

IV.  
FILMAUFNAHMEN  
IN „GEWISSEN GRENZEN“\*

---

\* Die Formulierung in „gewissen Grenzen“ nimmt Pöchs Kommentar zu Filmaufnahmen in den Gefangenenlagern auf: „Durch das Fehlen der Tracht und der heimatlichen Umwelt waren diesen Aufnahmen von vornherein gewisse Grenzen gezogen.“ (Pöch 1915–1917, 1. Bericht, S. 230)



Abb. 85: Depot des Department of Anthropology, Universität Wien, 2008

In diesem Kapitel geht es nicht allein um diejenigen Filmsequenzen, die Rudolf Pöch 1915 in den Kriegsgefangenenlagern Eger und Reichenberg gedreht hat. Vielmehr sollen diese einerseits im historischen Kontext von Pöchs und anderen Feldforschungsfilmen gesehen werden. Andererseits werden sie zu etwa zeitgleich entstandenen Propaganda- und Spielfilmen aus dem Ersten Weltkrieg ins Verhältnis gesetzt, die ihrerseits die Kriegsgefangenenlager thematisierten und für ihre Zwecke benutzten. Alle drei Filmarten aus dem Weltkrieg – wissenschaftlich, propagandistisch, fiktional motiviert – enthielten ethnografische Szenen. Es ist daher davon auszugehen, dass diese verschiedenen Zwecken dienten: Sie bestätigten die Präsenz von „exotischen“ Menschen auf den europäischen Kriegsschauplätzen und in den Gefangenenlagern der Mittelmächte; sie stellten dar, dass Letztere „gastfreundlich“, „human“ und „liberal“ behandelt wurden, und entwarfen damit ein Gegenbild zu den propagandistischen Horrorgeschichten über den Umgang der Alliierten mit den Kriegsgefangenen. Schließlich dienten sie schlicht der Unterhaltung des Publikums im gewohnten Völkerschau-Format sowie zur dramaturgischen Auflockerung der filmischen Erzählung. Doch nur Pöchs Filme sollten die explizit *wissenschaftliche* Erkenntnis über die Abgebildeten vorantreiben.

Bei der Beziehung zwischen den Bereichen Anthropologie/Ethnografie, Erster Weltkrieg/Kriegsgefangenenlager und Film handelt es sich demnach um ein komplexes Gebilde. Es wird im folgenden Kapitel unter drei Aspekten differenziert: Im ersten Teil werden die wissenschaftlichen Filme, die Pöch in den Kriegsgefangenenlagern zu anthropologisch-ethnografischen und pädagogischen Zwecken herstellte, nach Inhalt und Form betrachtet und in Beziehung zu seinen früheren Feldforschungsfilmen gesetzt (Kap. IV.1). Während in den Lagern Eger und Reichenberg *ethnografische Szenen im Lager* inszeniert wurden, stellten offizielle Propagandafilme über die Kriegsgefangenenlager meist auch eine Art *Ethnografie des Lagers*, also des Lageralltags, dar (Kap. IV.2).

Im zweiten Teil werden solche Filme besprochen, in denen sich der ausgestellte Lageralltag teilweise nicht von ethnografischen Szenen unterscheiden lässt, da Tänze und Kämpfe möglicherweise als Freizeitbeschäftigungen dienten und damit auch zum Lageralltag gehörten. Die Infrastruktur der Kriegsgefangenenlager wurde allerdings auch für kommerzielle Spielfilme genutzt: Fiktionale Filme bezogen einerseits „exotische“ Statisten und machten andererseits das Lager selbst zum Schauplatz des „Exotischen“ (Kap. IV.2). Abschließend gehe ich der Frage nach, in welchem Verhältnis die historischen Filmaufnahmen als Stummfilme zu zeitnah angefertigten historischen Tonaufnahmen stehen und wie nachträgliche Syn-

chronisationen für aktuelle populäre Geschichtssendungen benutzt werden (Kap. IV.3).

1. ETHNOGRAFISCHE FILME RUDOLF PÖCHS:  
AUS DEM „FELD“ UND AUS DEN LAGERN

Wie in den vorigen Kapiteln gezeigt wurde, hatte Pöch bei seinen Forschungsreisen nach Neuguinea und in die Kalahari an technischen Medien neben einer Fotokamera und einem Phonographen auch den Kinematographen eingesetzt. Es lag aufgrund dieser Erfahrung nahe, im Rahmen der anthropologischen Untersuchungen und Bildproduktionen in den Kriegsgefangenenlagern auch Filme zu drehen. Pöchs Assistent Josef Weninger resümierte 1938 in der Rückschau auf die Geschichte des Anthropologischen Instituts der Universität lapidar, dass bei den Kriegsgefangenenforschungen kinematographische Aufnahmen durchgeführt worden seien, um „die Aufnahmetechnik auch nach dem Stande der Zeit so vollständig als möglich zu gestalten“.<sup>1</sup> Dieses nicht inhaltlich, sondern mit der „Vollständigkeit“ der verfügbaren Aufnahmeverfahren begründete Argument mag der Strategie Weningers geschuldet sein, speziell zur Zeit des „Anschlusses“ die Geschichte der Pöch’schen Lehrkanzel an der Universität opportun ausschließlich als Geschichte eines physisch-anthropologischen Instituts zu schreiben. Pöch selbst, so ist seinen Aufsätzen aus dem Jahr 1917<sup>2</sup> zu entnehmen, begriff das Herstellen von Filmen als Ergänzung zu seinen ethnografischen und anthropologischen Untersuchungen. Um seine Filme aus den Kriegsgefangenenlagern in die Biografie Pöchs einerseits und die Tradition des ethnografischen Films andererseits einordnen zu können, sollen hier zunächst die frühen Feldforschungsfilme näher betrachtet werden.

Rudolf Pöch gehörte ebenso wie der Franzose Félix Regnault, der Brite Alfred Cort Haddon und der Amerikaner Walter Baldwin Spencer zur ersten Generation von Ethnografen, die den Kinematographen für wissenschaftliche Zwecke einsetzten. Obwohl die Quellen bezüglich der deutschen Situation eher dünn sind und in der Sekundärliteratur „für den deutschen ‚missing link‘ [...] stets der österreichische Mediziner und Anthropologe Rudolf Pöch“<sup>3</sup> genannt wird, ist nach den Untersuchungen des Filmwissenschaftlers Wolfgang Fuhrmann davon auszugehen, dass viele

---

<sup>1</sup> Weninger 1938, S. 195.

<sup>2</sup> Vgl. Pöch 1915–1917, 1. und 2. Bericht; Pöch 1917b.

<sup>3</sup> Vgl. Fuhrmann 2009a, S. 83.

Anthropologen und Ethnografen wissenschaftliche Filme drehten.<sup>4</sup> Zu den Deutschen, deren filmische Aktivitäten vor 1914 nachweisbar sind, zählen etwa die Völkerkundler Karl Weule, Augustin Krämer, Emil Stefan und Theodor Koch-Grünberg.<sup>5</sup> Felix von Luschan nahm die Kinematographie in seine *Anleitung für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen in Afrika und Oceanien* erstmals im Jahr 1904 auf.<sup>6</sup>

Doch verbreitete sich gleichzeitig auch ein Misstrauen gegenüber dem wissenschaftlichen Wert von Filmaufnahmen, zum Teil, da der Film als ein Medium der Vergnügungsindustrie galt. Frühe kommerzielle Filme inszenierten geradezu „obsessiv“ Aufnahmen von „Naturvölkern“ und können, so die Filmwissenschaftlerin Alison Griffiths, unter Berücksichtigung ihrer Entstehungsbedingungen als Beispiele ethnografischer Kinematographie *avant la lettre* gelesen werden.<sup>7</sup> Nicht-wissenschaftliche Filmemacher reagierten sehr schnell auf die Erfindung der Filmtechnik, die der Amerikaner Thomas Alva Edison perfektioniert hatte. 1893 richtete Edison selbst in West Orange/New Jersey das erste Filmstudio der Geschichte unter dem Namen „Black Maria“ ein, ausgestattet mit einem Kinetographen, der bewegte Bilder aufzeichnen konnte, und dem zugehörigen Wiedergabegerät, Kinetoskop genannt. 1894 lud Edison Darsteller/innen aus Buffalo Bill's Wild West Show in die Black Maria ein, um dort Tänze und Westernszenen aus ihrem Programm aufzuführen. Zu den frühesten Filmen der Geschichte gehören daher neben Wildwestszenen der *Buffalo Dance* und der *Sioux Ghost Dance*, von Indianern im Filmstudio aufgeführt. Wie Griffiths gezeigt hat, darf nicht verkannt werden, dass es sich dabei nicht um geheime religiöse Rituale handelte, sondern um für die Vermarktung und das visuelle Spektakel einer Art großen Völkerschau adaptierte Szenen, die in der Öffentlichkeit des Studios aufgeführt wurden.<sup>8</sup>

Auch in Europa wurde unmittelbar nach der Erfindung des Films bei Völkerschauen gedreht: Die Brüder Auguste und Louis Lumière, Unternehmer in der Fotoindustrie in Lyon, kamen 1894 mit der US-amerikanischen kinematographischen Technik in Kontakt und präsentierten und produzierten 1895 in Frankreich kurze Filme. Darunter befanden sich auch Aufnahmen von „Kanakern“, die die Brüder Lumière 1895 in Lyon filmten. Die allerersten, kommerziell für visuelle Spektakel verwendeten Filmauf-

---

<sup>4</sup> Vgl. Fuhrmann 2009a, 2009b.

<sup>5</sup> Zu Koch-Grünberg vgl. etwa Fuhrmann 2012.

<sup>6</sup> Vgl. Luschan 1904, Abschnitt L, Musik.

<sup>7</sup> Vgl. Griffiths 2003, S. 172f.

<sup>8</sup> Vgl. ebd., S. 174–184.

nahmen von den „Anderen“ wurden also nicht am Heimatort dieser „Anderen“ hergestellt, sondern in europäischen und amerikanischen Städten, in unmittelbarer Nähe zum Produktionsort der Filmtechnik. Sie bildeten damit eine Analogie zu Theateraufführungen, Völkerschauen, ethnografischen Dörfern und Panoptika im Europa des 19. Jahrhunderts, in denen die „Anderen“ als Abgrenzung zu den eigenen Körpern, Räumen und Geschichten vorgeführt wurden. Die Filmkamera rahmte diese Aufführungsräume und verdoppelte das visuelle Spektakel.

Im wissenschaftlichen Bereich profitierte ein früher Versuch ethnografischer Aufnahmen von der physischen Präsenz der „Anderen“ in Europa: Regnault, ein französischer Arzt, untersuchte im Jahr 1895 Bewegungsabläufe von Afrikaner/innen während der Exposition Ethnographique de l’Afrique Occidentale in Paris, indem er umfangreiche Serien von sogenannten Chronofotografien, Fotografien von Bewegungen, produzierte.<sup>9</sup> Die ersten bekannten wissenschaftlichen Filmaufnahmen im ethnografischen „Feld“ entstanden anlässlich der Cambridge Anthropological Expedition zu den Inseln der Torres-Straße zwischen Australien und Papua-Neuguinea in den Jahren 1898/99. Der Leiter der Expedition, der frühere Zoologe Alfred Cort Haddon (1855–1940), führte einen Kinematographen der Warwick Trading Company mit und belichtete Filmmaterial, das jedoch zum größten Teil durch klimatische und chemische Einwirkungen zerstört wurde.

Erhalten sind heute fünf kurze Szenen, die jeweils aus einer einzigen Einstellung bestehen und unter anderem Männer beim Aufführen eines Tanzes aus der Malu-Bomai-Zeremonie und beim Entzünden eines Feuers zeigen. Als diese Filme im Jahr 1900 der Cambridge Anthropological Society vorgeführt wurden, sah sie auch der Amerikaner Walter Baldwin Spencer (1860–1929). In den Jahren 1901/02 filmte er daraufhin selbst bei seiner Expedition nach Australien Rituale und Tänze der Aborigines, darunter die Tjitjingalla-Zeremonie der Arunta.<sup>10</sup> Auch Rudolf Pöch sah die Filme Haddons und berichtete darüber rückblickend im Jahr 1907: „Die erste Anregung, kinematographische Aufnahmen zu anthropologischen Zwecken zu machen, bekam ich von Professor A.C. Haddon. Er zeigte mir in Cambridge/Großbritannien im Jahre 1902 ein Stück Film, einen Maskentanz von einer der Torres Straits-Inseln.“<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Zu Regnault siehe Toben Rony 1996.

<sup>10</sup> Spencer setzte beim Verfilmen der Zeremonie, deren Vor- und Nachbereitungen er in acht Sequenzen aufteilte, Schwenks und sogar Gegenschüsse ein. Erhalten sind heute nur zwei kurze Szenen, die feste Einstellungen zeigen.

<sup>11</sup> Pöch 1907a, S. 395.

Pöch zeigte sich beeindruckt von den Möglichkeiten des neuen Mediums. Er betonte, dass die anthropologisch-ethnografische Arbeit im Vergleich zu früheren Zeiten, in denen der Ethnograf mit Stift, Skizzenbuch und einfachen Instrumenten ausgerüstet war, komplexer geworden sei und dass neue Technologien wie der Film neue, wertvolle Resultate versprächen. Der Anthropologe nehme einen Kinematographen ins Feld mit, „um ganz modern zu sein“.<sup>12</sup> Den Film als modernstes technisches Medium sah Pöch sowohl in der Lage als auch in der „Pflicht“<sup>13</sup>, das auf der Welt noch vorhandene „Ursprüngliche“ aufzuzeichnen:

„Wenn man bedenkt, wie schnell die Sitten dieser Leute unter dem Vordringen der europäischen Kultur verschwinden, so wird man begreifen, wie wichtig das Aufsammeln solcher kinematographischer Dokumente ist, trotz der damit verbundenen Schwierigkeiten und Unannehmlichkeiten.“<sup>14</sup>

Pöch wollte ebenso wie Haddon das Medium des Films vor allem im Rahmen der *salvage anthropology*, der Rettungsethnologie nutzen. Er scheint dabei einer der frühesten Vertreter filmender Ethnografen im deutschsprachigen Raum gewesen zu sein. Als er aber 1904 zu seiner Reisen nach Australien und Neuguinea aufbrach, führte er zunächst keinen Kinematographen mit, einerseits aus Kostengründen, andererseits wegen der schwierigen Handhabung des Apparats in heißem und feuchtem Klima. Bereits an seinem ersten Standort in Deutsch-Neuguinea wurden jedoch Maskentänze aufgeführt, so dass er bedauerte, diese nicht filmisch festhalten zu können: „Jede Beschreibung der Tänze gibt nur eine schwache Vorstellung, die Photographie ist ein totes Bild, die choreographische Aufzeichnung [in Schemata] kann auch nur mangelhaft diese eigentümlichen Kunstleistungen festlegen.“<sup>15</sup> Pöch ließ sich daraufhin einen Kinematographen zusenden. Diese „Bioscop Kamera“ setzte er zum ersten Mal im Oktober 1905 bei Matupi ein, um Maskentänze der Monumbo anlässlich eines Festes aufzuzeichnen.<sup>16</sup>

Das Filmen von Tänzen setzte er in Cape Nelson an der Nordostküste von Britisch-Neuguinea bei Festlichkeiten fort. Gerade Tänze drückten nach Pöchs Ansicht die Kultur der gefilmten „Völker“ aus. So erklärte er,

---

<sup>12</sup> Ebd., S. 394.

<sup>13</sup> Pöch 1910a, S. 115.

<sup>14</sup> Ebd., S. 114.

<sup>15</sup> Pöch 1907a, S. 395.

<sup>16</sup> Ebd. Pöch hatte ursprünglich, wie Haddon, eine Kamera der Warwick Trading Company erwerben wollen. Vgl. Fuhrmann 2012.

kinematographische Aufnahmen „erfüllen nicht nur den Zweck, die Tanzfiguren genau wiederzugeben, sondern sie halten überhaupt Lebensäußerungen einer Kultur fest, die vor der vordringenden europäischen Zivilisation rasch verschwunden sein werden“.<sup>17</sup> In dem Ausdruck „Lebensäußerung“ spiegelt sich nicht nur die Eingebundenheit der Darsteller/innen in eine Kultur im Sinne des kulturellen Lebens, sondern auch ein Reflex des „Lebens“ an sich im Sinne von Lebendigkeit und Bewegtheit. Der Film war in der Lage, lebende Menschen in Bewegung zu zeigen. Er entsprach mit seiner eigenen zeitlichen Ausdehnung und seiner Eigenschaft, Zeitabläufe aufzuzeichnen und wiederzugeben, insofern am meisten dem bewegten Leben von Menschen – er fungierte als „Vitagrafie, als Aufzeichnung des Lebens selbst“<sup>18</sup>, die ihre technischen Bedingungen vergessen zu machen suchte. Pöch's Ziel war es, mit Filmen „lebendige Dokumente menschlicher Kulturstadien festzuhalten“<sup>19</sup>, wobei sich die Qualität „lebendig“ nicht nur auf die Inhalte, das Repräsentierte, die Menschen bezog, sondern auch auf den Träger, das Medium Film selbst, das durch seine Ablaufbewegung selbst „lebendig“ zu sein schein. Das Prädikat „lebendig“ verschmolz den medialen Träger des Films mit seinem Inhalt, das Zeigende mit dem Gezeigten.

Das Filmen von Tänzen hatte für Pöch noch einen weiteren, praktischen Zweck: Tänze seien nicht nur „das dankbarste und auch einfachste Objekt für die kinematographischen Aufgaben“, sondern auch „das beste Übungsobjekt“, da man mit ihnen am besten herausfinden könne, „was bei der Wiedergabe bildhaft und wirkungsvoll erscheint“<sup>20</sup>. Das Filmen von Tänzen erklärte Pöch zu einer Übung im Umgang mit dem Medium. Um mit dem Filmen zu beginnen, riet er, kurze, sich ständig wiederholende Bewegungen aufzunehmen, wie sie Tänze darstellten. Dabei ist zu bedenken, dass viele Tanzszenen sowieso als Re-Enactment, als Wieder-Aufführungen, gefilmt werden mussten, da Kameras bei zeremoniellen Anlässen nicht unbemerkt agieren konnten und oft nicht zugelassen wurden.<sup>21</sup> Als technische Vorübung für das Filmen empfahl Pöch zudem die Fotografie,<sup>22</sup> in der er selbst durch das anthropologische Fotografieren überaus geübt war.

---

<sup>17</sup> Pöch 1907b, S. 805.

<sup>18</sup> Holl 2006, S. 230.

<sup>19</sup> Pöch 1907a, S. 400.

<sup>20</sup> Ebd., S. 398.

<sup>21</sup> Vgl. auch Griffiths 2003, S. 141.

<sup>22</sup> Vgl. Pöch 1907a, S. 395.



Während Tänze einen Hauptbereich von Pöch's filmischen Sujets darstellten, drehte er 1905 und 1906 noch weitere Szenen in Neuguinea, die inhaltlich anders bestimmt waren. Nach der „Schulung“ durch Tänze wendete er sich „Aufnahmen von Szenen aus dem Dorfleben“ zu.<sup>23</sup> In Kworafidorfe Fodum bei Cape Nelson filmte er Frauen auf dem Dorfplatz sowie Frauen, die Feldfrüchte aus den Pflanzungen zu ihren Hütten tragen; in dem Dorf Hanuabada bei Port Moresby zeichnete er Wasser schleppende Mädchen auf, spielende und badende Kinder, Frauen mit Kindern auf den Hüften sowie mehrere Rauchszenen. Zudem dokumentierte er verschiedene handwerkliche Tätigkeiten, etwa das Tätowieren eines Kindes, das Zurechtschlagen eines Steinwerkzeugs sowie mehrfach das Töpfern ohne Töpferscheibe, wie es Frauen in der Gegend von Port Moresby praktizierten.

In Neuguinea belichtete Pöch insgesamt 2.100 Meter 35-mm-Film, wovon sich nach seinen eigenen Angaben jedoch nur 1.200 Meter als brauchbar erwiesen.<sup>24</sup> Das Nitromaterial lagerte seit Pöch's Zeiten am Anthropologischen Institut der Universität Wien und wurde Ende der 1950er Jahre umkopiert, soweit es nach damaligem Verständnis von Bedeutung war; die Originale wurden danach offenbar vernichtet.<sup>25</sup> Die Filme befanden sich in recht gutem Zustand, da Pöch sie bereits in Neuguinea belichtet und relativ schnell mit Schiffen nach Europa geschickt hatte. Die sofortige Entwicklung der Filme vor Ort hatte er als „ideale Forderung“ bezeichnet, jedoch auf den zusätzlichen Aufwand an Gepäck, Zeit und Mühe verwiesen sowie die Schwierigkeit, „im feuchtheißen Klima die Filme richtig und ohne Schaden zu entwickeln, zu fixieren und zu trocknen“.<sup>26</sup> Paul Spindler vom Naturhistorischen Museum Wien edierte 1958/59 das umkopierte Material in Film C 1078/I des Österreichischen Instituts für den Wissenschaftlichen Film, *Neu-Guinea (in memoriam Prof. Dr. Rudolf Pöch)*. Darin sind 167 Meter Film im 16-mm-Format erhalten, wobei die Frequenztransformation nicht berücksichtigt ist.<sup>27</sup>

Zum Zeitpunkt der Edition waren die Filme von Pöch's zweiter Expedition nach Südafrika nicht annähernd so gut erhalten, da er sie in der Kalahari nicht sofort entwickeln konnte, sondern diese oft wochenlang auf Ochsenkarren zur nächsten Poststation befördert werden mussten. Angaben

---

<sup>23</sup> Pöch 1907a, S. 398.

<sup>24</sup> Vgl. ebd., S. 396f.

<sup>25</sup> Vgl. Schüller 1987, S. 134.

<sup>26</sup> Pöch 1907a, S. 396.

<sup>27</sup> Vgl. Spindler 1974b.

darüber, wie viele Meter Film Pöch in Südafrika drehte, fehlen. Von den rund 250 erhaltenen, bereits frequenztransformierten Filmmetern im 16-mm-Format publizierte Spindler 72 Meter in dem ÖWF-Film C 1078/II *Buschmänner in der Kalahari (1907–1909)*. Es ist jedoch davon auszugehen, dass diese Szenen nur einen kleinen Teil des von Pöch in der Kalahari produzierten Materials darstellen.<sup>28</sup>

Bei seiner Expedition nach Südafrika von 1907 bis 1909 war Pöch von vornherein sowohl mit einem Phonographen als auch mit einem Kinematographen ausgerüstet. Bei der Durchführung von Aufnahmen musste er große Schwierigkeiten überwinden: „Sand und Staub, Hitze und große Trockenheit und die weiten Reisen mit dem Ochsenkarren“.<sup>29</sup> Über die konkreten Filmaufnahmen in Südafrika hat Pöch im Vergleich zu jenen in Neuguinea wenig berichtet.<sup>30</sup> Seine Notizen und das edierte Material zeigen jedoch, dass er die drei in Neuguinea erprobten Motivkomplexe für seine Filme beibehielt: Szenen aus dem Alltag, von handwerklichen Tätigkeiten sowie von Tänzen, Ritualen und Zeremonien. In der Kalahari zeichnete er unter anderem die Rituale des Tundtanzen der „Buschmänner“ auf, an Alltagsszenen dokumentierte er etwa die Zubereitung von Speisen und das Anzünden von Feuer. Längere Einstellungen produzierte er von handwerklichen oder landwirtschaftlichen Tätigkeiten, so vom Bergen der Feldfrüchte mit einem Grabstock, der Herstellung einer Schnur aus Pflanzenfasern, dem Stampfen von Körnern.

Von diesen drei großen Themenbereichen weichen in dem publizierten und heute verfügbaren Material drei einzelne Filmszenen ab: eine kurze Einstellung von den deutschen Schutztruppen mit Kamelen – möglicherweise handelt es sich um dieselbe Polizeipatrouille, die Pöch von Rietfontein aus ins Hinterland begleitete<sup>31</sup> –, der Vorgang einer Tonaufnahme mit einem alten Mann vor dem phonographischen Apparat und eine offenbar als Bewegungsstudie gedachte Sequenz mit einem jungen Mann, der mehrmals frontal auf die Kamera zu- und wieder von ihr wegläuft. Diese letzte Szene wurde offensichtlich mit dem Darsteller verabredet und erinnert an die Bewegungsstudien Regnaults; sie diente als einzige explizit physisch-anthropologischen Zwecken. Pöch hatte in einem Bericht aus Neuguinea darauf hingewiesen, dass „die meisten Bewegungen der primitiven Men-

---

<sup>28</sup> Vgl. Schüller 1987, S. 134 sowie Anm. 1.

<sup>29</sup> Pöch 1910b, S. 358.

<sup>30</sup> Zu seiner Reise nach Südafrika vgl. Pöch 1908, 1909, 1910a, 1910b, 1910c, 1912.

<sup>31</sup> Zu Pöch's Expedition durch Südafrika vgl. sekundär u. a. das Booklet zur CD-Edition der Kalahari-Tonaufnahmen (2003).

schen [...] recht verschieden von denen der hochentwickelten Rassen“ seien, daher sei „schon die Wiedergabe des Gehens, Niedersetzens, Tragens usw. mit dem Bioskop äußerst lehrreich“.<sup>32</sup>

In Pöchs Filmen aus den Kriegsgefangenenlagern finden sich keine ähnlichen Szenen. Am nächsten kommen den physisch-anthropologischen Ansprüchen im Horizont des Ersten Weltkriegs wohl Bilder aus dem offiziellen politischen Dokumentarfilm *Das Kinderelend in Wien* (Österreich 1919) der Staatlichen Film-Hauptstelle, hergestellt mit Unterstützung der US-amerikanischen Kinderhilfs-Aktion.<sup>33</sup> Er zeigt, wie Schulkinder in Wien im Jahr 1919 vermessen und gewogen werden. Die Ergebnisse werden mit den Vorkriegsergebnissen verglichen und dokumentieren eine starke Unterernährung und Entwicklungshemmung. Die Filmaufnahmen erinnern an Fotos in Rudolf Martins 1924 publizierter Anleitung zu anthropologischen Vermessungen unter besonderer Berücksichtigung von Schulkindern.<sup>34</sup>

Pöch filmte sowohl in Neuguinea als auch in der Kalahari nach zwei Prinzipien, wie er selbst ausführte: Er unterschied zwischen mit den Darsteller/innen verabredeten Filmaufnahmen und solchen, die die Gefilmten nicht bemerkten. „Eine Aufnahme draußen im Felde“<sup>35</sup> sollte nach Pöchs Meinung keine gestellte Szene sein wie jene „kunstvollen kinematographischen Aufnahmen, welche wir in unseren Kinematographentheatern sehen“.<sup>36</sup> Von den Gefilmten unbemerkt zu drehen, war jedoch auch „draußen im Felde“ kaum möglich: „Mit dem Kinematographen kann man sich ja leider nicht unbeobachtet an die Leute heranschleichen, und ich habe im ganzen nur zwei Aufnahmen, wo ich mit dem Apparate versteckt stand und Szenen aufnahm, ohne daß die Leute eine Ahnung hatten, beobachtet zu sein.“<sup>37</sup> Von seiner Reise durch Neuguinea berichtete Pöch, er habe die Filmkamera immer auf ein festes Stativ geschraubt. „Bei einigen Aufnahmen stellte ich den Apparat einfach auf den Dorfplatz hin und nahm verschiedene Szenen auf, wie sie sich ganz unaufgefordert abspielten, ohne

---

<sup>32</sup> Pöch 1906a, S. 613.

<sup>33</sup> *Das Kinderelend in Wien*, Österreich 1919, Produktion: Staatliche Film-Hauptstelle, Wien, 35 mm-Format, stumm, deutsche Zwischentitel, Viragen, Laufzeit 26 Minuten (18 B./Sek.). Vgl. dazu Filmhimmel Österreich, Broschüre von Filmarchiv Austria, Reihe „II. Der große Krieg dauert“, Nr. 014 (2005), S. 15–18.

<sup>34</sup> Vgl. Martin 1924.

<sup>35</sup> Pöch 1910a, S. 114.

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> Ebd.

dass die Leute es wussten, dass sie photographiert wurden.“<sup>38</sup> Paul Spindler hat anhand von Pöchs Kamera nachgewiesen, dass er einen seitlich neben dem Objektiv frontal angebrachten Sucher benutzte, so dass er das Geschehen hinter seinem Rücken erfassen konnte.<sup>39</sup> So gelang es Pöch nach eigenem Bericht in Neuguinea, „einige gar nicht beeinflusste Szenen festzuhalten“<sup>40</sup>: Mädchen, die Wasser in großen Töpfen auf den Schultern tragen, und Frauen, die mit Kindern auf der Hüfte am Kinematographen vorbeigehen.

Gerade für das Aufnehmen von handwerklichen Tätigkeiten aber musste Pöch mit der Kamera nahe an die Gefilmten heranrücken, so dass er nicht unbemerkt drehen konnte. Daher war er gezwungen, seine Absichten zu offenbaren und bestimmte Absprachen zu treffen:

„In den meisten Fällen mußte ich mit dem Apparate an die Leute herangehen oder die Leute zu dem Apparate herbeirufen. Ein Buschmann zum Beispiel, welcher mit zwei Feuerhölzern durch Bohren Feuer erzeugte, setzte sich vor den Apparat, ich stellte ein, und er produzierte dann seine Kunst. Bei Leuten, die einen schon kennen, gelingt das, ohne daß sie weiter im geringsten beeinflusst sind. So bekam ich von den Buschmännern noch eine Reihe anderer ähnlicher Aufnahmen, z. B. das Drehen eines Strickes, das Heranschleichen an das Wild, die Zubereitung ihrer Speisen usw.“<sup>41</sup>

Pöch betonte, dass diese Szenen zwar nicht unbemerkt gefilmt wurden, aber auch nicht „gestellt“ seien, „da sich alles so vollzieht, wie es sich vollziehen würde, auch wenn gerade keine Aufnahme gemacht wird“.<sup>42</sup> Trotz des Wissens der Gefilmten um den Akt des Filmens reklamierte Pöch eine „naturgetreue“<sup>43</sup> Repräsentation. Wie bewusst den Darsteller/innen aber die Anwesenheit des europäischen Forschers nebst seiner technischen Ausrüstung und seinen möglicherweise intransparenten Erwartungen war, zeigen ihre irritierten Blicke in die Kamera. Besonders deutlich ist dies in der Szene mit einer afrikanischen Frau, die den Umgang mit einem Grabstock demonstrieren soll. Unsicheres Lachen in Richtung des Auges von Kamera und Operateur und wiederholte direkte Blickkontakte verweisen aus der

---

<sup>38</sup> Pöch 1907a, S. 398.

<sup>39</sup> Vgl. Spindler 1974a.

<sup>40</sup> Pöch 1907a, S. 398.

<sup>41</sup> Pöch 1910a, S. 114.

<sup>42</sup> Pöch 1907a, S. 400.

<sup>43</sup> Die Formulierung „naturgetreu“ benutzt Pöch in Bezug auf seine Filmaufnahme mit Kubi in der Kalahari. Vgl. ÖAWPH, Protokollbogen zu Ph 789.

Filmebene hinaus auf den Verursacher des Bildes, den Anthropologen. Einige von Pöch's Filmszenen lassen zudem deutlich das Einsetzen der Handlung erkennen: Die Darsteller/innen schauen in die Kamera und beginnen offensichtlich auf das verabredete Zeichen des Operateurs hin mit der aufzuführenden Handlung. An diesen Momenten und Gesten wird das (wissenschaftliche) System deutlich, das hinter den Filmaufnahmen stand: Die „Ursprünglichkeit“ der Handlung wurde durch die Gefilmten auf Zuruf oder ein verabredetes Zeichen hin aus- beziehungsweise aufgeführt.

Die Frage der Wissenschaftlichkeit oder genauer gesagt die nach dem wissenschaftlichen Wert wurde im Bereich des frühen ethnografischen Films viel und heftig diskutiert. Der Hauptgrund für das Misstrauen von Wissenschaftlern gegenüber dem Wert von Filmaufnahmen lag in deren Nähe zur Vergnügungsindustrie, die auch Lebensgruppen in Dioramen und ethnografische Dörfer auf Großausstellungen präsentierte. Ebenso wie diese anderen Schauobjekte würden ethnografische Filme, so die Kritik von Wissenschaftlern, zu wenig kontextualisierende Erklärungen geben: „the spectacularized, moving ethnographic image with its surfeit of illusionistic detail and lack of context, would paradoxically show too much and reveal to little“.<sup>44</sup> Alison Griffiths führt aus, dass mit dem Argument der visuellen Detailfülle, die der Film in der Lage war aufzuzeichnen, wissenschaftlicher Wert sowohl gerechtfertigt als auch im Sinne ungenügender Diskursivität bestritten werden konnte. Sie beschreibt diese beiden Pole als ein permanentes Paradox in der Geschichte der visuellen Anthropologie.<sup>45</sup>

Die Tatsache, dass das Medium des Films stets mehr aufzeichnete als das, was die Wissenschaftler interessierte, öffnete es auch für Gesten des Widerstands oder der unerwünschten Darstellungen. Eine der Hauptaufgaben von überzeugten wissenschaftlichen Filmern war es daher, Filme als wissenschaftliche Dokumente lesbar zu machen („making the films legible as scientific documents“).<sup>46</sup> Für Pöch konnte dies, erinnert man an seinen Umgang mit dem „anthropologischen“ Fotografieren, nur bedeuten, Regeln aufzustellen, Inhalte und Formate zu definieren und zu standardisieren.

Pöch, der zwischen 1904 und 1909 ethnografische Filme „draußen im Felde“ kolonialisierter Länder in Afrika und Ozeanien drehte, reflektierte die Anwendung der kinematographischen Technik ausführlich. Bei seinen Expeditionen nach Neuguinea und Südafrika benutzte er als Bildeinstellungen nur die Totale, die Halbtotale und die Halbnaheinstellung. Bewegungen

---

<sup>44</sup> Griffiths 2003, S. 168.

<sup>45</sup> Vgl. ebd., S. 128f.

<sup>46</sup> Ebd., S. 167.

und Schwenks der auf ein Stativ montierten, schweren und handgekurbelten Kamera waren noch nicht möglich, Gestaltungsmittel wie der Wechsel zwischen Totalen und Nahaufnahmen waren ihm nicht bekannt. Jede ausgewählte Szene drehte Pöch mit einer einzigen, unveränderten Einstellung bei der damals üblichen Aufnahmegeschwindigkeit von 16 bis 18 Bildern pro Sekunde. Für dieses Abfilmen von Plansequenzen<sup>47</sup> empfahl er nach seinem Kalahari-Aufenthalt, das Filmmaterial in Rollen von 10 oder 20 Meter Länge zu konfektionieren, da „die kurzen Szenen, die man für anthropologische Zwecke aufzunehmen hat, in der Regel mit einem solchen Film vollständig erschöpft sind“.<sup>48</sup>

Pöch fasste seine technischen Erkenntnisse zum ethnografischen Filmen in seinen Reiseberichten zusammen.<sup>49</sup> Dabei ging er auch, wie gezeigt, auf Inhalte und Motive ein, nicht jedoch auf eine geeignete Vorführweise vor einem Publikum. Meines Wissens hat Pöch sich nie über die anzustrebende Dramaturgie oder ideale Abfolge von Szenen geäußert – was dafür spricht, dass er die Szenen einzeln betrachtete und nicht als zu montierenden Film. Die einzelnen Sequenzen verstand er, ganz ähnlich wie anthropologische und ethnografische Fotos, als Illustration eines bestimmten Sachverhalts und weniger als Teil eines Ganzen oder einer Handlung. Sehr wahrscheinlich erläuterte er bei Vorführungen jede einzelne Sequenz mit Worten, stellte also *live* einen Kontext der jeweiligen Szenen über die Sprache aus dem Off her. Bei Pöchs Filmsequenzen sind daher immer auch gesprochene Kommentare des Vorführers mitzudenken, die nicht in Form von Zwischentiteln verschriftlicht wurden.

Pöchs Filme aus Neuguinea und der Kalahari zählen zu den frühesten ethnografischen Filmen, die deutschsprachige Wissenschaftler herstellten. Da sie in kolonialisierten Ländern entstanden, sind sie spezifischer auch der kolonialen Kinematographie zuzuordnen. Wolfgang Fuhrmann hat gezeigt, dass Filme über die Kolonien im Deutschen Reich sowohl im kommerziell-didaktischen Bereich aufgeführt wurden, etwa von der Deutschen Kolonialgesellschaft, als auch im ethnografischen und bildungsreformerschen Bereich. Im wissenschaftlichen Rahmen, so Fuhrmann, wurden ethnografische Filme aus den Kolonien nach 1907 im Deutschen Reich vor allem durch Pöchs Filme aus Neuguinea und die Filme Karl Weules, des Direktors des Völkerkundemuseums in Leipzig, von seiner Expedition

---

<sup>47</sup> Vgl. Gschwendtner 1989, S. 81.

<sup>48</sup> Pöch 1910a, S. 114.

<sup>49</sup> Eine handschriftliche Liste von Pöch mit Anweisungen zum Filmen findet sich auch in den Beständen des EMBPH. Vgl. Fuhrmann 2010, S. 350.

nach Deutsch-Ostafrika in den Jahren 1906/07<sup>50</sup> bekannt. Sie entwickelten sich parallel zur Filmpropaganda der Deutschen Kolonialgesellschaft.<sup>51</sup> Zu den im Deutschen Reich aktiven ethnografischen Filmemachern gehörte außerdem der Anthropologe Richard Neuhaus. Der Völkerkundler Augustin Krämer filmte während der Hamburger Südsee-Expedition in den Jahren 1908 bis 1910.<sup>52</sup>

Die mögliche Relevanz von Filmaufnahmen für den wissenschaftlichen Bereich war in Europa bereits früh erkannt worden. So wurde auf dem Internationalen Völkerkundekongress 1900 in Paris gefordert, dass alle völkerkundlichen Museen ihren Sammlungen Filmarchive angliedern sollten.<sup>53</sup> Die Wichtigkeit des Mediums für ethnografische Zwecke wurde am Vorabend des Ersten Weltkriegs noch einmal bestätigt: Auf der Jahrestagung der Deutschen Anthropologischen Gesellschaft 1913, an der unter anderen auch Richard Neuhaus, Karl Weule und Rudolf Pöch teilnahmen, wurden ethnografische Filme von der Freiburger Expedition nach Niederländisch-Indien und der Malayischen Halbinsel (1910/11) in Anwesenheit des beteiligten Odo Deodatus Tauern vorgeführt.<sup>54</sup>

Nach meinem bisherigen Kenntnisstand griff Rudolf Pöch nach seiner Rückkehr aus Südafrika (1909) erst wieder im Weltkrieg zum Kinematographen. Im Sommer 1915 produzierte er Filmaufnahmen in den Kriegsgefangenenlagern Eger und Reichenberg, in jedem Lager etwa 300 Meter. Insgesamt entstanden fünfzehn verschiedene Szenen mit unterschiedlichen Längen und Einstellungsgrößen bei einer Aufnahmefrequenz von 16 bis 18

<sup>50</sup> Die Filme Weules wurden 2008 im Leipziger Museum wiedergefunden und umkopiert. Vgl. dazu jüngst: Wolfgang Fuhrmann: „Filmische Secondos: Quellenkritische Annäherung an ethnografisches Filmmaterial“, Vortrag auf dem Kolloquium von Memoriav, Zürich, 22./23.10.2010.

<sup>51</sup> Vgl. Fuhrmann 2003, S. 138. Fuhrmann weist darauf hin, dass Pöch, der einen Vortrag in der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin hielt, seine Filme aus Britisch-, Niederländisch- und Deutsch-Neuguinea am 3. November 1906 in Berlin präsentierte. Daraufhin wurde von deutscher Seite vorgeschlagen, Pöch um Duplikate dieser Filme zu bitten. Als Gegenargumente wurden vorgebracht, das erstens Pöch kein „Reichsdeutscher“ sei und zweitens seine Filme nur Aufnahmen von „Eingeborenen“ enthielten und damit die Zuschauer ermüden würden. Vgl. *Deutsche Kolonialzeitung*, Nr. 50, 15.12.1906, zit. nach Fuhrmann 2003, S. 77.

<sup>52</sup> Vgl. Fischer 1981.

<sup>53</sup> A. R. Michaelis: *Research Films in Biology, Anthropology, Psychology and Medicine*, New York 1955, S. 193 u. 409, zit. nach Spindler 1974b, S. 106.

<sup>54</sup> Siehe Fuhrmann 2003, S. 168. Ein im Vorfeld angekündigtes Kartell der deutschen und österreichischen Museen wurde jedoch nicht eingerichtet – zumindest ist dies nicht dokumentiert.

Bildern pro Sekunde. Die Filme aus den Kriegsgefangenenlagern galten als verschollen, bis sie Anfang 1989 bei Recherchen im Österreichischen Filmarchiv in Laxenburg aufgefunden wurden.<sup>55</sup> Die Filmemacherin Andrea Gschwendtner, die 1993 selbst einen Dokumentarfilm über Rudolf Pöch mit dem Titel *Der Menschenforscher* gedreht hat, edierte die Lagerfilme 1991 in dem ÖWF-Film P 2208 unter dem Titel *Als Anthropologe im Gefangenenlager*<sup>56</sup> und verfasste eine Begleitveröffentlichung dazu.<sup>57</sup> Um einen „natürlicheren“ Eindruck der damals gefilmten Szenen zu erzielen – heute ist das Auge an 24 bis 25 Bilder pro Sekunde gewöhnt –, wurden in einem Spezialverfahren auf dem Tricktisch jeweils bestimmte Kader zweimal kopiert.<sup>58</sup> Die übertragenen Filme ergeben eine Gesamtlänge von 24 Minuten (Abb. 66–77 und 86–109).

Eine bestimmte Anordnung der aufgenommenen 15 Szenen innerhalb einer übergeordneten Dramaturgie hatte Rudolf Pöch wohl nicht vorgesehen. Auch die ursprüngliche Abfolge der Szenen ist heute unbekannt. Bei der Edition der Filme legte Gschwendtner die untenstehende Reihenfolge fest:

1. Theatervorführung: „Das Hochzeitsfest“ mit verschiedenen Tänzen (Abb. 86 und 87)
2. Russische Kriegsgefangene (Schwenk von rechts nach links über die Zuschauer der Vorstellung) (Abb. 88 und 89)
3. Ringkampf von drei Männern (Abb. 90 und 91)
4. (Erster) Russischer Tanz einer Person mit vier Musikern im Hintergrund vor Baracken (Abb. 92 und 93)
5. (Zweiter) Russischer Tanz von zwei Personen mit vier Musikern vor einer Barackenwand (Abb. 94)
6. (Dritter) Russischer Tanz mit drei „Zigeunern“ (Abb. 95 und Buchumschlag)
7. Gruppentanz mit acht Männern (Abb. 96 und 97)
8. Muslimisches Gebetsritual mit acht Männern (Abb. 98 und 99)

<sup>55</sup> Vgl. Gschwendtner 1991, S. 106.

<sup>56</sup> *Als Anthropologe im Gefangenenlager*, Österreich 1915, Rudolf Pöch, 35 mm-Format, stumm, schwarzweiß, Laufzeit bei 18 Bildern pro Sekunde: 24 Minuten. Vgl. dazu auch: Filmhimmel Österreich, Broschüre von Filmarchiv Austria, Reihe II, „Der große Krieg dauert“, Nr. 013 (2005), S. 5–9.

<sup>57</sup> Vgl. Gschwendtner 1991.

<sup>58</sup> Vgl. ebd., S. 111.





Abb. 86 bis 109: Stills aus Pöchs Filmszenen von Kriegsgefangenen, von links nach rechts





9. Flechten von Strohschuhen (zwei Einstellungen) (Abb. 100 und 101)
10. Herstellung einer Balalaika (Abb. 102 und 103)
11. Schnitzwerk aus Bein (zwei Einstellungen) (Abb. 104 und 105)
12. Bearbeitung von einer Münze zu einem Ring (Abb. 106)
13. Herstellung einer Taube aus Holz (Abb. 107)
14. Herstellung einer Spielzeugschlange (Abb. 108 und 109)
15. Gipsabguss nach dem lebenden Modell (zwei Einstellungen) (Abb. 62–77)<sup>59</sup>

Die Szenen unterteilen sich in zwei Hauptkategorien: Die ersten acht Szenen repräsentieren im Wesentlichen Tänze, Rituale und Zeremonien, also in sich choreografierte Handlungsabläufe. Bei der Aufführung des „Hochzeitsfestes“ (1) sitzen die Gefangenen im Kreis oder weiten Halbkreis um den Schauplatz im Lager herum. In dessen Mitte steht das Hochzeitspaar. Von rechts kommend marschieren die übrigen Darsteller auf und stellen sich frontal zur Kamera in einer Reihe hinter dem Paar auf. Währenddessen bedeutet der Bräutigam mit wiederholten Gesten den Zuschauern in seinem Rücken, sich zu setzen. Von links nach rechts stehen nun hinter dem Paar ein Stehgeiger und ein Ziehharmonikaspieler, die musizieren, ein alter Mann mit einer buckligen alten Frau und vier junge Männer. Vor dem Brautpaar erscheint zunächst kurz ein Dompteur mit einem als Tanzbär verkleideten, herumhopsenden Mann. Danach treten die beiden Alten tanzend vor, gefolgt von einer gemeinsamen Tanzdarstellung der vier jungen Männer, zu denen sich später noch zwei weitere gesellen. Am rechten Bildrand ist zuweilen der Tanzbär zu sehen, der seinen Dompteur tragen muss. Es folgt der Einzeltanz eines Mannes, später begleitet von einem zweiten Mann, der mit akrobatischen Einlagen aufwartet. Ein nachfolgender Kame-

<sup>59</sup> Der ÖWF-Film P 2208 enthält folgende Zwischentitel: 1. Theatervorführung: „Das Hochzeitsfest“, 2. Russische Kriegsgefangene, 3. Ringkampf, 4. Russische Tänze, 5. Gruppentanz, 6. Mohammedanisches Gebetsritual, 7. Flechten von Strohschuhen, 8. Herstellung einer Balalaika, 9. Schnitzwerk aus Bein, 10. Aus einer Münze wird ein Ring, 11. Herstellung einer Taube aus Holz, 12. Herstellung einer Spielzeugschlange, 13. Gipsabguss nach dem lebenden Modell. Unter Punkt 4, Russische Tänze, wurden drei Szenen zusammengefasst. In Gschwendtners Begleitpublikation (1991, S. 117) sind die Zwischentitel jedoch in einer anderen Reihenfolge aufgeführt: 1. Russische Kriegsgefangene, 2. Theatervorführung: „Das Hochzeitsfest“, 3. Russische Tänze, 4. Russische Tänze, 5. Russische Tänze, 6. Gruppentanz, 7. Mohammedanisches Gebetsritual, 8. Ringkampf, 9. Flechten von Strohschuhen, 10. Aus einer Münze wird ein Ring, 11. Schnitzwerk aus Bein, 12. Herstellung einer Balalaika, 13. Herstellung einer Taube aus Holz, 14. Herstellung einer Spielzeugschlange, 15. Gipsabguss nach dem lebenden Modell. Wie diese Verschiebung zustande kam, erschließt sich aus der Publikation nicht.

raschwenk von rechts nach links über die Zuschauermenge (2) dient als eine Art Zusatzinformation. Er zeigt in einem Panorama das Publikum der nunmehr insgesamt in Bewegung befindlichen Darstellergruppe.

Bei einem Ringkampf (3) kämpfen jeweils zwei Männer miteinander, während der jeweilige dritte Mann am Rand der Szene hockt und zusieht. Dieselben drei Männer führen einen Tanz auf (6), wobei jeweils eine Person tanzt und die beiden anderen hockend zuschauen, eine Melodie singen und diese durch Händeklatschen begleiten. In Szene 4 tanzt ein Gefangener aus der russischen Armee, begleitet von vier Musikern, die vor einem Gefängniszaun und zwei Lagerbaracken im Hintergrund stehen. Dieselben Musiker spielen in der nächsten Szene vor einem anderen Hintergrund, einer Barackenvand, während zwei weitere Männer tanzen (5). Bei einem Gruppentanz mit acht Männern schließlich tanzen zwei Männer, während die sechs übrigen einen Halbkreis um sie bilden und in die Hände klatschen (7). Offenbar dieselben acht Männer führen ein muslimisches Gebetsritual auf einem Teppich unter freiem Himmel vor, wobei eine Person als Vorberter fungiert (8).

Der zweite Teil der Lagerfilme mit sieben Szenen führt handwerkliche Tätigkeiten vor. Das Flechten von Strohschuhen (9) wird in zwei Einstellungen vor einer Barackenvand präsentiert: zunächst zwei Personen, die die Strohbindel vorbereiten, anschließend vier nebeneinander sitzende Personen, die aus dem Stroh die Schuhe flechten. Bei der Herstellung einer Balalaika steht ein Mann hinter einem Arbeitstisch und baut das Instrument (10), wobei Pöch zwar bestimmte Stadien der Arbeit ausließ, die Einstellung jedoch nicht veränderte. An einem ebensolchen Tisch steht ein anderer Mann, der aus Knochen eine Schnitzerei anfertigt (11). In der ersten Einstellung ist sein Oberkörper ganz zu sehen, die zweite Einstellung zeigt seine Hände in Nahaufnahme. Ein zweiter Gefangener stellt, auf dem Boden sitzend, aus einer Münze einen Ring her (12), ein dritter, wiederum hinter einem Tisch stehend, produziert eine Taube aus Holz (13), ein vierter schließlich baut eine Spielzeugschlange aus Holz (14). Dass die Szenen in der Edition nicht in chronologischer Reihenfolge, nach dem Datum der Aufnahme, geordnet sind, zeigen Pöchs Arbeitsberichte. Aus diesen geht hervor, dass er in beiden Lagern sowohl „industrielle Verrichtungen“<sup>60</sup> als auch Tänze aufnahm. Deutlich erkennbar ist auch, dass die Ringer in Szene 3 dieselben waren wie die Tänzer in Szene 6 – vermutlich wurden diese Einstellungen nacheinander gedreht.

---

<sup>60</sup> Pöch 1915–1917, 2. Bericht, S. 109.

Die letzte Szene unterscheidet sich insofern von den anderen, als darin vor allem die österreichischen Wissenschaftler zu sehen sind (15). Ihre Tätigkeit, die Herstellung eines Gipsabgusses von dem Kopf eines Kriegsgefangenen, wird in zwei Einstellungen gezeigt: Im Kriegsgefangenenlager beschmieren zwei Anthropologen den Kopf eines sitzenden Internierten mit flüssiger Gipsmasse, die eine am linken Bildrand stehende Hilfskraft anrührt. Nach dem Trocknen nehmen sie die Gipsform in vier Teilen vom Kopf ab. In der zweiten Einstellung stellen zwei Anthropologen oder Gipsgießer vor einem neutralen schwarzen Hintergrund das Positiv her, indem sie die zusammengefühten Negativformen wiederum mit Gipsmasse ausgießen, das Positiv nach der Trocknung vorsichtig von den Formteilen befreien und schließlich Verschönerungsarbeiten an dem Ergebnis, dem Gipskopf, vornehmen (Abb. 62–77).

Pöch setzte in den Kriegsgefangenenlagern seine ethnografische Filmtätigkeit unter Beibehaltung von zwei Hauptthemen fort: handwerkliche Tätigkeiten und Tänze beziehungsweise Rituale. Aus heutiger Sicht erscheint es zunächst absurd, ethnografische Filme in einem Kriegsgefangenenlager zu drehen, eine Art Heimatfilm nicht am Ort der Heimat zu produzieren. Pöch jedoch konzentrierte sich vollständig auf den „Volksstamm“ und die Tätigkeit der Protagonisten, die er vom Heimatort abstrahierte und isolierte. Nach seinem ersten Bericht achtete Pöch darauf, „daß bodenständige Erscheinungen, die nicht durch die Kriegsverhältnisse verändert oder verwischt werden konnten, festgehalten wurden. Durch das Fehlen der Tracht und der heimatlichen Umwelt waren diesen Aufnahmen von vornherein gewisse Grenzen gezogen.“<sup>61</sup> Pöch erkannte deutlich den Unterschied zwischen ethnografischen Filmen „draußen im Felde“ und ethnografischen Filmen im Lager: Die von Pöch erwähnten „gewissen Grenzen“ spiegeln dabei inhaltlich die realen Gefängnismauern und Lagerzäune.

Die im Lager gedrehten Sequenzen zeigen die Protagonisten ohne die ethnografische Kulisse, aber auch nicht vor neutralisiertem Hintergrund: Bei vielen Szenen ist im Hintergrund ein Stacheldrahtzaun sichtbar, an dem eine österreichische Wache auf und ab patrouilliert und damit überdeutlich den Kontext des Lagers indiziert. Zäune, Wachen und teilweise sichtbare Barackenarchitektur bilden die Bühne für die als „typisch“ geltenden Handlungen einzelner „Volksstämme“. Die rhythmische Hin- und Herbewegung der Patrouille im Hintergrund, die an ein Metronom erinnert, steht gleichsam paradigmatisch für die Ordnung des Lagers (siehe

---

<sup>61</sup> Pöch 1915–1917, 1. Bericht, S. 230.

auch Umschlagfotos). Während im Vordergrund ein „exotischer“ Tanz „fremder Völker“ zu sehen ist, schaut die österreichische Wache nicht zu, sondern führt einen mitteleuropäischen Paralleltanz auf, der die militärischen Rituale der Habsburger Monarchie spiegelt.

Pöchs filmische Sujets im Lager Eger waren „Kriegsgefangene bei Holzschnitzarbeiten, die sie teils schon zu Hause geübt, teils in den Kriegsgefangenenlagern von Kameraden erlernt hatten, dann heimische Tänze von Awaren, Zigeunern und Baschkiren, eine mohammedanische Gebetszene usw“.<sup>62</sup> Im Lager Reichenberg nahm er ebenfalls „groß- und kleinrussische Tänze“ auf, konzentrierte sich dort jedoch auf das Aufzeichnen von „industriellen Verrichtungen [...], soweit diese als *ursprünglich* und *charakteristisch* festgestellt werden konnten“.<sup>63</sup> Der Anthropologe legte hier – anders als in Eger – größten Wert darauf, „sich davon zu überzeugen, daß der zur Aufnahme Heranzuziehende das betreffende Gewerbe auch schon in der Heimat ausgeübt hatte, ferner, daß die Technik, wie sie vorgeführt wurde, in allen Stücken eine landesübliche und nicht im Kriegsgefangenenlager veränderte war“.<sup>64</sup> In Reichenberg entstanden relativ lange filmische Aufzeichnungen von handwerklichen Fertigkeiten:

„So wurde die Herstellung einer Balalaika, des grossrussischen Saiteninstrumentes, in allen Stadien festgehalten. Der Arbeiter begann mit dem Schnitzen der einzelnen Teile aus Holzbrettchen, fügte und leimte sie zusammen und stellte schließlich das Instrument fertig, bis zum Aufziehen der Saiten. Ein anderer führte Beinschnitzereien aus; er sägte von einem Rinderknochen ein Stück ab und schnitzte daraus mit recht primitiven Werkzeugen eine kleine Hand, die etwa als Uhranhängsel gedacht war. Auch das Flechten von Pantoffeln aus Stroh, wie sie zur Winterzeit über den Schuhen getragen werden, wurde vorgeführt. Einige Leute arbeiteten nebeneinander und zeigten die ganze Arbeit, von dem Einweichen des Strohes im Wasser und dem Drehen zu Strohseilen bis zur Vollendung des Pantoffels.“<sup>65</sup>

Wie bei Völkerschauen stellten sich die Gefangenen für die Filmkamera selbst als Fremde dar. Für Pöch waren durch die Identität der Darsteller und die „Ursprünglichkeit“ ihrer Darstellung jene Charakteristika gegeben, die die Herstellung eines ethnografischen Films rechtfertigten. Damit versuch-

---

<sup>62</sup> Ebd.

<sup>63</sup> Pöch 1915–1917, 2. Bericht, S. 109, Hervorhebung der Verfasserin.

<sup>64</sup> Ebd.

<sup>65</sup> Ebd., S. 110.

te er, hinter die Bedingungen des Lagers in die Heimat der Darsteller zu greifen, um die „ursprüngliche“ und „landesübliche“ Qualität der Handlung zu gewährleisten. Aus Pöchs Kommentaren ist nicht eindeutig abzuleiten, ob die Ausübung der genannten Handwerke zum Lageralltag gehörte oder eventuell eine „Freizeitbeschäftigung“ der Kriegsgefangenen darstellte. Beides ist denkbar, ebenso ist aber möglich, dass die gefilmten Arbeitsgänge tatsächlich nur für die Filmkamera praktiziert wurden.

Die Tänze, die aus Kunststücken und Tänzen bestehende Theatervorführung, der Ringkampf und das Gebetsritual wurden jeweils in einer einzigen Einstellung gefilmt und entsprechen damit filmtechnisch den Plansequenzen, die Pöch in Neuguinea und Südafrika aufgenommen hatte. Sie lassen sich ebenso wie die Szenen von handwerklichen Tätigkeiten in das „cinema of attractions“, das Kino des visuellen Spektakels einordnen, als das der Filmhistoriker Tom Gunning frühe nichtfiktionale Filme analysiert: Es erzählt weniger Geschichten, als dass es Dinge herzeigt.<sup>66</sup> Nach Fuhrmann entsprechen Pöchs bewegte Szenen von Tanz und Theater aus den Gefangenenlagern der ästhetischen Konvention der „attraction“, wohingegen die Szenen der handwerklichen Tätigkeiten mehr der Ästhetik der „view“ zugehören, die Gunning als Urform des frühen dokumentarischen Films bezeichnet hat. Die „views“ zeichnen oft ein Element aus der Natur oder Sozialgeschichte auf, zeigen Räume und Zeitabläufe eines Produktionsprozesses<sup>67</sup> und verfahren dabei kontemplativer als das Filmen bewegter Attraktionen. Die Benutzung von „views“ deutet laut Fuhrmann auch darauf hin, dass Pöch mit früher populärer Filmästhetik vertraut war.<sup>68</sup>

Unter der Perspektive der Filmtechnik ergab sich gegenüber den Filmen aus Neuguinea und der Kalahari eine Neuerung, die Pöch nur im Bereich der handwerklichen Szenen anwendete. Da die Herstellung eines Schuhs oder eines Instruments wesentlich länger dauerte als die von ihm mit Rollen von 10 oder 20 Metern als ideal erachtete Filmlänge für anthropologische Zwecke, musste er die Handlung buchstäblich zusammenfassen. Wie er berichtete, beobachtete er den jeweiligen Handwerker einmal oder mehrmals bei der Arbeit:

„[...] bei dieser Gelegenheit ergab sich, welche Abschnitte der Arbeit zur Aufnahme in Betracht kamen und wie viel Film gebraucht wurde. Es gilt bei derartigen Aufnahmen als Regel, daß die nebensächlichen Sta-

---

<sup>66</sup> Vgl. Gunning 1990.

<sup>67</sup> Vgl. Fuhrmann 2010, S. 342f.; Gunning 1997, S. 14; dazu auch Fuhrmann 2009, bes. S. 356–360.

<sup>68</sup> Vgl. Fuhrmann 2010, S. 350.



dien der Arbeit nicht zu photographieren sind, nicht nur, um Material zu sparen, sondern auch, um den Film wirklich lehrreich und nicht ermüdend zu gestalten.“<sup>69</sup>

Pöch wich damit von seiner früheren Strategie ab, Plansequenzen ohne Unterbrechung bei gleichbleibender Kameraeinstellung abzufilmen: Zwar ließ er den Kamerastandpunkt und die Einstellungsgröße unverändert – nur bei der Szene der Knochenschnitzerei (11) fokussierte er in der zweiten Einstellung die Hände des Gefangenen –, zeichnete jedoch nur bestimmte Abschnitte der Arbeit auf. Da er noch nicht durch Schnitttechnik zwischen diesen Einzelsequenzen vermitteln konnte, ergaben sich Bildsprünge – so etwa in der Szene der Herstellung einer Balalaika (10).<sup>70</sup> Pöch kommentierte, dass „manchmal zwei nicht ineinander übergehende Einzelbilder aufeinander“ folgten, die der Zuschauer nicht als störend empfinde, „solange die Änderung nur Teile des ganzen Bildes betrifft“.<sup>71</sup> Voraussetzung dafür sei aber die Stabilität der Einstellung: „[...] wenn also bei einer auf einem Tische ausgeführten manuellen Arbeit Tisch und Arbeiter am gleichen Platze bleiben, kann die unmittelbare Aufeinanderfolge nicht ineinander übergehender Stadien der Arbeit selbst nicht mehr störend wirken.“<sup>72</sup> Diese Bemerkung weist übrigens auch darauf hin, dass Pöch weder plante, die Szenen zu schneiden, noch, die verschiedenen Stadien einer Arbeit durch nachträglich eingefügte Zwischentitel zu trennen beziehungsweise zu vermitteln.

Wenn Fuhrmann davon ausgeht, dass Pöch mit den Lagerfilmen bewusst oder unbewusst das damals übliche filmische Format des Travelogue zur Darstellung von Kolonien und kolonialisierten Menschen imitierte, geht er von einer intendierten Reihenfolge der Szenen aus und interpretiert die Lagerfilme daher als Ende jenes „cinema of attractions“ des frühen nichtfiktionalen ethnografischen Films, das ab etwa 1913/14 fließend von einer narrativen Ästhetik im Dokumentarfilm abgelöst wurde.<sup>73</sup> Ich halte es hingegen auch für möglich, dass Pöch jede einzelne Sequenz für sich sah und damit zwar jeweils etwas „Typisches“ demonstrieren wollte, jedoch nicht notwendigerweise im Zusammenhang der Szenen untereinander. Anders als seine Filme aus Neuguinea und der Kalahari stellten die Filme aus den Kriegsgefangenenlagern viele unterschiedliche „Volksstämme“ vor, die weniger durch geografische und soziale Zusammenhänge defi-

---

<sup>69</sup> Pöch 1915–1917, 2. Bericht, S. 109.

<sup>70</sup> Zu den technischen Details vgl. Gschwendtner 1989, S. 80–82.

<sup>71</sup> Pöch 1915–1917, 2. Bericht, S. 109.

<sup>72</sup> Ebd.

<sup>73</sup> Vgl. Fuhrmann 2010, S. 351.

niert waren als vielmehr durch die politische Definition der Gruppen in der russischen Armee. Die wissenschaftliche Zusammenschau von mehreren, verschiedenen „Volksstämmen“ in einem identischen Rahmen, dem Lager, ist ganz grundsätzlich den Kriegsverhältnissen geschuldet. Dies konnte auch für populäre Dioramen in propagandistischen Kriegsausstellungen gezeigt werden, die in Bezug auf die Kolonialtruppen oft nicht nur einen „Volksstamm“ vorführten, sondern eine Gemengelage aus Vertretern mehrerer „Völker“.<sup>74</sup> Die Kriegsgefangenenlager waren die Bedingung, die politische und militärische Klammer von Pöchs Filmszenen. Sie bildeten sich sowohl visuell in der Lagerkulisse als auch strukturell in der nicht-monolithischen, sondern panorama-ähnlichen anthropologisch-ethnografischen Ordnung ab.

Zudem ist meiner Ansicht nach davon auszugehen, dass Pöch an den Lagerfilmen die Benutzung des Mediums Film für anthropologisch-ethnografische Zwecke demonstrieren wollte. Er drehte seine Filme aus wissenschaftlichen Motiven und zu pädagogischen Zwecken: Nicht nur die fremden Völker, sondern auch die Medien selbst waren Gegenstand seiner Betrachtung. Seine Reflexionen über die filmische Zusammenfassung von langen Szenen handwerklicher Tätigkeiten zeigen, dass er auch hier, ebenso wie auf dem Gebiet der anthropologischen Fotografie und des Abformens, versuchte, grundlegende Regeln aufzustellen, um für die wissenschaftliche Anthropologie und Ethnografie verwertbare Sequenzen herzustellen.

War der Film selbst eine anthropologisch-ethnografische „Methode“ der Anthropologie und Ethnografie – Rudolf Martin hatte in seinem Handbuch von 1914 Medien wie die Fotografie zu den anthropologischen „Methoden der Reproduktion“ gezählt<sup>75</sup> –, so diente er Pöch zugleich dazu, eine anthropologische Methode der plastischen „Reproduktion“ zu dokumentieren: das Anfertigen von Gipsabgüssen. In dieser Szene sind als Protagonisten die Wissenschaftler selbst zu sehen, die ebenfalls weniger durch ihren „Volksstamm“ als ihre Zugehörigkeit zum gegnerischen politischen Bündnis bestimmt sind. Sie demonstrieren im Film eine Kulturtechnik aus ihrem Beruf. Es scheint eine Ironie der Geschichte, dass es sich hier um einen ethnografischen Film von deutschsprachigen Anthropologen, Ethnografen und Gipsgießern handelt, die ihre Fertigkeiten zur Schau stellen. Diese visuelle Selbstreflexion – als Ethnograf in einem ethnografischen Film vorzukommen – thematisierte Pöch jedoch nicht. Er wollte sich und seinen Berufsstand in der Szene des Abgipsens gerade nicht als „exotische“

---

<sup>74</sup> Vgl. Lange 2006a, bes. S. 207.

<sup>75</sup> Vgl. Martin 1914.

Objekte, sondern als professionell handelnde Wissenschaftler-Subjekte ins Bild setzen. Die Anthropologen stellten sich mit ihrer Kulturtechnik und deren Ergebnis – dem Gipskopf als Substitut des Internierten – in den Vordergrund, während der Gefangene nach Abnahme der Formen schnell aus dem Filmkader verbannt wurde.

Die Selbstdarstellung professioneller Anthropologen und die Aufzeichnung anthropologischer Techniken im Film erlebte 25 Jahre später noch ein Nachspiel zur NS-Zeit. Während der neuerlichen Untersuchung Tausender von Kriegsgefangenen, bei denen es sich um inhaftierte staatenlose jüdische Menschen und Teile der österreichischen Zivilbevölkerung handelte, durch eine Anthropologische Kommission des Naturhistorischen Museums in Wien zwischen 1939 und 1943 entstand umfangreiches 16 mm-Farbfilmmaterial. Es sollte zur Produktion eines Kulturfilms dienen (der jedoch nie zum Abschluss gebracht wurde) und nach dem Willen des verantwortlichen Josef Wastl zur Verbreitung „rassenkundlicher“ Arbeitsweisen über das neue Massenmedium des Farbfilms beitragen.<sup>76</sup> In dem heute nicht vollständig erhaltenen Filmmaterial aus den Jahren 1942 und 1943 finden sich Privataufnahmen, Aufnahmen von Orten und Ausflügen, Lagerszenen, ethnografische Szenen, Schrifttafeln und Dokumentationen der anthropologischen Untersuchung.

Den weitaus größten Teil bilden nach gleichem Muster aufgenommene Porträtaufnahmen von Gefangenen oder Zivilpersonen. Sie orientieren sich an den von Pösch für das anthropologische Fotografieren ausgesprochenen Normen: Die jeweils aufgenommene Person hält den Kopf zur rechten Seite gewendet, dreht ihn dann langsam nach vorne und schließlich zur linken Seite. Sobald sie frontal in die Kamera blickt, beginnt sie zu sprechen, wobei jedoch kein Tonfilm verwendet wurde. Margit Berner vermutet, „dass beispielsweise Name oder Herkunft mitgeteilt wurden“<sup>77</sup>, also eine Form der Personaliaaufnahme erfolgte. In diesem Fall würde die abgebildete Person gefilmt werden und zugleich einen Teil des „Anthropometrischen Beobachtungsblattes“ performativ darstellen. Die drei Positionen, in denen der Kopf ruhig verharrt, entsprechen den drei von Pösch festgelegten fotografischen Normen und werden durch die Drehbewegung verbunden. „Josef Wastl versuchte, die anthropologische Normfotografie in das Me-

---

<sup>76</sup> Vgl. dazu Berner 2006. Anthropologische Arbeitsmethoden waren auch bereits in dem vom damaligen Wirtschaftspropagandaamt beauftragten Kulturfilm *Museum an der Arbeit* (1935, Selenophon Österreich) dargestellt und obligatorisch in den Kinos gezeigt worden. Vgl. Berner 2006, S. 173.

<sup>77</sup> Ebd.

dium Film zu übertragen, um zu einer seiner Ansicht nach besseren Beurteilung der Farben und der einzelnen Gesichtsmerkmale zu gelangen. Seine Aufzeichnungen über die verwendeten Filme und Kameraeinstellungen dokumentieren die experimentelle Betrachtungsweise.<sup>78</sup> Über die Porträtaufnahmen hinaus ist eine Szene erhalten, die die Abnahme einer Gipsmaske dokumentiert. Anders als Pöch stellten die Wiener Anthropologen in den 1940er Jahren keine Abgüsse von ganzen Köpfen mehr her, sondern „nur“ Gesichtsmasken nach altbekanntem Verfahren. Die Verwendung von Farbfilm ließ das Verfahren weniger geisterhaft aussehen als die Pöch'sche Szene; die Anthropologen selbst traten ohne Gesichtsmasken auf.

Wie im Eingangskapitel beschrieben wurde, kann die Pöch'sche Szene des Gipsabgusses von 1915 auch als Parabel auf das gesamte Verfahren der Anthropologen in den Kriegsgefangenenlagern verstanden werden: Die Internierten dienen als Lieferanten von Daten und Referenten für Aufzeichnungen. Die einmal angefertigten wissenschaftlichen Arbeitsobjekte verdrängen in der Folge die Menschen und ihre Geschichten. Der Abgeformte wird ohne die Möglichkeit eines Blicks zurück – auf seine Maske oder zum Operateur in die Kamera – aus dem Bild abgeführt. Ebenso wird der Darsteller eines russischen Tanzes zu Beginn der Szene regelrecht ins Bild geschoben. Als der Film einsetzt, stehen bereits vier Musiker vor einem Zaun und spielen (4). Unmittelbar darauf läuft von rechts ein Helfer – nicht in Uniform – ins Bild, der den Tänzer vor sich her bis in die Mitte vor die Gruppe führt. Der Mann bleibt kurz stehen, während seine Hand noch auf der Schulter des wesentlich kleineren Tänzers liegt, blickt in die Kamera und verlässt das Bild nach rechts auf demselben Weg, während der hereingeführte Tänzer sofort mit seiner Vorführung beginnt.

Dieser Szenenanfang, bei dem erst der Darsteller ins Bild geführt und für seine Vorführung platziert wird, lässt die dem Film zugrunde liegende Konstruktion – eine eigens für die Kamera des Anthropologen/Ethnografen eingerichtete Darstellung – offensichtlich werden. Er verweist aus dem Bild hinaus hinter die Kulisse beziehungsweise auf die Kamera hin, die ein Wissenschaftler bedient. Die Hilfsperson, die den Inszenierten an die richtige Stelle rückt, erinnert an den Kopfhalter auf den anthropologischen Fotos von Pöch und Weninger. Beides gehört nicht zum eigentlichen Bildthema, sondern ist im Bild ein „Fremdkörper“, eine Requisite der Inszenierung. Die Hilfskonstruktionen verdeutlichen zudem den Objektstatus der eigentlichen Darsteller, die eine vorgegebene Rolle in einem abgesteckten Raum und Zeitrahmen spielen sollen.

---

<sup>78</sup> Ebd., S. 174.

Jedoch bieten Pöchs Filme – unbeabsichtigt – auch Momente, in denen die Gefilmten aus der Objektposition heraustreten. In der Szene des aufgeführten Hochzeitsfestes (1) nimmt die Kamera die Tänze frontal auf, während die Zuschauer im Kreis oder weiten Halbkreis um den Schauplatz herum gruppiert sind. Viele von ihnen sehen daher nur die Rücken der Darsteller – was eventuell extra für den Kinematographen so eingerichtet wurde – und stehen beziehungsweise sitzen zugleich der Kamera gegenüber. Einige von ihnen schauen direkt hinein, nehmen mit dem Kameraauge Kontakt auf. Dies tritt noch deutlicher in dem anschließenden Kameraschwenk über die Zuschauer (2) hervor, nicht nur weil die Kamera am Anfang und Ende der Szene den Gesichtern näher ist, sondern auch, weil hier keine Handlung choreografiert, keine Tänze oder Arbeiten inszeniert wurden. Die Kriegsgefangenen werden bei dem gefilmt, was sie in diesem Moment ohne Inszenierung tun: beim Zuschauen. Dies lässt ihnen die Freiheit, auch anders zu handeln. Einige von ihnen wenden den Blick von der Aufführung ab und der Kamera zu. Sie scheinen direkt ins Auge der Kamera, des kurbelnden Anthropologen oder der Filmzuschauenden zu blicken.

Der Blick in die Kamera und die bewusste Adressierung der Zuschauenden ist ein Kennzeichen jenes „cinema of attractions“, das Gunning beschrieben hat.<sup>79</sup> Solche Blickkontakte durchbrechen die Konstruktion der Kriegsgefangenen als anthropologisch-ethnografische „Studienobjekte“. Indem sie zurückblicken, nähern sie sich der Subjektposition an, die wahrnimmt und befragt, was der Filmer beziehungsweise Wissenschaftler gerade tut. Mit ihrem Blick zurück, dem „return gaze“<sup>80</sup>, verweisen sie darauf, dass Film nicht nur eine „sehende“ Technologie ist, sondern als Technologie auch selbst gesehen wird. Zugleich treten sie hier, ohne Choreografie und Erwartungen der Wissenschaftler, statt als Exemplare von „Volksstämmen“ als historische Personen mit Biografien und Fragen auf, die sich im Jahr 1915 im Kriegsgefangenenlager Eger entspinnen.

Pöchs Filme aus den Kriegsgefangenenlagern stehen deutlich in der Tradition seiner Feldforschungsfilme, wie die Wahl der Sujets und die Verwendung der Filmtechnik zeigen. Der fehlende Kontext der Heimat führte auf der thematischen Ebene dazu, dass Pöch in den Lagern zwar Tänze sowie Rituale einerseits und handwerkliche Tätigkeiten andererseits festhalten

---

<sup>79</sup> Vgl. Gunning 1990.

<sup>80</sup> Griffiths 2003, S. 196–203. Der „return gaze“ (Griffiths) ließe sich im Rahmen feministisch-kulturwissenschaftlicher Filmtheorie mit jenem „female gaze“ in Verbindung bringen, den Laura Mulvey 1975 in ihrem bekannten Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ als Antwort auf den „male gaze“ beschrieben hat. Vgl. Mulvey 1975.

konnte, nicht jedoch oder nur sehr eingeschränkt den dritten Bereich, den er „draußen im Felde“ zum Sujet gemacht hatte: Szenen des Alltags. Denn der Alltag im Lager war nicht der Alltag der gefilmten „Baschkiren“, „Awaren“ und anderen Gruppen im Sinne eines Alltags im ethnografischen „Feld“. Das Alltägliche hätte Pöch nur als Alltag eines Kriegsgefangenen abbilden können, also etwa anhand von Bildern des Essens, Waschens oder Arbeitens im Lager. Eine solche *Ethnografie des Lagers* oder der Kriegsgefangenen wurde jedoch nicht zum Gegenstand von wissenschaftlichen, sondern von Propagandafilmen, in denen es vor allem darum ging, die Infrastruktur und die Abläufe im Lager als geregelt und effektiv darzustellen.

Pöch dagegen filmte inszenierte *ethnografische Szenen im Lager*, die dort größtenteils vermutlich kein Alltag waren. Dass die Szenen verabredet, auf ein Zeichen des Operators begannen und eventuell auch vor dem Einschalten des Kinematographen geprobt wurden, dass Tänze mitunter ohne ihren kulturellen Anlass für die Kamera aufgeführt wurden, entspricht dem Vorgehen des ethnografischen Filmers im „Feld“, wie es aus Pöchs Berichten über Neuguinea und die Kalahari deutlich hervorging. In dieser Hinsicht ist der Unterschied zwischen inszenierten Handlungen im „Feld“ und solchen im Lager nur ein gradueller: In den Kriegsgefangenenlagern mussten noch mehr Bedingungen eingerichtet werden als im „Feld“. Die Lagerfilme geben darüber hinaus ihre Inszeniertheit durch die „falsche“ Kulisse beziehungsweise die fehlende Heimatkulisse preis. Anstelle des „Feldes“ geben sie das Lager zu sehen.

Eine seltsame Mischung von inszenierten *ethnografischen Szenen im Lager* und dem Lageralltag, einer *Ethnografie des Lagers*, stellt allerdings die in der Edition an die erste Stelle gesetzte Szene dar: die Theateraufführung einer Hochzeit. Sie präsentiert sowohl ethnografische Szenen in Form von verschiedenen Tänzen als auch einen Zeitvertreib im Lager, eine Unterhaltungsshow für die Internierten. Viele der erhaltenen Propagandafilme über die Kriegsgefangenenlager beinhalten ebenfalls eine oder mehrere Szenen, die die (angebliche) Unterhaltung, Ablenkung und Beschäftigung der Kriegsgefangenen in ihrer freien Zeit zeigen, etwa bei Sport- und Kulturveranstaltungen. Ein sehr kurzer Film über das Interniertenlager in Ruhleben bei Berlin unter dem Titel *Bei den Internierten*<sup>81</sup> zeigt (angeblich hervorragend funktionierende) Infrastrukturen wie die Post und die Frei-

---

<sup>81</sup> *Ruhleben. Bei den Internierten*, Filmfragment über das Interniertenlager Ruhleben, in: Bundesfilmarchiv Berlin, Film BSL 19077 *Aus alten Zeitungen*. Das Fragment ist ohne Zwischentitel, aber nachvertont (wahrscheinlich wurden die früheren Zwischentitel des Stummfilms gesprochen).

zeitbeschäftigungen der Gefangenen, zu denen Sport – später eingesprochener Zwischentitel: „Riesige Plätze geben den Internierten Gelegenheit zur Ausübung aller Sportarten.“ – und Theaterspiel zählen: „Auch für die Ausübung künstlerischer Beschäftigung hat die Verwaltung des Interniertenlagers gesorgt.“; „Die Internierten haben ein eigenes Theater.“

Ebenso wie bei Pöchs Aufnahme eines Theaterstücks im Lager bildet sich die Geschlechterverteilung im Krieg ab: „Wir sehen Männer in Frauenrollen.“ Die ausschließlich mit Männern besetzten Gefangenenlager mussten im Bereich des Theaters eine Maskerade vornehmen, um die weiblichen Rollen zu besetzen. An den Tänzen offenbart sich einerseits das angenommene „Ursprüngliche“ einer Kultur, andererseits wird dieses fundamental unterlaufen durch die Verkehrung der Geschlechterrollen: *cross-gender* durch *cross-dressing*. Auch in anderen Dokumenten aus Kriegsgefangenenlagern des Ersten Weltkriegs haben sich Bilder von Männern erhalten, die aus theatralen oder rituellen Anlässen Frauenkleider anlegten. Die bereits aus den Zeiten von Shakespeares Theater bekannte Not, Frauenrollen mit Männern zu besetzen, wiederholte sich auch bei Theater- und Tanzaufführungen in Gefangenenlagern. So waren etwa indische Gefangene bei einem 1915 zu Propagandazwecken gefilmten Fest im Wünsdorfer „Halbmondlager“ als Frauen verkleidet (vgl. Kap. IV.2), und in der von Pöch gefilmten Theateraufführung einer Hochzeit stellten Männer die Braut und die tanzende Alte in Frauenkleidern dar.

Der Historiker Alan Rachaminov hat in seinen Forschungen über den Ersten Weltkrieg die Konstellation von Männern in Frauenrollen bei Theateraufführungen unter (deutschsprachigen) Kriegsgefangenen an der Ostfront untersucht und herausgestellt, dass Kriegsgefangenenlager im Gegensatz zur Front einen im Hinblick auf die Geschlechterrollen weniger klar definierten Raum darstellten. Einerseits hätten „(Trans)Gender Performances“ in Offizierslagern durch das Vorhandensein von Männerrollen und Bildern der Frau, durch Beschäftigung und Produktivität zur Illusion von bürgerlich-städtischer Normalität beigetragen, andererseits jedoch hätten sie ein gewisses Maß an homoerotischer Intimität zwischen den Kriegsgefangenen gestattet: „[...] it accepted transgender behaviour off the stage to a degree that destabilized pronouns, and it blurred the boundary between ‚normal‘ and ‚abnormal‘: if ‚pathological‘ gender behaviour in one context could be regarded as ‚salutary‘ in another, then the lines between genders were not so clearly defined after all“.<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Vgl. Rachaminov 2004, S. 382.

Theateraufführungen als kinetische Szenen eigneten sich für die filmische Darstellung einerseits wegen ihrer Bewegtheit und ihrer Rahmung durch eine Bühnensituation. Andererseits lieferten sie der Kriegspropaganda das Argument des „liberalen“ Umgangs mit den Internierten. Die Aufzeichnung der Aufführung war für Pöch offenbar von ethnografischem Interesse, weil sie wesentlich aus verschiedenen Tänzen bestand. Gschwendtner hat die Szene der Theateraufführung (1) mit der des Ringkampfes (2) zu einer Kategorie zusammengefasst, die sie als „Mischung aus Zeitvertreib und traditionellen Bräuchen“<sup>83</sup> beschreibt. Auffällig ist jedoch, dass bei dem inszenierten Ringkampf Zuschauer fehlten, so dass meiner Meinung nach unentscheidbar ist, ob es sich um eine Freizeitbeschäftigung im Lager handelte oder Pöch die Szenen aus ethnografischem Interesse erbat.

Dass in der zweiten Einstellung nach dem Hochzeitsfest die Zuschauer in einem panoramaartigen Schwenk gezeigt werden, unterstreicht die Tatsache eines visuellen Spektakels im Lager – Fuhrmann hat dieser Szene die Funktion zugesprochen, „to emphasize that wedding dances are visual spectacles“<sup>84</sup>. Sie betont die doppelte Rahmung der Tanzszenen. Zum einen werden sie in einem Theaterstück aufgeführt, das seinerseits für die oder vor der Filmkamera inszeniert wurde. Zum anderen zeigt der Schwenk auch ein Panorama der Kriegsgefangenen im Lager und zugleich ein Panorama der Vertreter vieler verschiedener „Völker“. Darüber hinaus scheint tatsächlich etwas vom Lageralltag erkennbar: Wachen gehen im Hintergrund vor Baracken auf und ab, Zuschauer kommen und gehen. Es wäre jedoch auch möglich, dass das Theaterstück eigens für Pöch's Zwecke aufgeführt wurde und dabei Zuschauer zugelassen waren. Die Ununterscheidbarkeit in dieser und anderen Szenen zwischen Alltag im Lager einerseits und ethnografischen und propagandistischen Motiven andererseits charakterisiert auch Szenen in politischen Propagandafilmen über die Lager.

## 2. ETHNOGRAFIE DES LAGERS: PROPAGANDAFILME AUS DEM ERSTEN WELTKRIEG

Glaubt man den Zwischentiteln von offiziellen deutschen und österreichischen dokumentarischen Filmen über Gefangenenlager im Ersten Weltkrieg, so herrschte dort ein sauberer, geordneter Alltag mit ausreichend ernährten, arbeitsfähigen Gefangenen, die ihre Religion frei ausüben durften sowie in ihrer Freizeit Sport treiben und Unterhaltungsangebote wahr-

<sup>83</sup> Gschwendtner 1991, S. 111.

<sup>84</sup> Fuhrmann 2010, S. 349.



nehmen konnten. Den Eindruck von humaner und gerechter Behandlung der Gefangenen bei der eigenen Zivilbevölkerung ebenso wie bei den Kriegsgegnern zu erwecken, war die Intention der filmischen und anderweitigen Propaganda in Bezug auf die Lager. Heute sind nur wenige dieser Filme aus der offiziellen Berichterstattung erhalten, die eine Art *Ethnografie des Lagers* beschreiben.

In Österreich handelt es sich dabei vor allem um einen mit einer Lauf­länge von 30 Minuten bei 18 Bildern pro Sekunde ungewöhnlich ausge­dehnten Film: *Kriegsgefangenenlager und Betriebe der Bauleitung Feldbach* aus dem Jahr 1917.<sup>85</sup> Die Filmwissenschaftler Thomas Ballhausen und Günter Krenn haben den Film in eine zweite Phase der österreichischen kinematographischen Filmberichterstattung während des Ersten Weltkriegs eingeordnet. Während diese sich in einem ersten Abschnitt bis etwa 1916 vor allem auf die Präsentation von Technik konzentrierte, band sie in einem zweiten Abschnitt ab etwa 1916 stärker narrative Elemente in die Filmpropaganda ein. Die dokumentarischen Passagen des Kriegsgeschehens traten zugunsten erzählten Kriegsgeschehens zurück.<sup>86</sup> Der Film über das Kriegsgefangenenlager Feldbach macht das Hinterland des Krieges mit einem Panoramablick über das Lager und den benachbarten Ort zum Schauplatz, der als geradezu idyllisch präsentiert wird. Die Zwischentitel bestätigen, dass der Bau schnell und effektiv ab dem 1. Januar 1915 vorge­nommen wurde und das Lager bereits ab März 1915 russische Kriegsgefan­gene aufnahm, womit zugleich die militärischen Erfolge an der Ostfront bewiesen schienen.

Die Habsburger Monarchie wurde dabei weniger als militärischer Sie­ger präsentiert, denn als „Kulturnation“, die die Gefangenen weniger inter­nierte, als dass sie sie gastfreundlich beherbergte. Bildern der Aufnahme von Internierten im Lager, ihrer medizinischen Untersuchung, ihrer Ins­pektion durch Offiziere und ihrer Eingliederung in den Arbeitsprozess fol­gen Bilder von „Gefangentypen“, so der Zwischentitel. Die so eingeführ­ten Internierten erscheinen fröhlich und wirken wie „exotische“ Gäste, was mit zwei eingeschalteten Szenen korrespondiert, die „Heimatliche Tänze

---

<sup>85</sup> *Kriegsgefangenenlager und Betriebe der Bauleitung Feldbach*, Österreich 1917, aufge­nommen unter der Leitung des Ing. Hpt. Felix von Schmidt, Bauleiter von Feldbach, 35 mm-Format, schwarzweiß, stumm, deutsche Zwischentitel, Laufzeit 30 Minuten (18 B./Sek.), restaurierte Fassung des Filmarchiv Austria. Vgl. dazu Filmhimmel Öster­reich, Broschüre von Filmarchiv Austria, Reihe II, „Der große Krieg dauert“, Nr. 014 (2005), S. 11f.

<sup>86</sup> Vgl. Ballhausen/Krenn 2003, S. 148.

von Tscherkessen“ zeigen. Zu sehen sind zwei Gefangene, die vor einem Hintergrund aus Bäumen und Büschen Tänze aufführen.

Die Erzählung über die human und gastfreundlich behandelten Gefangenen, die sich auch in Bildern der sanitären Einrichtung und der Essensausgabe äußerte, setzte sich in Szenen von Arbeiten der Gefangenen in den Werkstätten des Lagers fort, etwa Aufnahmen aus der Bäckerei und Ähnliches. Der durch Zwischentitel erläuterte Stummfilm versuchte somit auch zu zeigen, dass die Insassen dem Staat keine Kosten verursachten, sondern dass sie im Gegenteil effektiv zur Arbeit eingesetzt wurden. Zur Darstellung kam hier die wirtschaftliche Leistungsfähigkeit des Komplexes Gefangenenlager. Das Lager produzierte nach Aussage des Films sogar Überschuss, der an die umliegenden Dörfer abgegeben wurde: „Feldbach erscheint als exemplarisches, geschlossenes, sich selbst erhaltendes (Wirtschafts-)System, das durch die Arbeitsleistung der Gefangenen und die Schaffung neuer Stellen für Anrainer auch nach außen etwas *abwirft*.“<sup>87</sup> Die propagandistische Darstellung des Gefangenenlagers nicht als Ort des Anderen, sondern als Ort der Produktivität erinnert an viele nichtfiktionale deutsche Filme der Vorkriegszeit über die überseeischen Kolonien, deren „wirtschaftliches und soziales ‚Funktionieren‘“<sup>88</sup> ins Bild gesetzt wurde. Wie eine solche gefilmte Kolonie stellte sich das Gefangenenlager Feldbach als eine Spiegelung bürgerlicher Normalität dar.

Welche Intention hinter den ethnografisch anmutenden Szenen steht, ist wegen fehlender Quellen nicht eindeutig zu klären. Wahrscheinlich ist jedoch, dass die breite Öffentlichkeit solche Bilder von den „exotischen“ Fremden mehr oder weniger erwartete, da sie durch populäre Präsentationen auf Fotos, in Reiseberichten und bei Völkerschauen daran gewöhnt war. Die „Fremden“ wurden in diesen Einrichtungen und Medien der Vergnügungskultur vielfach über das Moment der Tänze vorgeführt: Tanzszenen in den Lagerfilmen wiederholten ein bekanntes Format und bedienten eine bestimmte Erwartungshaltung des Exotismus. Die Szenen boten einen gewissen Unterhaltungswert, der der österreichischen Öffentlichkeit aus Völkerschauen und exotisierenden Shows sowie Filmen bestens bekannt war, und lockerten dramaturgisch die Darstellung von militärischen und wirtschaftlichen Fakten auf. Die Anwesenheit der „Fremden“, die über im europäischen kulturellen Gedächtnis verankerte Bilder und Formate in den Lagerfilmen präsentiert wurden, schien damit bewiesen. Zugleich bestätig-

---

<sup>87</sup> Vgl. dazu Filmhimmel Österreich, Broschüre von Filmarchiv Austria, Reihe II, „Der große Krieg dauert“, Nr. 014 (2005), S. 11f., hier S. 12.

<sup>88</sup> Vgl. Fuhrmann 2009b, S. 360.

ten die Filme die Richtigkeit der Kriegspropaganda vor allem in den Zeitungen, die die Präsenz von „Wilden“ in Österreich-Ungarn behaupteten. Im militärischen Kontext dienten solche Sequenzen als Beweis dafür, dass die „Wilden“ sich tatsächlich in den Kriegsgefangenenlagern befanden. Schließlich standen die „exotischen“ Szenen für die scheinbare „Liberalität“ der jeweiligen Lagerleitung, die sowohl Freizeitgestaltung mit heimatischen Traditionen gestattete als auch das Ausüben von Bräuchen der nicht-christlichen Gefangenen zuließ.

Diese Vermutung erhärtet sich, betrachtet man den Film über das Lager Feldbach im Kontext von Propagandafilmen über deutsche Kriegsgefangenenlager. Die mit der offiziellen Filmpropaganda betraute Militärische Film- und Photo-Stelle der Obersten Heeresleitung war der Vorgänger des am 30. Januar 1917 gegründeten zentralen Bild- und Filmamtes (BUFA).<sup>89</sup> Nach Hans Barkhausens Aufstellung wurden während des Kriegs folgende Filme über Gefangene veröffentlicht: *Gefangenenlager Döberitz*, *Im Gefangenenlager Cotroceni bei Bukarest* (Erstzensur 13.2.1918), *Besuch des flämischen Nationaldichters René de Clercq im Kriegsgefangenenlager Göttingen* (Erstzensur 3.4.1918), *Rückkehr der verwundeten Austauschgefangenen* (Erstzensur 24.10.1918), *Rumänische Gefangene, Rundgang durch ein Kriegsgefangenenlager des 18. Armeekorps*.<sup>90</sup>

Die beiden Filme aus den Wünsdorfer Lagern, *Bilder aus dem mohamedanischen Gefangenenlager Halbmondlager zu Wünsdorf bei Zossen* und *Bayramfest im Mohammedaner-Gefangenenlager Halbmond und Weinbergslager in Wünsdorf bei Zossen*, führte das BUFA auch in seiner sogenannten Filmliste Nr. 1 auf, die es Ende 1917 als Verleihkatalog herausgab. Die im Oktober 1918 erschienene Filmliste Nr. 2 verzeichnete die beiden Wünsdorfer Filme einerseits unter der Kategorie „Bilder aus dem Kulturleben der Völker“, andererseits zusammen mit dem Film *Besuch des flämischen Nationaldichters ...* unter der Kategorie „Aus deutschen Gefangenenlagern“.<sup>91</sup> Diese thematische Einordnung durch das BUFA selbst lässt die Doppelfunktion der beiden Filme erkennen: Sie berichteten zum einen aus dem Krieg, versprachen aber zum anderen auch pittoreske und amüsante Szenen von „fremden Völkern“. Beide im Folgenden kurz beschriebenen Filme setzten im Rahmen der politischen Intentionen einen besonderen Akzent auf die Pro-Djihad-Propaganda.

<sup>89</sup> Vgl. dazu Barkhausen 1982, zur Gründung des BUFA bes. S. 65–77.

<sup>90</sup> Vgl. ebd., Anhang. Im Bundesfilmarchiv in Berlin ist außerdem erhalten: *Ukrainische Fahnenweihe im Gefangenenlager Wetzlar*, 16 mm-Film, 1918 (Bundesfilmarchiv Berlin, M 23026).

<sup>91</sup> *Filmliste Nr. 2 des Bild- und Filmamtes (Inlandsdienst)*, Berlin o.J., S. 12 und S. 25.

Der wahrscheinlich 1916 gedrehte, heute ohne Zwischentitel im Bundesfilmarchiv Berlin erhaltene Film *Bayramfest im Mohammedaner-Gefangenenlager Halbmond und Weinberglager in Wünsdorf bei Zossen*<sup>92</sup> hat eine Lauflänge von etwa vier Minuten. Er zeigt zunächst die im „Halbmondlager“ errichtete Moschee, in deren Innenhof eine Kapelle spielt. Aus der Moschee strömen, so ist den auf der Zensurkarte von 1922 erhaltenen Zwischentiteln zu entnehmen, „Inder“, „Algerier“ und „Gumiers“<sup>93</sup> und marschieren zum „Weinberglager“. Die Präsenz deutscher Wachleute macht deutlich, dass es sich hier *nicht* um dokumentarische Aufnahmen aus einem muslimischen Land, aus dem „Feld“ handelt. Die an das Verlassen der Moschee anschließenden Szenen wurden im „Weinberglager“ anlässlich eines muslimischen Bayramfestes gedreht, bei dem auch deutsche Politiker und Pressevertreter anwesend waren.<sup>94</sup>

Sie schreiten die Kulisse des „Festplatzes“ im Lager und die Menge der Internierten wie eine Sehenswürdigkeit ab. Während auf einer Seite des Platzes eine große Anzahl Gefangener der „Ansprache von mohammedanischen Geistlichen“ zuhört, ist auf der anderen Seite des Platzes eine Reihe von Kriegsgefangenen zum „Hammelschlachten“ versammelt. Es dürfte sich demnach um das *Kurban Bayrami*, das „Opferfest“, handeln, das als höchstes islamisches Fest gilt. Das zugehörige Ritual der Opferung eines Schafs erinnert nach islamischer Überlieferung an die verhinderte Opferung von Ismael durch seinen Vater Abraham.<sup>95</sup> Dieser erste Teil des Films demonstriert deutlich die pro-djihadistische und pro-muslimische Haltung

<sup>92</sup> *Bayramfest im Mohammedaner-Gefangenenlager Halbmond und Weinberglager in Wünsdorf bei Zossen*, Film der Militärischen Film- und Photo-Stelle der Obersten Heeresleitung, Nr. 3 in der Filmliste Nr. 1 des Bild- und Filmamtes, Länge hier verzeichnet mit 222 m, erste Zensur: 15.11.1916. Erhaltene Fassung ohne Zwischentitel: Bundesfilmarchiv Berlin, Titel M 308/3 *Weltkrieg 1914/18*. Erhaltene Zensurkarte (mit Zwischentiteln) der Film-Prüfstelle Berlin vom 23.3.1922, Prüfnummer 5580, Bundesfilmarchiv Berlin, Länge 195 m.

<sup>93</sup> Welche Menschengruppe als „Gumiers“ bezeichnet wurde, konnte bisher nicht geklärt werden.

<sup>94</sup> Laut Zwischentiteln handelte es sich dabei um „S. Kgl. Hoheit Prinz von Holstein mit Gefolge und den Herren der türkischen Botschaft als Festgäste“.

<sup>95</sup> Den Akten des Politischen Archivs im Auswärtigen Amt Berlin zufolge wurde bereits bei dem Bayramfest im „Tatarenlager Weinberge“ am 13.8.1915 gefilmt (WK 11s R 21250, Bd. 6, Bl. 51). Für die Führung türkischer Abgeordneter am 26./27.5.1916 ist der Einsatz eines Kinematographen dokumentiert (WK 11s R 21258, Film 1, Bl. 9ff.). Für das Bayramfest vom 31.7.1916 sollte die Genehmigung zu kinematographischen Aufnahmen beantragt werden (WK 11s, R 21258, Film 3, Bl. 307; sowie R 21260, Bd. 14, Bl. 14–16).

der deutschen Regierung, die im „liberalen“ Umgang mit den muslimischen Gefangenen für Inland wie Ausland sichtbar werden sollte. Die Präsenz von Politikern und Pressevertretern diente als Beweis der staatlichen Billigung und Unterstützung. Die Regisseure des Spektakels waren damit selbst im Bild, jedoch nicht in ihrer Rolle als Drahtzieher, sondern als Zuschauer.

Im zweiten Teil des Films fasst die Kamera den „Festplatz im Inderlager“ ins Auge, wobei deutsche Wachen, Politiker und Pressevertreter nicht mehr zu sehen sind. Gedreht wurden nacheinander mehrere Einstellungen, die laut Zwischentitel „Religiöse Sitten und Gebräuche“ zeigen. Im Film erscheinen indische Soldaten in traditioneller Kleidung bei einer Feuerzeremonie, bei einem von Gesang begleiteten Festzug und bei der Schlachtung eines Schafs. Die um das Feuer sitzende Gruppe von Männern scheint durch an Pfosten aufgehängte Seile von den anderen Gruppen, eventuell auch von Zuschauern getrennt. Informationen aus dem Nachlass des Orientalisten Heinrich Lüders zufolge handelte es sich um ein „indisches Volksfest“.<sup>96</sup> Der Film endet an diesem Schauplatz mit einer langen Einstellung von „religiösen Festtänzen“, in denen Männer in Frauenkleidern zu sehen sind. Das Motiv der Tänze bildet den malerischen Schluss des Films. Besonders die Aufnahmen dieses zweiten Festes, in dem kein europäisches Personal mehr im Bild ist, ähneln zeitgenössischen Filmen von Völkerschauen oder ethnografischen Dörfern in Europa, die das „Typische“ einer Ethnie doppelt zu inszenieren suchten – in der Ausstellung und im Film. Die Zurschaustellung fremder Völker im Lager, die von Pöch so genannte „Völkerschau“<sup>97</sup> im Gefangenenlager, wurde noch einmal durch die Kamera gerahmt und in einen weiteren Aufführungskontext – das Kino – übertragen.

Dem Aufführungskontext von Kinosälen sind teilweise auch jene kontemplativen Szenen aus einem zweiten, meines Wissens heute nicht erhaltenen Film über die Wünsdorfer Lager geschuldet, der eine ganze Reihe von „views“ (Gunning) präsentierte. Unter dem Titel *Bilder aus dem moha-*

---

<sup>96</sup> Im Nachlass des Indologen Heinrich Lüders, Professor an der Berliner Universität, finden sich Fotografien dieser Tänze, die unter der Bezeichnung „Indisches Volksfest“ abgelegt sind. Vgl. ABBAW, Nachlass Heinrich Lüders, Nr. I (Sprachforschungen an indischen Kriegsgefangenen, 1916–1918), Nr. 3 (Fotografien aus dem Kriegsgefangenenlager Wünsdorf), Bd. III: Indisches Volksfest. Möglicherweise handelt es sich auch um ein indisches *Dasserahfest*: Dasserah wird überall in Indien im September/Okttober (Datum nach Mondkalender) begangen. Es ist in verschiedenen Regionen an verschiedene Mythen geknüpft.

<sup>97</sup> Pöch 1916a, S. 989.

*medanischen Gefangenenlager Halbmondlager zu Wünsdorf bei Zossen*<sup>98</sup> entstand er vermutlich ebenfalls im Jahr 1916. Anders als der Film über das Bayramfest begann er nicht in der Moschee, sondern endete dort. Die letzte Szene wurde mit dem Zwischentitel „In der Moschee beim Lesen des Korans“ eingeführt und bildete mit dieser wohlwollenden Aufnahme eines nicht-christlichen „Gottesdienstes“ sicher einen Höhepunkt in der Propaganda der deutschen Regierung für den muslimischen Djihaad.

Den Beginn des Films bildeten „Szenen aus dem Lagerleben“, wie die auf der Zensurkarte von 1922 dokumentierten Zwischentitel verdeutlichten. Mit Einstellungen von der „Ausgabe des Mittagessens im Gumierlager“ buchstabierte er eine *Ethnografie des Lageralltags*. Zudem führte er „verschiedene Beschäftigungsmöglichkeiten“ vor, die die Lagerkommandantur für die Gefangenen geschaffen habe: eine „deutsche Schule“, „Unterricht im Rechnen“, „Turnen und Spielen“. Ein besonderer thematischer Fokus lag auf handwerklichen Tätigkeiten, denen die Erklärung „Unter Aufsicht deutscher Lehrmeister fertigen die Gefangenen orientalische kunstgewerbliche Gegenstände“ vorangestellt war: „Orientalische Töpferei“, „Orientalische Stickerei“, „Orientalische Korbflechtere“, „Orientalische Mattenflechtere“, „Orientalische Kunsttischlerei“.<sup>99</sup>

Diese Sequenzen dienten im Rahmen der Kriegspropaganda dazu, die nützliche Beschäftigung der Gefangenen, vermutlich sogar mit wirtschaftlichem Überschuss verbunden, zu zeigen, und erfüllten den gleichen Zweck wie die Effektivität darstellenden Szenen aus dem österreichischen Feldbach-Film. Zugleich erinnerten sie wiederum an Szenen aus Völkerschauen, ethnografischen Dörfern und ethnografischen Dokumentarfilmen aus dem „Feld“, die mit Vorliebe jene handwerklichen Tätigkeiten zur Schau stellten, welche als „typisch“ für die jeweilige fremde Kultur galten. Ob die Gefangenen die jeweilige Technik erst im Lager (von „deutschen Lehrmeistern“?) erlernten, lässt sich aus den Zwischentiteln nicht erschließen. Jedoch ist zu vermuten, dass es sich bei gefilmten Tätigkeiten in Werkstät-

<sup>98</sup> *Bilder aus dem mohamedanischen Gefangenenlager Halbmondlager zu Wünsdorf bei Zossen*, Film der Militärischen Film- und Photo-Stelle der Obersten Heeresleitung, Nr. 4 in der Filmliste, Nr. 1 des Bild- und Filmamtes, Länge hier verzeichnet mit 225 m, erste Zensur: 15.11.1916. Erhaltene Zensurkarte (mit Zwischentiteln) der Film-Prüfstelle Berlin vom 23.3.1922, Prüfnummer 5574; Bundesfilmarchiv Berlin, Länge 223 m.

<sup>99</sup> Zu den handwerklichen Tätigkeiten im „Halbmondlager“ vgl. u.a. Kahleyss 2000. Auch in den Gefangenenlagern der Habsburger Monarchie stellten die Gefangenen handwerkliche Arbeiten her. Pöch sammelte solche Stücke bei den anthropologischen Untersuchungen. Vgl. Pöch 1915–17, I. Bericht, S. 228–230.

ten um einen Teil des Lageralltags handelte – während dies bei den Szenen von „industriellen Verrichtungen“, die Pöch in Eger und Reichenberg filmte, weniger sicher ist.

In den „Bildern“ aus den Wünsdorfer Lagern, buchstäblichen „views“ von handwerklichen Tätigkeiten, verbanden sich ein klassisches Sujet ethnografischer Filme und die historisch-politischen Bedingungen des Lagers. Allgemeiner lässt sich formulieren: Das Gefangenenlager – ob im Bild durch Architektur und/oder Personal sichtbar oder nicht – bildete eine Kulisse für „exotische“ Filmszenen im Ersten Weltkrieg. Diese beschränkten sich jedoch nicht auf den wissenschaftlich und/oder politisch motivierten dokumentarischen Bereich, sondern griffen auch auf den fiktionalen Bereich über.

Die Idee, ein Kriegsgefangenenlager als Kulisse für einen Spielfilm zu benutzen, bezog sich – ebenso wie die Idee zu wissenschaftlichen Forschungen – sowohl auf die rechtliche Struktur, die eine Verfügbarkeit der Inhaftierten versprach, als auch auf die Struktur des Lagers selbst: die Präsenz der Gefangenen aus anderen Ländern und Erdteilen darin. Gerade die Wünsdorfer Lager wurden regelrecht als Archiv für fremdländische Statisten in Spielfilmen genutzt. Einem Lagerbericht vom Februar 1915 etwa ist zu entnehmen: „Am 12. fuhr eine grössere Abteilung [von Indern] – 50 Mann – nach Berlin um im Lunapark gefilmt zu werden. Nach Aussage des belgischen Unteroffiziers vom Lager haben die Leute sich auf der Fahrt und in Berlin gut geführt und sind fröhlich und durch die Abwechslung erfrischt ins Lager zurückgekehrt.“<sup>100</sup> Die Flora-Filmgesellschaft wurde zu Beginn des Jahres 1918 von der Nachrichtenstelle für den Orient „mit der Herstellung eines grossen indischen Propaganda-Films betraut“, der „auch im neutralen Ausland“ vorgeführt werden sollte, und benötigte dazu 20 bis 30 indische Gefangene aus Wünsdorf für die Dreharbeiten in Weißensee.<sup>101</sup> Die zuständige Stelle im Kriegsministerium attestierte: „Diesseits bestehen gegen die Ueberlassung von indischen Gefangenen zur Herstellung der erforderlichen Aufnahmen keine Bedenken.“<sup>102</sup> Ebenfalls im Jahr 1918

---

<sup>100</sup> Bericht über das „Halbmondlager“ vom 6.2.1915, gezeichnet Wetzels; AABPA, WK 11s, R 21262, Bd. 16 I, Bl. 29. Ob dieser Ausflug im Zusammenhang mit dem Film *Schleier der Favoritin* (1915, Luna Film-GmbH, Berlin, auch betitelt als *Curare oder der indische Dolch*) steht, konnte bisher nicht geklärt werden.

<sup>101</sup> Schreiben der Nachrichtenstelle für den Orient an das Unterkunfts-Departement im Kriegsministerium vom 18.2.1918, AABPA, WK 11s, R 21262, Bd. 16 II, Bl. 165.

<sup>102</sup> Schreiben des Unterkunfts-Departements im Kriegsministerium an die Nachrichtenstelle für den Orient vom 26.2.1918, AABPA, WK 11s, R 21262, Bd. 16 II, Bl. 166.

drehte die Deutsche Kolonial-Filmgesellschaft (Deuko) Teile eines Spielfilms in den Wünsdorfer Lagern selbst.

Die Produktionsgesellschaft Deuko hatte sich 1917, als das Deutsche Reich bereits alle seine Kolonien verloren hatte, in Berlin gegründet. Nach Aussage des Mitgeschäftsführers Martin Steinke gründete ihre Zielsetzung, „koloniale Filmdramen spannenden Inhalts und gesunder Tendenz“ herzustellen, in der Überzeugung, „dass Kolonien für die Heimat von ungeheurer Wichtigkeit sind“.<sup>103</sup> Als sie bereits 1919 Konkurs anmelden musste, hatte die Deuko sieben Filme für die Inlandspropaganda produziert: einen Trickfilm für die Kriegsanleihenwerbung und sechs Spielfilme.<sup>104</sup> Mit dem Griff zu fiktionalen Filmen unterschied sie sich deutlich von den früheren Bemühungen, Kolonialpropaganda im Film zu betreiben. Zwischen 1900 und 1914 hatte die Deutsche Kolonialgesellschaft in ihrer Propaganda vor allem auf kurze, nichtfiktionale Dokumentarfilme gesetzt, die die Erfolge deutscher Kolonialpolitik in Afrika und Asien darstellten. Kommerzielle Filme stellten die Kolonien gerne als Schauplatz von Abenteuern dar. Erst die Machwerke der Deuko wendeten sich im größeren Stil dem Genre des Spielfilms zu und präsentierten die Kolonien als idyllische Ersatzheimat.<sup>105</sup>

In ihrem ersten, im August 1917 uraufgeführten Spielfilm *Der Verräter* heiratet ein junger britischer Angestellter bei einer Überseefirma die Tochter seines deutschen Chefs und geht mit ihr nach Afrika, wo er jedoch für die Engländer spioniert und bei einer Verfolgungsjagd stirbt. In *Farmer Borchardt*, dem zweiten Deuko-Film (1918), wird der Aufstand der Hereros gegen die deutsche Kolonialherrschaft in Deutsch-Südwestafrika, dem heutigen Namibia, im Jahr 1905 thematisiert und mit einer tragischen Affäre um Liebe, Verrat und Vaterlandstreue kombiniert. Der Film wurde ein großer finanzieller Erfolg für die Deuko.

In dem Film *Der Gefangene von Dahomey* (1918) schließlich, dessen Drehbuch Lene Haase, eine bekannte Autorin von Kolonialromanen, geschrieben hat, geht es um den in Afrika lebenden deutschen Pflanzer Burgsdorf, der bei Kriegsausbruch in französische Gefangenschaft gerät.

---

<sup>103</sup> Steinke 1917.

<sup>104</sup> Die Filme der Deuko gelten heute als verschollen. Lediglich ein Fragment des Films *Der letzte Augenblick* (1918) in einer niederländischen Fassung konnte Philip Scheffner 2006 im Filmmuseum Amsterdam auffindig machen. Da er von Tropenmedizin in Afrika handelt, wurden die nach wie vor verschollenen afrikanischen Szenen möglicherweise ebenfalls in Wünsdorf gedreht. Zu den Aktivitäten der Deutschen Kolonialfilm-Gesellschaft vgl. Fuhrmann 2003, S. 245–255, Scheffner 2007.

<sup>105</sup> Vgl. Fuhrmann 2003, S. 250f.



Im Gefangenenlager von Dahomey wird er von einem französischen Capitain sadistisch gequält. Einen schwarzen Aufseher, der Burgsdorf auspeitschen soll und nicht gehorcht, tötet der Capitain. Eine schwarze Dienerin rettet Burgsdorf durch einen Zaubertrank, der ihn tot erscheinen lässt. Er wird begraben, aber durch einen weiteren Zaubertrank ins Leben zurückgeholt. Fortan führt er ein Doppelleben und kehrt jede Nacht ins Lager zurück, um eine Wache zu töten. Als der Capitain das Spiel aufdeckt, hat sich Burgsdorf bereits in dessen Gattin verliebt und flieht mit dieser in die Schweiz. Wegen seiner Grausamkeit und der extremen Diffamierung von Franzosen wurde der Film zunächst nur für Kinder, nach Kriegsende aber gänzlich verboten. Diese Entscheidung der Zensur bedeutete ein finanzielles Desaster für die Deuko und führte letztlich zu ihrem Ruin.<sup>106</sup>

Die Lagerszenen für *Der Gefangene von Dahomey* entstanden 1918 in einem Kriegsgefangenenlager in Wünsdorf,<sup>107</sup> wahrscheinlich im „Halbmondlager“. Die fehlenden ethnografischen Gegenstände wurden aus dem Berliner Völkerkundemuseum entliehen,<sup>108</sup> Kriegsgefangene aus der französischen Armee mussten die schwarzen Lageraufseher darstellen. Dem Kinopublikum wurden diese Fakten weder im Film noch durch die Presse mitgeteilt. Damit blieb der deutschen Öffentlichkeit auch die Perversion der Situation verborgen: Afrikanische Kriegsgefangene aus deutschen Lagern wurden zur Darstellung von den Franzosen dienenden Aufsehern für gefangene Deutsche in Afrika herangezogen.<sup>109</sup> Zwar ist der Film meines Wissens nicht erhalten, doch Fotos<sup>110</sup> zeigen schwarze Darsteller vor den Wünsdorfer Baracken, hinter denen Palmen aufgestellt worden waren. Das 1918 militärisch genutzte Kriegsgefangenenlager wurde damit zum fiktiven ethnografischen Feld umdekoriert. Es diente als Kulisse für ein Lager am *kolonialen* Schauplatz. Ob auch afrikanische Szenen außerhalb des Lagers in Wünsdorf gedreht wurden, verrät die spärliche Aktenlage nicht. In jedem Fall wurde das Wünsdorfer Lager doppelt – politisch und fiktional – zur Kolonialpropaganda benutzt.

Das Heranziehen von Statisten aus den Gefangenenlagern für Spielfilme – nicht unähnlich der Benutzung von Kriegsgefangenen als Vorlagen für „Feind“-Darstellungen in Kriegsausstellungen – setzte sich noch nach Kriegsende fort. Für die Produktion des aufwändigen deutschen Zweitei-

---

<sup>106</sup> Vgl. ebd.

<sup>107</sup> BARCH, Reichskolonialamt, R 8023/328, S. 106f.

<sup>108</sup> Vgl. Fuhrmann 2003, S. 247f.

<sup>109</sup> Vgl. dazu die entsprechende Passage aus Scheffners Film *The Halfmoon Files* (2007) sowie die Ausstellung *The Making of ...* ([www.halfmoonfiles.de](http://www.halfmoonfiles.de)).

<sup>110</sup> Vgl. MEKB, privater Nachlass des Lagerleiters Otto Stiehl.

lers *Das Indische Grabmal*<sup>111</sup>, der mit 24 Millionen Reichsmark der wohl teuerste deutsche Ausstattungsfilm der Nachkriegsjahre war, schuf der Produzent Joe May in Berlin-Woltersdorf weitläufige Kulissen mit indischen Tempeln. Er entlieh ethnografische Gegenstände aus Museen, verpflichtete den Zirkus Sarrasani und holte einen Teil der Komparsen aus einem russischen Gefangenenlager nahe Berlin. Es handelte sich höchstwahrscheinlich um das „Weinberglager“ in Wünsdorf bei Berlin, in dem noch bis 1924 russische Kriegsgefangene lebten, weil sich ihre Ausreise verzögerte.<sup>112</sup>

Die russischen Statisten stellten in dem Film Inder dar. Dazu wurden sie im wahrsten Sinne des Wortes in den Gefangenenlagern rekrutiert. Die Lager wurden nun nicht mehr wie für wissenschaftliche Zwecke dazu benutzt, „Volksstämme“ nach anthropologischen und sprachlichen Kriterien zu unterscheiden.<sup>113</sup> Im Fall der Vergnügungsindustrie dienten sie im Gegenteil dazu, ethnische Unterschiede zu nivellieren. Dass „mongolische“ Komparsen indische Soldaten darstellten, fiel deutschen Zuschauer/innen kaum auf. Diese ethnografische Beliebigkeit für ein Massenpublikum nutzten die Produzenten zu ihrem finanziellen und logistischen Vorteil aus.<sup>114</sup> Eine Ironie des Schicksals scheint es, dass internierte Teilnehmer des Weltkriegs in einem Spielfilm wiederum Soldaten darstellten.

### 3. STUMMFILM: DIE ROLLE DES TONS

Der Film als Bildmedium der Ethnografie unterscheidet sich von den anderen zu Pöchs Zeiten verfügbaren Bildmedien durch seine Eigenbewegung und seine damit gegebene Möglichkeit, Bewegungsabläufe in ihrer Zeitlichkeit aufzuzeichnen. Mit dem Charakteristikum der Bewegung entsprach er einem anderen, jedoch bildlosen Medium: der Tonaufzeichnung. Beide Systeme, die mit einem rotierenden Trägermedium – der Wachswalze, der Wachsplatte und dem Nitrofilm – arbeiteten, auf das Informationen eingetragen wurden, waren jedoch in den ersten Jahrzehnten nach ihrer Erfindung nicht synchronisierbar.

<sup>111</sup> *Das Indische Grabmal*, 1. Teil: *Die Sendung des Yoghi*, 2. Teil: *Der Tiger von Eschnapur – Ein Mysterium in fünf Akten*, Produktion der May-Film GmbH, Buch: Thea von Harbou und Fritz Lang nach dem gleichnamigen Roman von Thea von Harbou (Ullstein Verlag, 1918), Regie: Joe May, Bauten: Martin Jacoby-Boy, Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht, ethnografische Ausstattung: Johannes Umlauff. Uraufführungen: 1.10.1921 und 22.10.1921 (Ufa-Palast am Zoo, Berlin).

<sup>112</sup> Vgl. Kahleyss 2000, S. 41 u. 46.

<sup>113</sup> Vgl. Scheer 2010, S. 288.

<sup>114</sup> Vgl. dazu auch Lange 2006a, S. 233–235.

Bis etwa 1928 blieb der Film ein Stummfilm, der nur von *simultan* zu seiner jeweiligen Aufführung produzierten beziehungsweise reproduzierten Tönen begleitet werden konnte: von gesprochenen Kommentaren des Vorführers, von aufgeführtem Gesang oder Musik, von abgespielten Tonaufnahmen. Eine kommerziell bis etwa 1909 erfolgreiche Form der Simultanaufführung waren sogenannte Tonbilder, die als eine Art technische Karaoke meist Höhepunkte mit Stars aus Musiktheaterstücken zeigten und hören ließen.<sup>115</sup> Die ethnografischen Stummfilme aus der Zeit vor 1928 zeigen zwar im Bild sprechende, singende, klatschende, musizierende und rufende Menschen, können aber deren Stimmen nicht über dasselbe Medium reproduzieren. Da die ethnografischen Filme nicht nur technisch, sondern auch inhaltlich „stumm“ waren, wie viele Wissenschaftler ihnen wegen mangelnder sprachlicher Erklärungen der zu sehenden Detailfülle vorwarfen<sup>116</sup>, lag es nahe, diese während der Vorführung zu kommentieren.

Rudolf Pösch hat bei seinen Filmaufnahmen in der Kalahari eine Sequenz gedreht, die nicht nur über tonlose Mundbewegungen auf den fehlenden Klang verweist, sondern auch über den Tonaufzeichnungsapparat. Das heute so genannte Filmstück *Buschmann spricht in den Phonographen/Bushman Speaks into the Phonograph*<sup>117</sup> zeigt einen alten Mann, der stark gestikulierend in einen Wiener Archiv-Phonographen spricht. (Abb. 110 und 111) Der im Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften erhaltenen Dokumentation<sup>118</sup> zufolge entstand die Tonaufnahme am 22. August 1908. Der Sprecher war ein mehr als 60 Jahre alter Mann namens Kubi, der zwischen Kx~au (Kamelpan) und der Pfanne Kubi in der Kalahari lebte (Botswana, damals „Britisch-Betschuanaland-Protectorat“). Die Szene verdeutlicht einerseits, dass der Film tonlos ist, während die abgefilmte Lebensrealität von Ton erfüllt und bestimmt ist. Andererseits verweist die Szene über ihre visuelle Präsentation des Phonographen auch auf die faktische Möglichkeit, diesen Ton aufzuzeichnen. Während der Ton tatsächlich aufgenommen wird, ist die filmische Darstellung dieses Vorgangs stumm. Der aufnehmende und gefilmte phonographische Apparat spielt damit auch auf die Präsenz des kinematographischen Apparats und seines Bedieners an: Diese sind Bedingung für die Sichtbarkeit der Szene, können aber selbst nicht sichtbar sein.

---

<sup>115</sup> Zu den Tonbildern vgl. Garncarz 2010, S. 174–176.

<sup>116</sup> Vgl. u. a. Griffiths 2003, S. 128f.

<sup>117</sup> ÖWF-Film C 1930, wiss. Autoren: Siegfried Hermann, Dietrich Schüller, 1984. Vgl. dazu die Begleitveröffentlichung: Schüller 1987.

<sup>118</sup> ÖAWPH, Protokolle zu den Aufnahmen 785 und 789.



Abb. 110: Anhören von Tonaufnahmen in der Kalahari während Pöchs Expedition, 1908



Abb. 111: Still aus *Buschmann spricht in den Phonographen*, Film Rudolf Pöchs aus der Kalahari, 1908

Bei den Filmaufnahmen von Kubi handelt es sich *nicht* um einen pädagogischen Film, der gleich Pöchs Filmszene vom Abgipsen eines Kopfes demonstrieren soll, wie der Phonograph gehandhabt und eine ethnografische Tonaufnahme gemacht wird. Pöchs eigenem Bericht zufolge entstand der Film nur aufgrund einer vorangegangenen Tonaufnahme.

„Kubi hat bei seiner Erzählung in den Archiv-Phonographen, am 22. Aug., Platte Nr. 785, so lebhaft gestikuliert, und so in den Trichter hineingesprochen, als ob er wirklich einem anderen Menschen etwas erzählen wollte, daß ich mich entschloss diese Szene kinematographisch festzuhalten. Um alles vollständig naturgetreu zu machen, wurde auch wieder eine wirkliche Aufnahme der Erzählung mit dem Archivphonographen gemacht. Da es sich aber im Wesentlichen um eine Wiederholung der im Ganzen zufrieden stellenden Aufnahme auf Platte Nr. 785 handelt, wurde eine minderwertige Platte<sup>119</sup> eingestellt. Maßgebend war auch, dass ich während der ganzen Phonogramm Aufnahme die Kurbel des Kinematographen zu drehen und meine ganze Aufmerksamkeit der kinematograph. Aufnahme zuzuwenden hatte. Kubi mag manchmal zu laut gesprochen haben, dem Trichter zu nahe gekommen sein u.s.w.“<sup>120</sup>

Da Pöch eine ihn zufrieden stellende Tonaufnahme (Platte Nr. 785) gemacht hatte, stellte er die zweite Tonaufnahme (Platte Nr. 789) nur her, um die Szene zum Filmen realistisch – in seinen Worten „naturgetreu“ – aussehen zu lassen. Den Phonographen setzte er ins Bild, weil Kubi ihn als eine Art Gesprächspartner verstand, der ihn zu demonstrativen Gesten veranlasste. Der Apparat musste zudem aus technischen Gründen im Bild sein, weil eine Positionierung des Trichters außerhalb des filmisch sichtbaren Bereichs zu weit entfernt gewesen wäre, um eine hörbare Tonaufnahme zu produzieren.

Dass Pöch nicht vordergründig daran dachte, die Tonaufnahme später mit der stummen Filmaufnahme zu kombinieren, zeigt die Tatsache, dass er beim Filmen eine verkratzte, „minderwertige“ Wachsplatte benutzte. Den Wert der zweiten Tonaufnahme schätzte er zudem als gering ein, da er

---

<sup>119</sup> Nach Pöchs Angaben hatte die Platte bereits beim Auspacken „tiefe Kratzer“, da sie offenbar nicht fest genug im Karton verpackt gewesen war und durch den Transport auf Ochsenkarren Erschütterungen erlitten hatte. Nach seinen Angaben hat Pöch Kubis Erzählung von den Elefanten in Kamelpan auch noch „mit dem kleinen Phonographen aufgenommen: kl. phon. 14“. (ÖAWPH, Protokoll zu Ph 789)

<sup>120</sup> ÖAWPH, Protokollbogen zu Ph 789. Pöch verweist darauf explizit auf seine kinematographische Aufnahme mit der Nummer Bio. 49. Die Abkürzung „Bio.“ steht dabei für Bioscop, die Filmkamera, die Pöch verwendete.

gleichzeitig die Kurbel des Kinematographen drehen musste und die Qualität der simultan stattfindenden Tonaufzeichnung, etwa die Lautstärke und Geschwindigkeit, nicht kontrollieren konnte. Andrea Gschwendtners euphorischer Behauptung, Pöch sei es „durch die geniale Kombination von Phonographen und Kamera beinahe gelungen, den Tonfilm zu entdecken“<sup>121</sup>, widerspreche ich daher entschieden. Pöch agierte in zwei unterschiedlichen medialen Systemen, wie er es immer getan hatte und aufgrund der technischen Möglichkeiten tun *musste*. Zudem produzierte er die beiden Dokumente für unterschiedliche Trägerschaften: Die Tonaufnahme entstand für das Phonogrammarchiv der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, die Filmaufnahme für eine Sammlung ethnografischer Filme von Pöch's Lehrkanzel.

Im Jahr 1984 realisierten Siegfried Herrmann und Dietrich Schüller eine nachträgliche Synchronisation der Filmaufnahme und der Tonaufnahme Nr. 789, wobei die unterschiedlichen Laufgeschwindigkeiten von Ton und Film mit großem technischem Aufwand ineinander übersetzt werden mussten.<sup>122</sup> Die Pseudo-Synchronisation von Kubis Sprachaufnahme und den bewegten Bildern ist daher spannend, entspricht jedoch vermutlich keinem historisch gegebenen Anliegen, da es zu Pöch's Zeiten einfach an der Technik gescheitert wäre. Befremdlich an dem technischen Synchronisationsversuch ist, dass die inhaltliche Ebene ausgespart blieb. Es wurde nicht versucht, Kubis Reden, die einzigen beiden Aufnahmen von Pöch's Expedition in der Sprache Ts~aukhoe, zu *übersetzen*. Was er auf der Tonaufnahme sagt, wurde lediglich in Pöch's Paraphrase wiedergegeben, der ebenfalls nicht über eine Übersetzung verfügte, sondern sich auf Zusammenfassung durch Andere verließ. Zum Inhalt, den Pöch als „Freie Rede (Eigene Erlebnisse)“ charakterisierte, notierte er 1908:

„Tshai u. /Kxara, welche die Ts~aukhoe Sprache sehr gut verstehen, geben an, Kubi hat erzählt das früher viel mehr Wasser in der Pfanne war (zeigt auf die Pfanne), die Elephanten hätten dort getrunken und gebadet, und seien dann in den Busch gegangen. Es waren früher Ele-

<sup>121</sup> Gschwendtner 1989, S. 89.

<sup>122</sup> Zusätzliche Schwierigkeiten ergaben sich, weil bei der Umkopierung des Filmmaterials 1958 die Frequenz nicht von 16 auf 24 Bilder pro Sekunde transformiert, sondern jeder Kader doppelt kopiert worden war. Daraus ergab sich eine ursprüngliche Geschwindigkeit von nur 12,5 Bildern pro Sekunde. Ein „lippensynchrones“ Dokument, so die Autoren, sei aber schon durch den Umstand nicht herstellbar gewesen, dass der Mund des Sprechers meist vom Trichter des Phonographen verdeckt ist. Vgl. Schüller 1987, S. 136. Dieser letzte Umstand könnte ein weiteres Indiz dafür sein, dass Pöch keine nachträgliche Synchronisation von Ton und Film anstrebte.

phantenpfade ausgetreten (er deutet, wie diese Pfade liefen). Dann erzählt Kubi ein Abenteuer, wie er von einem Elefanten fast getötet worden sei (er gestikuliert dabei lebhaft, bald mit der rechten, bald mit der linken Hand, und schließt dann beide Hände über dem Trichter des Apparates).“<sup>123</sup>

Eine genaue Übersetzung des Gesagten wurde weder für den ÖWF-Film *Buschmann spricht in den Phonographen* (1984) noch für die CD-Edition der Kalahari-Aufnahmen (2003) veranlasst. Dies unterstreicht die technischen und konservatorischen Aufgaben des Phonogrammarchivs, aber auch die Fortsetzung der Tatsache, dass Botschaften im Ton aufgezeichnet wurden, jedoch kein inhaltliches Interesse hervorriefen. Was ein Mensch auf die Platte sagte, wurde technisch gehört, konserviert und in andere Formate übertragen, inhaltlich jedoch nicht gehört und somit auch nicht oder nur begrenzt verstanden. Besonders tiefgreifend ist dies, wenn die wissenschaftliche Tätigkeit direkt adressiert wird, wie etwa in den ersten beiden Phonogrammen, die Pöch in der Kalahari aufnahm und in denen die Sprecher die Ankunft des Wissenschaftlers und dessen Tätigkeit thematisieren.<sup>124</sup> Die 1984 erstellte Synchronisation von Kubis Sprech- und Filmaufnahme hätte in einem weiteren, technisch einfach zu realisierenden Schritt mit einer Übersetzung seiner Rede untertitelt werden können. Ohne dies wird seine im Film inszenierte Fremdheit gerade nicht in Lesbarkeit übersetzt, sondern im Schein des unverständlichen Exotismus belassen.

Pöch wiederholte den Vorgang des doppelten Aufnehmens in Film und Ton noch einmal bei den Kriegsgefangenenforschungen. Im Lager Eger zeichnete er 1915 zu einer Filmaufnahme auch ein Tondokument auf. In seinem ersten Arbeitsbericht kommentierte er:

„Zwei Zigeuner aus der Krim sangen die nur aus einzelnen bedeutungslosen Silben (nicht Worten) bestehende Begleitung zu einem vorher kinematographierten Tanze in den Phonographen (Phon.-Aufn. 7). In Ermangelung eines Begleitinstrumentes klopfte einer der beiden Sänger den Rhythmus mit den Fingern auf seinem Oberschenkel.“<sup>125</sup>

<sup>123</sup> ÖAWPH, Protokoll zu Ph 789. Eine ähnliche Zusammenfassung der Rede findet sich auch auf dem Protokollbogen zu Ph 785. Pöch selbst verwies darauf, dass eine Kurzform der Geschichte von den Elefanten von einem anderen Erzähler in Ai-khoe auf Ph 781 gesprochen wurde.

<sup>124</sup> ÖAWPH, Protokolle zu Ph 763 und Ph 767.

<sup>125</sup> Pöch, 1. Bericht, S. 229. Bei „Phon.-Aufn. 7“ handelt es sich um Ph 2607 des ÖAWPH.

Pöch hat hier nicht den Ablauf einer phonographischen Aufnahme gefilmt wie bei *Buschmann spricht in den Phonographen*, sondern die gleiche Szene zunächst im bewegten Bild (Abb. 95 und Umschlagfotos), dann auf einer Tonplatte festgehalten. Dass er nicht das Verfahren aus der Kalahari wiederholte, also die Herstellung der Tonaufnahme filmte, lag möglicherweise daran, dass der Phonograph nicht im Bild erscheinen sollte. Der Hauptgrund dürfte jedoch gewesen sein, dass Pöch den Gesang des jeweiligen sich bewegenden Tänzers nicht mit dem Trichter hätte einfangen können.

Die Gründe für die Entscheidung zur doppelten Aufzeichnung werden in den Quellen nicht genannt. Vermutlich fand Pöch die Darbietung der Roma so interessant, dass er beide bewegten Dimensionen davon aufzeichnete. Vielleicht waren die Sänger und Tänzer auch die einzigen Roma im Lager, so dass er die Gelegenheit zu einer Tonaufnahme nicht ungenutzt lassen wollte. Die Tonaufnahme selbst ist ein Zeugnis der musikalischen Kultur der Roma, *nicht* ihrer Sprache. (Abb. 112) Aus der Sicht des Phonogrammarchivs, das zwischen den Kategorien „Sprache“, „Musik – vokal oder instrumental“ und „Geräusche“ unterschied, handelte es sich um eine Zwischenform. Pöch vermerkte auf dem Protokoll zur Tonaufnahme:

„[...] die bedeutungslose Begleitung bestand in der Wiederholung von: dai ta te ra u. ähnlichen Silben. In der Regel wird eine Tamburippe dazu geschlagen, welche aber nicht im Lager aufzutreiben war. Der eine Sänger klopfte, um im Takt zu bleiben, mit den Fingern die gedachte Tamburippebegleitung auf seinem Oberschenkel.“<sup>126</sup>

In diesem Fall ist die Frage, ob Pöch Ton und Film separat aufzeichnete, um bei der Reproduktion beide Aufnahmen gleichzeitig ablaufen zu lassen, weniger eindeutig als bei *Buschmann spricht in den Phonographen* zu beantworten. Simultanpräsentationen von Film und Ton in der Vergnügungsindustrie, etwa die bereits erwähnten Tonbilder, waren zwar zur Zeit des Ersten Weltkriegs wohl bekannt. Auch im wissenschaftlich-ethnografischen Bereich ist eine Reihe von Fällen dokumentiert, bei denen Wissenschaftler Filme und Töne gleichzeitig abspielten. Bereits Alfred Cort Haddon versuchte sich im Jahr 1900 in Cambridge an Simultanaufführungen seiner Film- und Tonaufnahmen der Malu-Bomai-Zeremonien von den Torres Straits Inseln.<sup>127</sup> Karl Weule, so hat Fuhrmann dargestellt, ließ im Völkerkundemuseum in Leipzig simultan zu seinen Filmaufnahmen auch

<sup>126</sup> ÖAWPH, Kommentar Pöch's zu Ph 2607.

<sup>127</sup> Vgl. Griffiths 2003, S. 148.



| Des Phonographierten  | Platte Nr. 3007                          | Der Aufnahme  | Touren pro Minute 41                         |
|---|--|---|--|
| Vor- und Zuname <u>Kjawa-L. Kjawa-L.</u><br>Geschlecht <u>undweiblich</u> Rasse, Stamm <u>Achim - Tschakwed. Zigeuner</u><br>Alter <u>23, 28</u> Beruf <u>Korbflächler, Schmied</u><br>Geburtsort <u>Pravda-Land - Biskubi - Seng - Zwanabog</u><br>Wohnort <u>Pravda-Land - Biskubi - Seng - Zwanabog</u><br>war früher sesshaft in _____<br>mit wieviel ist er verheiratet, wann? <u>— ist getraut</u><br>Wohnort <u>Pravda-Land der Eltern - Biskubi - Seng - Zwanabog</u><br>Heimat des Vaters <u>A. T. Z. K.</u> der Mutter <u>A. T. Z. K.</u> | Zum Teil durch Ausstrichen zu erledigen. | Datum, Ort <u>Pravda-Land 5. Aug. 1915</u><br>Art des Gegenstandes <u>Tanzmelodie</u><br>Eigenes, Fremdes, schon Geduldetes <u>Tanzlied</u><br>Sprache, Dialekt, Mundart <u>aus der Zigeuner auf die Krim</u><br>Musik, instrumental oder instrumental <u>Instrumental</u><br>ein- oder mehrstimmig <u>Zweistimmig</u><br>Stimmführung oder Instrumente <u>1 u. 2. Bassen</u><br>Geräusche, Schritte etc.<br>Art der Membran <u>Holz</u> von welchem <u>Bohle</u><br>Name des Phonographisten <u>R. Pösch</u> oder sonst <u>Hilfswort</u> | Uebersetzung.<br>Des Uebersetzers Name _____ |
| Inhalt:<br>Transkription.<br>Des Transkriptors Name, Beruf, Muttersprache _____   |  | Die Begleitung dieses Zigeunerliedes, die auch kinematographisch aufgenommen ist, wurde<br>dieser Kunde gesungen; die korbflächlerische Begleitung bestand in der Wiederholung von: <u>da- ta- ta- ta</u><br>u. d. d. d. d. d. In der Regel wird eine Tamburija dazu geschlagen, welche aber nicht in dieser auf-<br>gabe zu sehen war. Da eine lange Klopffe, von in Takt zu klatschen, mit der Zigeuner Liedbegleitung<br>Tamburija begleitet auf einem Handtuch.   |  |

Abb. 112: Protokollbogen zur Tonaufnahme „Lied der Zigeuner auf der Krim“, 1915, Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften

Wachswalzen ablaufen.<sup>128</sup> Von Pösch sind solche Simultan-Aufführungen nicht bekannt – was jedoch nicht heißen muss, dass er sie nicht praktiziert hat.

Zu fragen bleibt, was es ergibt und bedeutet, wenn heute, wie bei *Buschmann spricht in den Phonographen*, die historischen Filme mit historischen Tönen synchronisiert werden. Gschwendtner hat in ihrem Dokumentarfilm über Pösch, *Der Menschenforscher* (1993), über die filmische Tanzszene der Roma die danach angefertigte Tonaufnahme gelegt. Ein Unterschied zu möglicherweise intendierten oder realisierten Simultanaufführungen von Pösch besteht dabei in der Tatsache, dass die ursprünglichen Abspielgeräte, Phonograph und Kinetoskop, die dem historischen Publikum immer vor Augen hielten, dass zwei Spuren mit Informationen in zwei verschiedenen System reproduziert wurden, nicht mehr verwendet werden und nicht sichtbar sind. Gschwendtner erzählt zwar aus dem Off die Geschichte des medialen Projekts von Rudolf Pösch, rückt aber mit ihrer heute technisch lösbaren Synchronisation von Ton und Bild in die Nähe von populären Geschichtsdokumentationen. Diese erzeugen die Illusion,

<sup>128</sup> Vgl. dazu jüngst: Wolfgang Fuhrmann: „Filmische Secondos: Quellenkritische Annäherung an ethnografisches Filmmaterial“, Vortrag auf dem Kolloquium von Memoriav, Zürich, 22./23.10.2010.

das Quellenmaterial sei ein Schwarz/weiß-Tonfilm – wie er zur Zeit des Ersten Weltkriegs noch gar nicht existierte.

Ein aktuelles Paradebeispiel für die plausible, aber historisch inkorrekte Kombination von historischen Tönen und Filmen aus dem Ersten Weltkrieg ist die Verwendung einer berühmten Rede des deutschen Kaisers in populären Fernsehdokumentationen und Geschichtssendungen. Bei der heute im Deutschen Rundfunkarchiv befindlichen Tonaufnahme Wilhelms II. handelt es sich um die Rede „An das deutsche Volk“, die der Kaiser bei Kriegsausbruch am 6. August 1914 im Reichstag hielt, nachdem er am 31. Juli vom Balkon des Stadtschlusses herunter der Berliner Bevölkerung zugerufen hatte: „Ich kenne keine Parteien mehr, ich kenne nur noch Deutsche.“ Wilhelms kriegstreiberischer Aufruf „An das Deutsche Volk“ stellte fest: „Mitten im Frieden überfällt uns der Feind“, und er gipfelte in dem Appell: „Darum auf, zu den Waffen!“

Wie Philip Scheffner in seinem Film *The Halfmoon Files. A Ghost Story ...* (2007) zeigen konnte, verzichtet kaum ein neuerer Dokumentarfilm über den Ersten Weltkrieg auf diese Tonaufnahme, die oft zusammen mit dramatischen Trommeleinlagen zur Unterlegung von Bildern des Kriegsausbruchs in Berlin verwendet wird. Meist wird sie auch mit einem bekannten Foto zusammengebracht, das Wilhelm II. auf dem erwähnten Balkon des Berliner Stadtschlusses zeigt. Dabei wird nie gesagt – und wahrscheinlich auch nicht gewusst –, dass die „Originalstimme“ des Kaisers nicht am „Originalschauplatz“ und nicht zur „Originalzeit“ aufgenommen wurde. Wilhelm Doegen, der nicht nur Kommissar der Königlich Preußischen Phonographischen Kommission, sondern gleichzeitig auch Sammler von „Stimmporträts berühmter Persönlichkeiten“ war, fertigte sie in einer Studiosituation am 10. Januar 1918 im Vorraum des kaiserlichen Arbeitszimmers im Schloss Bellevue an<sup>129</sup>, dreieinhalb Jahre nach Kriegsbeginn, als sich die militärische Niederlage des Deutschen Reichs bereits deutlich abzeichnete. Das Tondokument macht den mehrfach gebrochenen Sinn des Begriffs „Originalaufnahme“ deutlich. Tatsächlich ist es ein *Re-Enactment* im Ton. Nicht nur ist – wie bei jeder Tonaufnahme – die Stimme nicht original, und Ort und

---

<sup>129</sup> Die Aufnahme befindet sich heute nicht mehr im Lautarchiv; unter LAHUB, Aut 1, ist eine andere, ebenfalls am 10.1.1918 aufgenommene Rede des Kaisers archiviert. Ein Ausschnitt der Probeaufnahme zu dem Aufruf „An das Deutsche Volk“, auf der nicht nur die immer wieder ansetzende Stimme, sondern auch die Kommentare Doegens zu hören sind, wurden im November 2006 als „Dokument des Monats“ auf der Homepage des Deutschen Rundfunkarchivs online gestellt: <http://www.dra.de/online/dokument/2006/november.html> (zuletzt aufgerufen am 16.11.2011). Die Originalaufnahme der Probe befindet sich in Doegens Teilnachlass im Deutschen Historischen Museum in Berlin.

Zeit der Aufnahme und des Abspielens sind nicht identisch. Die Aufnahme verweist zudem auf einen historischen Zeitpunkt und einen historischen Ort, die mit Zeit und Ort ihrer Herstellung nicht übereinstimmen.<sup>130</sup>

Dass die Tonaufnahme Kaiser Wilhelms heute so oft – und so „falsch“ – benutzt wird, erklärt sich auf der praktischen Ebene durch die Bekanntheit und Verfügbarkeit der Aufnahme. Sie ist nicht mehr Bestandteil der Stimmsammlung, die 1920 den Grundstock der Lautabteilung an der Preußischen Staatsbibliothek bildete, sondern wurde aus dem Bestand des Deutschen Rundfunkarchivs auf CD reproduziert. Auf der inhaltlichen Ebene entspricht sie einem verbreiteten populärwissenschaftlichen Modell von Geschichtsschreibung, in dem die deutsche Geschichte nach wie vor gerne als Geschichte von deutschen „Helden“ geschildert wird. Mit Bezug auf den Ersten Weltkrieg sind dies vor allem hohe Militärs, allen voran der Kaiser als oberster Kriegsherr und Paul von Hindenburg als Generalfeldmarschall, von dem Doegen während des Kriegs ebenfalls zwei Tonaufnahmen herstellte.<sup>131</sup> Dergleichen „berühmte Persönlichkeiten“ gaben einer zweiten Tonsammlung ihren Namen. Während des Kriegs legte Wilhelm Doegen neben der Kriegsgefangenensammlung mit anonym gemachten Sprechern auch die von Ludwig Darmstaedter finanzierte Sammlung „Stimmen berühmter Persönlichkeiten“ an. Das Stimmporträt ergänzte dabei nicht in erster Linie das gemalte oder gemeißelte Porträt, die Büste des berühmten Mannes, sondern dessen Unterschrift: Die „Autophone“ erweiterten Darmstaedters bereits ab 1907 angelegte Sammlung von Autographen, handschriftlichen Signaturen der berühmten Persönlichkeiten. Die konservierte Stimme fungierte in dieser Medien-Reihe nicht nur als Zeichen von Autorität, ähnlich dem Siegel oder der Handschrift, sondern – in Anlehnung an Jonathan Sternes These über die Verwandtschaft der Stimmkonservierung mit der populären Technik des Einbalsamierens<sup>132</sup> – auch als Reliquie einer solchen Autorität.

Die Sammlung von Stimmporträts berühmter Persönlichkeiten: als Denkmäler von Subjektivität, und anonymer Kriegsgefangener: als „objek-

---

<sup>130</sup> Als aus unerfindlichen Gründen fehlender Bestandteil des Berliner Lautarchivs wird diese Platte also nicht wie die restliche Sammlung von „Stimmen berühmter Persönlichkeiten“ an jenen Ort transferiert werden, der ebenso „unecht“ ist wie die Aufnahme selbst: ein architektonisches Re-Enactment des Stadtschlusses, das auf das alte verweist. Die Rekonstruktion des Berliner Stadtschlusses soll im geplanten Humboldt-Forum nicht nur die Sammlung des Berliner Ethnologischen Museums aufnehmen, sondern auch das Berliner Phonogramm-Archiv und das Berliner Lautarchiv. Vgl. dazu Lange 2010a.

<sup>131</sup> LAHUB, Aut 4 und Aut 7.

<sup>132</sup> Vgl. Sterne 2006, S. 292–301.

tive“ Beispiele von Sprachen, bildeten zusammen den Grundstock der 1920 gegründeten Lautabteilung der Preußischen Staatsbibliothek. Die Bevorzugung der Kaiserrede für heutige Dokumentationen zum Ersten Weltkrieg kann daher nicht mit dem Argument gerechtfertigt werden, es existierten kaum andere Tonaufnahmen aus dem Weltkrieg als von „berühmten Persönlichkeiten“. Wahr ist, dass die über 2.500 Tonaufnahmen von Kriegsgefangenen in Berliner Archiven weder publiziert noch bekannt sind, noch *inhaltlich* dem entsprechen, was sich mit der Kaiserrede ausdrücken lässt, die in ihrer Martialität auch ein Symbol für den Weltkrieg der Deutschen darstellt.

Aus dem Ersten Weltkrieg gibt es keine Tonfilme, aber sowohl Ton- als auch Filmaufnahmen. Für populärwissenschaftliche Film- und Fernsehbeiträge mit dem Anliegen, ihre Erzählung mit Quellenmaterial zu authentifizieren, liegt es daher sehr nahe, historische Stummfilme mit Ton zu unterlegen, und umgekehrt: Tonaufnahmen mit historischen Fotografien oder Stummfilmschnipseln zu verbinden. Beides für sich genommen – minutenlanger Stummfilm ohne Ton; lange Tonaufnahmen ohne Bild – scheint in einem heutigen Fernsehformat nicht mehr erträglich zu sein. Diese Auskunft erhielt zumindest Scheffner bezüglich seines Films *The Halfmoon Files*, in dem er „falsche“ Ton-Film-Kombinationen programmatisch vermieden hat: So zeigt er den etwa vier Minuten langen Dokumentarfilm aus Wünsdorf ohne Ton, da es zu diesem Stummfilm keinen historischen Ton gibt. Ebenso präsentiert er Tonaufnahmen von Kriegsgefangenen, von denen kein Bild existiert, mit Schwarzfilm, der nur durch das Aufscheinen von weißen Untertiteln gebrochen beziehungsweise betont wird.

Bei der Verwendung von der „Rede an das Deutsche Volk“ in Geschichtssendungen werden meist nicht zusammengehörende historische Filmstücke und Tonaufnahmen kombiniert – für eine Heldengeschichte berühmter Militärs. Bei Gschwendtners *Menschenforscher* werden Film und Ton synchronisiert, die tatsächlich miteinander zu tun haben und aufeinander bezogen sind – für eine Heldengeschichte von Wissenschaftlern in Gestalt des von ihr so genannten „Medienpioniers“ Pöch. Die für die Geschichtsschreibung benötigte Autorität, die narrativ eine Figur wie der Kaiser oder der Wissenschaftler übernimmt, wird damit formal auch auf das Medium übertragen. Der Tonfilm, von heute aus gedacht, steht dabei für eine Art maximaler Authentizität. Er suggeriert, die Geschichte selbst mit Ton und bewegtem Bild berührt zu haben – mit eigener Hand, aus eigener Gewalt, so die Übersetzung des griechischen Begriffs *authentēs*. Damit erhält er die Funktion einer nach heutigen narrativen und medialen Mustern glaubwürdigen Liveübertragung aus der Vergangenheit.