumeist auf diese Weise in Frage gestellt), genauer: der Lebenswelten der Menschen, ihrer Gebräuche, Normen und Werte (vgl. Ballhaus/Engelbrecht 1995, 7), dann erweist sich das Anliegen vieler Spielarten des dokumentarischen Films wie auch mancher Formen des «Realitätsfernsehens» und eben auch dieser Echtzeitbeobachtung als ethnografisches. Denn das Interesse richtet sich hier vorrangig auf Einblicke in teils verschlossene Bereiche innerhalb unserer Kultur, auf Lebensweisen und Alltagspraxen, die als «anders» markiert sind. Dem Zuschauer werden so Erfahrungen von Alterität, aber auch von kultureller Ähnlichkeit und Gemeinschaft ermöglicht.

«Ethnografisch» in diesem weitgefassten und zugleich spezifischen Verständnis meint weder eine bestimmte Methodik noch ein Genre, sondern beschreibt einen filmischen Modus, der definiert ist über:

1. ein «binnenethnologisches» Interesse am Leben in unserer Gesellschaft und Kultur (im Englischen spricht man treffender von «domestic ethnography»), an Alltagspraxen und –vollzügen, ein Augenmerk auch auf die «kleinen Dinge», die erkundet und festgehalten werden;
2. eine Form der Zuwendung zu den Menschen vor der Kamera, denen der Film auf Augenhöhe, aber mit einer gewissen – ethnografischen – Distanz begegnet und deren Alltag er forschend-beobachtend erfasst;
3. ein spezifisches Beziehungsangebot an die Zuschauer, die Einladung zu einem kommunikativen Handlungsspiel.

Der ethnografische Modus erweist sich so als eine *relationale* Kategorie. In einem ähnlich weiten Verständnis des Ethnografischen spricht Kathrin Oester (2002) von einer «Ethnografisierung der Gesellschaft» und begründet dies mit der Omnipräsenz von Foto- und Videokameras im Alltag und dem Internet als Plattform zur Verbreitung privater Bilder.¹⁴ Dieser Befund hat seitdem deutlich an Virulenz gewonnen, wie nicht zuletzt an 24H BERLIN abzulesen ist. Mit dem Anliegen, das Alltagsleben in der Millionenstadt zu kartografieren, zu archivie-

¹⁴ Den Hinweis entnehme ich Tröhler (2006).

ren und dem Zuschauer zu vermitteln, fügt die Fernsehproduktion sich ein in diese mediale Praxis; und zugleich ist das gewaltige Projekt Ausdruck des offenkundigen Bedürfnisses, Spuren und Zeugnisse «gelebten Lebens» zu sichern, seine ephemeren Erscheinungen dem Verschwinden zu entreißen und für die Nachwelt aufzubewahren. Das ethnografische Anliegen verbindet sich mit einem historiografischen.

Tatsächlich entspringt die «Ethnografisierung» des Alltags, die Oester dem Handycam- und Internet-Zeitalter zuschreibt, einem viel älteren Bedürfnis der Menschen nach Festhalten von Alltagsdingen: Der 12. Mai 1937, Krönungstag von George VI., ist in Großbritannien zugleich als *Mass Observation Day* bekannt. Mehr als zweihundert Freiwillige folgten dem Aufruf, ihre Beobachtungen und Eindrücke in Tagebuchform festzuhalten (vgl. Madge/Jennings 1937). Initiator der Aktion war das Mass-Observation-Projekt (kurz MO), gegründet von Tom Harrison, einem Anthropologen und Feldforscher, dem Schriftsteller, Journalisten und Soziologen Charles Madge und dem Künstler und Dokumentarfilmer Humphrey Jennings. MOs Ziel beschrieben sie als: «anthropology of ourselves» (Madge zit. in Crain 2006) – das Alltagsleben ganz gewöhnlicher Menschen sollte untersucht und gesichert werden (Beispiele für Bereiche, die in der Projektskizze aufgeführt wurden: das Verhalten von Menschen an Kriegsgedenkstätten; das Privatleben von Hebammen; Begrüßungsgesten unter Motorradfahrern; Badezimmerrituale; weibliche Essenstabus; Verbreitung und Bedeutung schmutziger Witze; Trinksitten im Pub; vgl. Crain 2006). Heute ist das Projekt zu einem gewaltigen Archiv an der University of Sussex angewachsen.¹⁵

Ganz in diesem Sinn beschrieb ein Fernsehkritiker 24H BERLIN als «anthropologisches Archiv» (Buß 2009); Torsten Körner fasst es in poetischer Diktion:

Wie lernt man als Einzelner auch nur einen Bruchteil der Menschen kennen? Wie blickt man, als Individuum, einer Stadt ins Gesicht, die nicht nur aus mehr als 3,4 Millionen Gesichtern, sondern aus unzähligen wimmelnden Geschichten besteht? Könnte man nicht – wenigstens für einen Tag – mit der Macht und Kraft eines Außerirdischen auf diese Stadt blicken und ihr Dickicht lichten? Könnte man nicht etwas retten aus dem unendlichen Meer der Simultanität? Was bleibt, wenn wir nicht unsere Netze auswerfen und versuchen, die zappelnden Augenblicke aufzuspießen, festzuhalten, einzufrieren und zu studieren? (Körner 2010, 175)

¹⁵ Vgl. <http://www.massobs.org.uk/index.htm>; zur Geschichte des Projekts Crain 2006; Hubble 2006; Pennybaker 2007.

Erfahrung von Alterität und Gemeinschaftlichkeit

«Man kommt den Menschen nicht nahe», urteilt die Kritikerin Christiane Peitz (2009). Sie bemisst 24H BERLIN an dokumentarfilmischen Ansprüchen, beklagt die Distanz zu den Protagonisten, die Hektik der Montage, die verhindere, sich auf das einzelne Leben einzulassen – und verkennt damit das Anliegen des Programms, das ein ethnografisches oder auch ein soziologisches ist, kein biografisches oder psychologisches, und das daher Nähe, Empathie oder gar Intimität weitgehend ausklammert. Das kommunikative Angebot an den Zuschauer ist ein anderes.

Film ist ein Mittel, um das Band zwischen Ich und Welt zu knüpfen. Die vom Film entworfenen Welten (das gilt für fiktionale Welten, aber auch für die Weltentwürfe des Dokumentarfilms) dienen als Terrains für das imaginäre Austesten der eigenen Wertmaßstäbe, Präferenzen und Geschmacksvorlieben, zur Selbstvergewisserung und Absicherung eigener Identität. In der Summe der Alltagsabläufe, die 24H BERLIN in Ausschnitten nebeneinander stellt und zum Vergleich anbietet, ergibt sich ein Display der gesellschaftlichen und (sub)kulturellen Einbindungen im sozialen Gefüge der Großstadt, der höchst unterschiedlichen Lebenswelten. Ermöglicht wird ein Erfahren des kulturell Anderen vor der Folie des Eigenen. Klaus Amann und Stefan Hirschauer (1997) sprechen von der «Befremdung der eigenen Kultur», betrachtet man sie durch die Augen des Ethnografen.

Im facettierten, polyphonen Raum der Alltagschronik gestaltet 24H BERLIN eine «offene Logik der wahrnehmbaren Möglichkeiten» (Tröhler 2006, 108). Das Programm lädt den Zuschauer ein zur Erkundung der Differenzen, der Abweichungen, aber auch der Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten. Er verhält sich zu den Figuren, ihrer Konstellation im sozialen System und den thematischen Bezügen, die angeboten werden, verteilt Sympathien und Antipathien und versteht sich so zugleich über die eigenen soziokulturellen, politischen und moralischen Maßstäbe – eine Form imaginärer Eingemeindung.

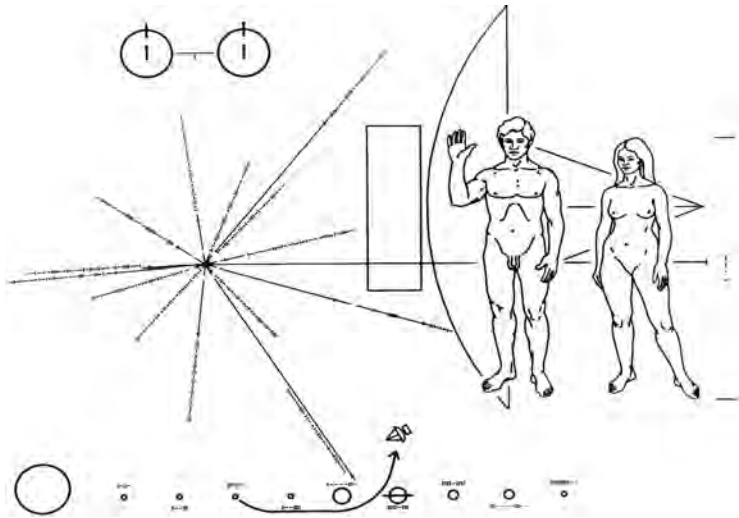
Damit will ich nicht behaupten, das Interesse, Beziehungen herzustellen, sei das alleinige, dem das Programm folgt (andere Interessen sind sicherlich: Werbung für die Stadt und für ein besonderes Lebensgefühl; ein humanistischer Appell; eine Rhetorik des Miteinanders im offenkundigen Multikulturalismus-Ansatz). Allerdings erscheint es mir zentral für die Beschreibung der angebotenen Form der Zuschauer-teilhabe und der spezifischen Form medialer Erfahrung. Dieses ethnografische Anliegen der Echtzeitstudie verbindet sich mit einem archivarischen und historiografischen.

Déjà disparu und vorweggenommene Geschichtsschreibung

Der Literatur- und Kulturwissenschaftler Ackbar Abbas hat (anlässlich der Rückübertragung der britischen Kronkolonie Hongkong an China 1997) den poetischen Begriff vom *déjà disparu* geprägt (Abbas 1994). *Déjà disparu* bezeichnet den Eindruck des Verschwindens oder des Verlusts eines kulturell bedeutsamen Gegenstands, «[...] the feeling that what is new and unique about [a] situation is always already gone, and we are left holding a handful of clichés» (Williams 2000, 140). «Es wird nichts bleiben, und das haben wir festgehalten» – so umschreibt Volker Heise die treibende Idee hinter 24H BERLIN (in Jauer 2009).

Dem Film *sui generis* kommt eine zentrale erinnerungspolitische Funktion zu, indem er Einfluss zu nehmen vermag auf die Gedächtnisinhalte der Gesellschaft, das «kollektive Gedächtnis», als das Kultur beschrieben ist (vgl. Assmann 1999). In diesem Sinn leistet 24H BERLIN eine spezielle Form der «vorweggenommenen Geschichtsschreibung»: Der Text verleiht dem Thema von Zeit und Zeitlichkeit, dem *déjà disparu* auf Ebene des Dargestellten wie der Darstellung Ausdruck. 24H BERLIN thematisiert und gestaltet den Prozess unaufhaltsam voranschreitender Zeit: durch die insistierend eingeblendete Uhrzeit, durch die Zerschnipselung und Rhythmisierung, denen der Tag des Einzelnen in der Montage unterworfen ist, durch den schnellen Wechsel von Schauplätzen und Protagonisten. Der Eindruck des *déjà disparu* als übergreifendes Thema ist leiblich erfahrbar. Auf der Ebene der Darstellung wird ein *flow* erzeugt als Kontrapunkt zum ruhigen Rhythmus der Alltagsbeobachtung, der einer übergreifenden Erzähllogik und dem Rhythmus der Großstadt unterworfen wird. Das Konzept von Wiederholung und Gleichförmigkeit als Idee von «Alltag» bricht sich im Topos der «Atemlosigkeit» der Großstadt. Und: Der Film macht die Alltagsdimension von Geschichte als vernachlässigten Bereich der Geschichtsschreibung erfahrbar und sucht sie im kulturellen Gedächtnis zu verankern.

Die oben bereits zitierte Kritikerin, die hier nochmals herhalten muss, formuliert ihre Abneigung gegen die im Off-Kommentar vermittelten Statistiken und Informationen: Sie seien völlig belanglos für halbwegs aufmerksame Zeitgenossen und erweckten den Anschein, sie seien «für Marsianer». Der Befund mag stimmen. – Übrigens hat Frederick Wiseman, der in seinen Filmen amerikanische Institutionen und die routinisierten Abläufe und wiederkehrenden Vollzüge darin beobachtet und analysiert, einmal ganz ähnlich formuliert, die Filme seien «für Außerirdische» gemacht.



1 Darstellung der Pioneer-Plakette (1972)

Das 24H BERLIN-Projekt scheint etwas fortzuführen, das mit der goldenen Plakette seinen Anfang nahm, die 1972 mit den Raumsonden Pioneer 11 und 12 ins All geschickt wurde – Botschaften für Marsianer (Abb. 1).

Der Deutschen Kinemathek, Museum für Film und Fernsehen Berlin oblag es, die kompletten 750 Stunden Rohmaterial von 24H BERLIN digital zu sichern, inhaltlich zu erschließen und dem Nutzer verfügbar zu machen. Unter dem an Leonard Cohen angelehnten Titel «First We Take Berlin» ist das Online-Archiv zu 24H BERLIN inzwischen zugänglich.¹⁶ Sortiert nach Menschen und Stadtteilen, nach Schlagworten (derzeit über 20.000) oder auch Drehteams lassen sich alle aufgenommenen, auch die abgebrochenen, missglückten oder für überflüssig befundenen Szenen betrachten – also das, was in anderen, analogen Zeiten und unter anderen Produktionsbedingungen als Montage-Abfall auf dem Boden des Schneiderraums gelandet wäre. Am Beispiel von zwölf Einstellungen wird aber auch die Montagearbeit demonstriert, außerdem ist man aufgefordert, das Material selbst zu erkunden und eigene Montageexperimente anzustellen.

Von solchen Spielereien mit filmdidaktischem oder auch kreativem Anspruch einmal abgesehen, ist jedoch die Frage zu stellen, wozu ein archivarisches Projekt dieser Größenordnung dient. Damit die Öff-

¹⁶ Vgl. <http://www.first-we-take-berlin.de/>

fentlichkeit betrachten kann, wie jemand eine Straße überquert, seine Wohnung verlässt oder mit der U-Bahn zur Arbeit fährt, Material, das nicht ohne Grund keine Aufnahme in das Gesamtprogramm fand? Hier scheint man dem verbreiteten Missverständnis aufzusitzen, den Bildern per se eine Bedeutsamkeit als Dokument zuzusprechen, obwohl es doch erst die argumentativen oder erzählerischen Zusammenhänge der Repräsentation sind, die übergreifenden Diskurse, die den Bildern über die bloße Abbildungsfunktion hinaus dokumentarischen Wert verleihen. Der Wert des Dokumentarfilms wie auch dieses dokumentarischen Fernsehprogramms liegt in der Gestaltung von Wirklichkeitsausschnitten und -beziehungen. Die bloße Aufbewahrung und Präsentation des Materials jenseits aller Sinnzusammenhänge, die durch Montage, Kommentar, Musik kreiert werden, scheint ein erkenntnisfreies und letztlich nutzloses Unterfangen.

Ich möchte es mit diesen Bemerkungen zum Online-Projekt belassen und noch einmal das ursprüngliche dokumentarische Programm und die Intentionen, die damit verfolgt werden, rekapitulieren: 24H BERLIN unterbreitet ein ethnografisches, die Alltagskultur erkundendes, befragendes und vermittelndes Angebot im Hier und Jetzt und ein anderes, unseren Alltag aufbewahrendes für die Nachgeborenen. Oder auch für eine fremde Spezies, denn spätere Generationen werden auf den Alltag des Jahres 2008 schauen, als handele es sich um die Zeugnisse einer untergegangenen Kultur. Und damit schließt diese Echtzeitstudie an ein vitales Interesse des ethnografischen Films an, ja der dokumentarischen Praxis überhaupt: festzuhalten, zu deuten und zu bewahren, was im Verschwinden begriffen ist, oder wie es Klaus Wildenhahn mit einem seiner Filme benannt hat: «Der Nachwelt eine Botschaft.»

Literatur

- Abbas, Ackbar (1994) *The New Hong Kong Cinema and Déjà disparu*. In: *Discourse* 16,3, S. 65-77. [Wiederabgedr. in: Ders. (1997) *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.]
- Adair, John/Worth, Sol (1967) *The Navajo as Filmmaker: A Brief Report of Research in the Cross-Cultural Aspects of Film Communication*. In: *American Anthropologist* 69,1, S. 76-78.
- Amann, Klaus/Hirschauer, Stefan (1997) (Hg.) *Die Befremdung der eigenen Kultur. Zur ethnografischen Herausforderung soziologischer Empirie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Assmann, Aleida (1999) *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.
- Ballhaus, Edmund/Engelbrecht, Beate (Hg.) (1995) *Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis*. Berlin: Reimer.
- Beck, Ulrich/Beck-Gernsheim, Elisabeth (1993) Nicht Autonomie, sondern Bastelbiographie. Anmerkungen zur Individualisierungsdiskussion am Beispiel des Aufsatzes von Günter Burkart. In: *Zeitschrift für Soziologie* 22,3, S. 178–187.
- Buß, Christian (2009) Doku-Marathon «24h Berlin». Auf den Tag genau. In: *Spiegel Online*, 4. September 2009; URL-Dokument: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/doku-marathon-24h-berlin-auf-den-tag-genau-a-646923.html> (letzter Zugriff 26.06.2012).
- Crain, Caleb (2006) A Critic at Large: Surveillance Society: the Mass Observation Movement and the Meaning of Everyday Life. In: *New Yorker*, 11. September 2006, S. 76–82; URL-Dokument: http://www.newyorker.com/archive/2006/09/11/060911crat_atlarge... (letzter Zugriff 23.09.2010).
- Denk, David (2008) Der 24-Stunden-Mann. In: *Tageszeitung*, 8.9.2008; URL-Dokument: <http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printsorts/digi-artikel/?ressort=tz&dig=2008/09/08/a0049&cHash=6bca43adbc> (letzter Zugriff 26.07.2012).
- Engelke, Lutz (2009) Berlin pur. In: *Die Welt*, 4. September 2009.
- Ginsburg, Faye (1999) Shooting Back: From Ethnographic Film to Indigenous Production/Ethnography of Media. In: *A Companion to Film Theory*. Hg. v. Toby Miller & Robert Stam. Malden/Oxford: Blackwell, S. 295–322.
- Hartmann, Britta (2011) «Berlin ist das Paradies». Inszenierung der Stadt in Dominik Graf's IM ANGESICHT DES VERBRECHENS und Thomas Arslan's IM SCHATTEN. In: *Die Lust am Genre. Verbrechergeschichten aus Deutschland*. Hg. v. Rainer Rother & Julia Pattis. Berlin: Bertz und Fischer, S. 169–186.
- Hepperle, Verena (2009) *24H BERLIN – EIN TAG IM LEBEN. Über die TV-Dokumentation, deren Programm Format hat*. Studienarbeit, Institut für Journalistik, Technische Universität Dortmund.
- Hubble, Nick (2010) *Mass Observation and Everyday Life: Culture, History, Theory* [2006]. Basingstoke, Hampshire: Palgrave/Macmillan.
- Jauer, Marcus (2009) 24. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5. September 2009.
- Keifenheim, Barbara (1995) Auf der Suche nach dem ethnologischen Film. In: Ballhaus/Engelbrecht 1995, S. 47–60.
- Keupp, Heiner et al. (Hg.) (1999) *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. Reinbek: Rowohlt.
- Körner, Torsten (2010) Die ungeheure Gleichzeitigkeit des Lebens. 24H BERLIN – EIN TAG IM LEBEN (RBB/ARTE). In: *Jahrbuch Fernsehen 2010*. Hg. v. Adolf-

- Grimme-Institut et al. Berlin etc.: Adolf-Grimme-Institut et al., S. 175-179. [Zuerst in: *Funkkorrespondenz* v. 18. September 2009.]
- MacDougall, David (1976) Prospects of the Ethnographic Film [1969]. In: *Movies and Methods. Volume I*. Hg. v. Bill Nichols. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, S. 135-150.
- Madge, Charles/Jennings, Humphrey (Hg.) (1937) *May the Twelfth, Mass-Observation Day-Surveys 1937, by over two hundred observers*. London: Faber & Faber.
- März, Ursula (2009) Ein Tag Menschheit. Der Dokumentarfilm «24h Berlin» zeigt den Alltag der Hauptstadt von 6 bis 6 Uhr und ist höchst unterhaltsam. In: *Die Zeit*, 37, 3. September 2009.
- Niggemeier, Stefan (2009) 24 Stunden. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 6. September 2009.
- Oester, Kathrin (2002) «Le tournant ethnographique» – La production de textes ethnographiques au regard du montage cinématographique. In: *Ethnologie Française* 32,2, S. 345-355.
- Peitz, Christiane (2009) So viel Mühe, so viel Enttäuschung. In: *Der Tagesspiegel*, 2. September 2009; URL-Dokument: <http://www.tagesspiegel.de/medien-news/24b-Berlin-RBB-Echtzeit-Doku-Arte-Berlin;art15532,2889196> (letzter Zugriff 26.06.2012).
- Pennybaker, Susan D. (2007) Mass Observation Redux. In: *History Workshop Journal* 64,1, S. 411-419; URL-Dokument: <http://hwj.oxfordjournals.org/content/64/1/411.full?ijkey=PfwTYQ9FXWOanzF&keytype=ref> (letzter Zugriff 01.11.2010).
- Prümm, Karl (2003) Blasse Bilder und ferne Klänge. Zu Thomas Schadts Neuverfilmung des Stadtfilmklassikers *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* von Walther Ruttmann (1927). In: *Medienwissenschaft. Rezensionen*, 1, S. 10-16.
- (2011) Die Montage als alles durchdringendes Prinzip der Stadtsinfonie. Anmerkungen zu Walter Ruttmanns BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT und die Folgen. In: *Montage AV* 20,1, S. 61-71.
- Ruby, Jay (1975) Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography? In: *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 2,2, S. 104-111.
- (1998) *The Death of Ethnographic Film*. Vortrag auf einer Tagung der American Anthropological Association zum Thema: «Seeing Culture: The Anthropology of Visual Communication», Temple University, 2. Dezember 1998; URL-Dokument: <http://astro.temple.edu/~ruby/aaa/ruby.html> [letzter Zugriff 01.12.2009; inzwischen nicht mehr aufrufbar].
- (2000) *Picturing Culture. Explorations of Film & Anthropology*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- (2011) Good-bye to all that. In: *Ethno:log*; URL-Dokument: <http://sonner.antville.org/stories/2042014/> (letzter Zugriff 05.07.2012).

- Tröhler, Margrit (2006) Plurale Figurenkonstellationen. Die offene Logik der wahrnehmbaren Möglichkeiten. In: *Montage AV* 15,2, S. 95-114.
- Wahl, Torsten (2009a) Ulysses an der Spree. Die Mammutdoku «24 Stunden Berlin» hat in den scheinbar banalen Szenen ihre besten Momente. In: *Frankfurter Rundschau*, 4. September 2009.
- (2009b) Für immer frisch. Die RBB-Doku «24 Stunden Berlin» schreibt TV-Geschichte – und konserviert Alltag. In: *Berliner Zeitung*, 5. September 2009.
- Williams, Tony (2000) Space, Place, and Spectacle: The Crisis Cinema of John Woo. In: *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*. Hg. v. David Desser & Poshek Fu. London: Cambridge UP, S. 137-157.
- Worth, Sol/Adair, John (1973) *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington: Indiana UP.