

PRODUKTION

Das Forum **Produktion** befasst sich mit verschiedenen Dimensionen der filmischen Produktionsforschung und untersucht, wie und mit welchen Mitteln Film als Medium der Wissenschaft auch zur Erforschung von Film beiträgt.

9:30

Filmische Produktionsforschung

Dennis Göttel (Lüneburg)

10:15

Die Kamera als Werkzeug

Rosa John (Wien)

10:55 – 11:10 Pause

11:10

Zwischen Wissenschaft und Spielfilm: Theorie und Methodologie des wissenschaftlichen Films in Deutschland (1950er – 70er Jahre) Eva Knopf (Hamburg)

11:55

Fundstücke aus der Tiefe. Filmische Tauchgänge zwischen Naturwissenschaft und Geschichte

Natalie Lettenewitsch (Paderborn)

* Alle Beiträge in deutscher Sprache

22. Internationales Bremer Symposium zum Film: Film als Forschungsmethode

Abstract

Dr. Dennis Göttel (Lüneburg)

Filmische Produktionsforschung

Making-ofs sind gemeinhin kategorisiert als Gebrauchsfilme, als fankulturelles Bonusmaterial: mit talking heads, technischer Tüftelei oder hagiografischer Erzählung. All das macht sie sogar für die neueren filmwissenschaftlichen Production Studies zu einem marginalen Gegenstand, scheint doch hier filmische Arbeit bloß inszeniert – und deswegen das Making-of halbseidene Quelle. Gerade umgekehrt jedoch, so die Überlegung, können Making-ofs selbst als spezifische Forschungspraxis – und als eine Art Vorläufer heutiger filmanalytischer Videoessays – begriffen werden.

Vor den 1980er Jahren und vor den Distributionsformen des Privatfernsehens, der VHS oder der DVD ist die filmische Dokumentierung filmischer Arbeit weit weniger standardisiert. Medienökonomisch bedingt durch seit den 1960er Jahren erschwinglichere 16 mm-Kameras ist der entscheidende Faktor für die Herstellung von Making-ofs ein filmhistorischer – das Autorenkino und dessen Politisierung des Filmemachens: der kritischen Verhandlung von Arbeitsteilung, Finanzierung oder professioneller Schauspielerei. Deswegen ist es kaum verwunderlich, dass eine solche Politik die filmische Aufzeichnung von Produktionsprozessen provoziert, weil diese damit sichtbar, transparent werden sollen.

Tatsächlich sind etwa die Making-ofs PAPARAZZI (1963) (zu LE MÉPRIS), SCREWBALL COMEDIES... REMEMBER THEM? (1972) (zu WHAT'S UP, DOC?) oder ARBEITEN ZU „KLASSENVERHÄLTNISSE“ VON DANIELÉ HUILLET UND JEAN-MARIE STRAUB (1983) von Harun Farocki Mischformen von ethnografischem und Essay-Film zu Facetten der Filmproduktion: Nämlich formal offene, kontingente, kreative Forschungen, die auf die Ge- und Begebenheiten zu reagieren haben. Die spezifische Ästhetisierung und Narrativierung der Filmproduktion ermöglicht mikrosoziale Einblicke, die so allein der filmischen Dokumentierung vorbehalten sind. Jene Making-ofs leisten eine entschieden affektiv-körperlich-performative Wissensproduktion zur Filmproduktion, in der das Versprechen einer anderen Erkenntnisform – und das einer emanzipatorischen Arbeit – anhalten.

Rosa John

Die Kamera als Werkzeug

ABSTRACT

Begreift man Film als Forschungsmethode, so ist die Kamera eines ihrer Werkzeuge. Ohne Kamera kein Bild zum Schneiden, Analysieren, Extrahieren. Dem Akt der Montage vorausgehend sind bereits mit dem Gebrauch der Kamera zahlreiche Entscheidungen verbunden: Die Wahl des Kameratyps und des damit verbundenen Speichermaterials, die Bandbreite der implizierten Funktionen und Dynamiken, der Moment und die Dauer der Aufnahme, der Ausschnitt bzw. die Kadrierung, der Rhythmus der Aufnahme.

Die Kamera ist Mittel der Bildproduktion, Instrument der Sichtbarmachung. Doch wie und was macht sie sichtbar? Was ist überhaupt eine Kamera? Zur Beschreibung der Funktions- und Handlungsweise (mit) der Kamera werden vielfach Metaphern verwendet: So wird die Kamera etwa als unabhängiges Auge oder als Verlängerung des eigenen Auges, als verlängerter Arm oder als Federhalter, als Akteur, als Muse, als Gott, oder eben als Werkzeug umschrieben. Die Kamera kann somit als Objekt der Einverleibung oder der Versachlichung, der Fragmentierung oder der Narration verstanden werden. So rückt beispielsweise die Metapher des Federhalters (Astruc) den Akt des Filmens in die Nähe der Sprache und der Schrift bzw. des Schreibens. Während andere Positionen (allen voran Benjamin) den Film und das Filmen aus dieser Dimension entheben und in Vergleichen mit Auge, Mikroskop, Teleskop geradezu oppositionell in der Dimension des Visuellen jenseits der Schrift verorten, mit dem eine andere Ebene des Denkens und (Nicht-)Verstehens konnotiert ist.

Im Rahmen des Vortrags möchte ich auf grundlegende Eigenheiten und den Eigensinn von Kameras sowie einige ausgewählte Metaphern zu ihrer Umschreibung und die damit verbundenen Erwartungen näher eingehen. Für meine Argumentation ist neben film- und medienwissenschaftlicher Theorie dabei auch meine eigene Erfahrung als Künstlerin/Filmmacherin (speziell Super8 und 16mm) relevant. Ich verhandle dabei die Bildgestaltung als manuellen Prozess, die Kamera als Objekt und Prozess (vgl. Burgin in: Bishop/Cubitt), das Bild als Objekt zwischen Sichtbarkeit und Berührbarkeit.

Das Vortragsthema entstammt dem Forschungsfeld meiner Dissertation.

- Astruc, Alexandre (1992) *Die Geburt einer neuen Filmavantgarde: die Kamera als Federhalter* [1948]. In: Blümlinger/Wulff (Hg.) *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien, S. 199 – 204.
- Benjamin, Walter (2003) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936]. Frankfurt am Main.
- Bishop, Ryan / Cubitt, Sean (2013) *Camera as Object and Process: An Interview with Victor Burgin*. In: *Theory, Culture & Society* 0(0) 1-21, Sage Journal.
- Geimer, Peter (Hg.) (2002) *Ordnungen der Sichtbarkeit – Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt am Main.
- Sennett, Richard (2008) *Handwerk*. Berlin.
- Stiegler, Bernd (2006) *Bilder der Photographie – Ein Album photographischer Metaphern*. Frankfurt am Main.

Zwischen Wissenschaft und Spielfilm: Theorie und Methodologie des wissenschaftlichen Films in Deutschland (1950er - 70er Jahre)

Vortrag von Eva Knopf

Gotthard Wolf war einer der wichtigsten Denker und Förderer des wissenschaftlichen Films in Deutschland. Er leitete von 1953-76 das Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) in Göttingen und versuchte in dieser Position das Medium als Forschungsinstrument zu etablieren. Der geplante Vortrag wirft einen neuen Blick auf die Geschichte des wissenschaftlichen Films allgemein und des IWF im besonderen, indem er die filmtechnologischen und filmtheoretischen Überlegungen Gotthard Wolfs im Spannungsfeld zwischen Wissenschaft und Spielfilm kritisch nachzeichnet. So ist es bemerkenswert wie unbekannt, dass Wolf den Wissenschaftsfilm nicht vom Dokumentar- oder Kulturfilm abgeleitet hat, sondern ihn ganz explizit vom Spielfilm aus dachte.

Film biete die Möglichkeit „Bewegungspräparate mit hohem Wirklichkeitsgehalt herzustellen“, schrieb Wolf und sah in der Herstellung dieser Bewegungspräparate eine Methode, die der Wissenschaft der 50er Jahre große Impulse verleihen könnte.

Doch Wolf befand sich in einem Dilemma: Film sei zwar als ein wissenschaftliches Medium erfunden worden, er habe seine größten Entwicklungen jedoch im Bereich des Spielfilms vollzogen. Um diese Entwicklungen zu nutzen – und nicht zuletzt da sein eigenes Budget vergleichsweise gering war – forderte Wolf pragmatisch, dass aus Spielfilmtechnologie Wissenschaftstechnologie gemacht werden müsse, und aus den Verfahren des Spielfilms wissenschaftliche Verfahren. Interessanter Weise sah Wolf die Notwendigkeit der Nutzbarmachung von Erfindungen des Spielfilms nicht nur im Bereich der kinematographischen Geräte sondern auch bei filmästhetischen Strategien. Denn auch in der Filmästhetik und der Filmsprache habe der Spielfilm das größte Wissen über Wirkungsweisen und Verfahren erlangt.

Die entscheidende Frage, die Wolfs theoretische Auseinandersetzung mit dem Film durch sämtliche Publikationen explizit oder implizit begleitet, und deren Beantwortung entsprechend auch den Stil der Filme des IWF prägte, lautet daher, *an welchem Punkt* ein Spielfilmverfahren wieder zu einem wissenschaftlichen Verfahren werden kann. Mit anderen Worten: An welcher Grenze wird aus dem objektiven filmischen Bild Subjektivität, Fiktion, Poesie, Unterhaltung? Oder andersherum gefragt: Wie kann ein poetisches oder fiktionales Bild wieder zu einem wissenschaftlichen werden? Es ist dabei besonders der emotionale Gehalt bewegter Bilder an dem sich Wolfs Überlegungen entfalten.

Die Beantwortung dieser Fragen anhand von Wolfs Äußerungen erlaubt eine Neubewertung des viel kritisierten Stils des IWF und wirft einen neuen Blick auf die Geschichte der Ästhetik des wissenschaftlichen Films allgemein.

Kurzbiografie Eva Knopf

Eva Knopf ist Filmemacherin und Filmwissenschaftlerin. Von 2012 bis 2014 hat sie sich als Wissenschaftliche Mitarbeiterin des DFG-Projekts „Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1945-2005“ unter anderem mit dem wissenschaftlichen Film befasst. Seit 2015 ist sie als Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Hamburg in der Forschergruppe „Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformation“ tätig. Sie unterrichtet außerdem am Masterstudiengang „Visual and Media Anthropology“ der FU Berlin. Eva Knopf hat Ethnologie und Medien/Filmwissenschaft in Göttingen, Amsterdam und Berkeley studiert sowie Regie an der Filmakademie Baden-Württemberg. Ihr Filme werden weltweit auf Festivals gezeigt. Darunter „Myanmarmarket“ (2017) und „Majubs Reise“ (2013).

Natalie Lettenewitsch

Fundstücke aus der Tiefe

Filmische Tauchgänge zwischen Naturwissenschaft und Geschichte

„Nature films tend to be straightforward affairs“¹ – so beginnt Ralph Rugoff in dem Band *Science is Fiction* seinen Beitrag über Jean Painlevé, den er als exzentrischen Pionier des Unterwasserfilms von dieser Wertung ausdrücklich ausnimmt. Dass Naturdokumentarfilme sonst als unverfänglich gelten, ohne ästhetische und/oder politische Herausforderungen, hat zu einem vergleichsweise geringen Interesse der Filmwissenschaft an ihnen geführt, auch wenn sie derzeit im Kontext von Environmental Studies und ‚Ecocinema‘ stärkere Beachtung finden. Die oft implizierte Vorstellung von Natur als geschichtsfreiem Raum betrifft in besonderem Maße die Sphäre des Meeres und das – im Wortsinn immersive – Abtauchen in filmische Unterwasserwelten, die als “timeless spaces of ‚anti-civilization““ inszeniert werden, als “escape from the social and cultural processes [...], the constraints of the nation, the progression of history”.² Polemisch zuspitzen lässt sich ein solch eskapistischer Zugang anhand von Leni Riefenstahls letztem Film IMPRESSIONEN UNTER WASSER (2002), der Georg Seeßlen zu der Frage “Kann ein Korallenriff faschistisch sein?” provozierte.

Ausgehend von dieser Problematik soll der Vortrag zwei alternative filmische Entwürfe vorstellen, die jeweils andere epistemische Zugänge zu maritimen Räumen erkunden. Als Hommage an Jean Painlevé und den Meeresbiologen Ed Ricketts konzipierte der Kanadier Alex Mac Kenzie 2012 seine im Doppelsinn experimentelle Filmperformance INTERTIDAL, die das Zusammenspiel der Ökologie des Gezeitenraums mit der Chemie des analogen Filmmaterials und dessen Rekombination in einer Live-Aufführung erprobt. Der Chilene Patricio Guzman wiederum nutzt in seinem assoziativen, aber präzise konstruierten Essayfilm EL BOTÓN DE NÁCAR (Der Perlmutterknopf, 2015) scheinbar Konventionen des gefälligen Naturdokumentarfilms, um dann anhand eines markanten Fundstücks zur verdrängten Geschichte seines Landes zwischen Kolonialismus und Diktatur vorzudringen. Natur und Geschichte sind hier unmittelbar aufeinander bezogen, auch indem das Wasser als Denkprozess imaginiert wird und der Ozean als Gedächtnis und Projektionsraum – ein Bild, das auf fiktionaler Ebene u.a. schon SOLARIS (1972) durchspielt. In diesem Sinn möchte ich „Tauchgang“ nicht nur motivisch verstehen, sondern auch als filmisches Verfahren, als sinnliches Erleben und als Bergungsvorgang.

¹ Ralph Rugoff (2000): Fluid Mechanics. In: Andy Masaki Bellows, Marina McDougall und Brigitte Berg (Hg.): *Science is fiction. The films of Jean Painlevé*. Cambridge, Mass: MIT Press, S. 48–57, hier: S. 49.

² Nicole Starosielski (2012): Beyond fluidity: a cultural history of cinema underwater. In: Stephen Rust, Salma Monani und Sean Cubitt (Hg.): *Ecocinema Theory and Practice*: Taylor & Francis, S. 149–168, hier: S. 149.

*** Präsentation von Ramón Reichert (Wien)**

Vor der Ostküste der USA, in den Gewässern, in denen Melvilles literarische Figur Kapitän Ahab den weißen Wal Moby Dick jagte, begeben sich Lucien Castaing-Taylor und Véréna Paravel an Bord eines Fischer-bootes. Mit einem Dutzend Kameras fangen die Regisseure die Begegnung zwischen Mensch, Natur und Maschine ein und spielen dabei mit der neuen digitalen Technik: Die Kameras werden geworfen und ans Netz gebunden, vom Fischer zum Filmemacher gereicht. Dabei haben sie den harten Alltag der Menschen auf dem Schiff festgehalten, die dem Wind und Meer trotzen. Die Tradition, Fischer als Motiv für Bilder zu nutzen, wird aber gebrochen durch die Entscheidung, auf jeden Kommentar zu verzichten und das Erzählen den optischen und akustischen Eindrücken zu überlassen.

Ramón Reichert (Wien) setzt sich in seiner Präsentation mit den technologischen und kulturellen Möglichkeiten der dokumentarischen Filmforschung im Bereich der bildkritischen Anthropologie am Beispiel von **Leviathan** auseinander.

Posthumanistisches Kino

„Leviathan“ (2012) und die Zukunft der postanthropomorphen Forschungsmethoden

Ramón Reichert

Abstract

Ein kleines Institut an der Universität von Harvard, das *Sensory Ethnography Lab*, steht für eine Neuausrichtung dokumentarästhetischer Filmpraxis. Geprägt von der Skepsis gegenüber dem kulturellen Erbe des kolonialen Kinos, bemüht sich seit 2006 eine Gruppe von Anthropologen, Ethnologen und Soziologen um eine alternative Bildpraxis der ethnografischen Feld- und Filmarbeit. Das Sensory Ethnography Lab wurde 2006 vom Anthropologen Lucien Casteing-Taylor gegründet und versteht sich als eine Einrichtung, die sich kritisch-reflektierend mit den filmischen Praktiken der Visuellen Anthropologie und der sogenannten Bergungsanthropologie auseinandersetzt, mit der die Feldforschung bisher ihre Quellen abgesichert hat.

Zu den Konventionen des normalen und alltäglichen Beobachtens im ethnologischen Film zählt die statische Einstellung der Stativkamera, die eine „natürliche“ Alltagswahrnehmung simuliert. In Abgrenzung zu dieser *doxa* der teilnehmenden Beobachtung im ethnographischen Film operieren Lucien Casteing-Taylor und Véréna Paravel in ihrem Film über Hochseefischer aus New England (*Leviathan*, 2012) mit der Bildakquise der erlebnisdokumentarischen GoPro-Kamera. Zur Vermeidung anthropomorpher Sichtweisen wurden ein Dutzend GoPro-Miniaturkameras an Netzmaschen, Seilen und Fischern befestigt und in der Postproduktion in einer aktionsreichen Montageästhetik zusammengesetzt. Diese verteilte und dem Zufall überlassene Kameraästhetik löst sich im Akt der Aufzeichnung vom menschlichen Beobachter und ermöglicht nicht-intendierte Wahrnehmungsformen. Das Charaktermerkmal aller Dokumentarfilme des SEL besteht darin, auf einen erneuerten Erfahrungsraum filmischen Sehens abzielen. Sie verändern mit ihrer Medienreflexion nicht nur das ethnographische Kino der Sozial- und Kulturanthropologen, sondern können als „ein offener Ort der kinematographischen Forschung und des Experiments angesehen werden“, wie es die Kuratorin des Spezialprogramms, Nada Torucar, nachdrücklich umschreibt. Damit einhergehend können auch die Positionen des orthodoxen Dokumentarismus einer kritischen Revision unterworfen werden. So wird etwa die filmische Inszenierung von „Objektivität“ – etwa durch lange Einstellungen und eine statische Kameraführung – vom Gründungsdirektor Casteing-Taylor programmatisch zurückgewiesen. Damit meint er die allmächtige Handhabung der Kamera, dramatische Aufnahmewinkel, die Verlagerung der Tiefenschärfe bei der Konstruktion von Gegensätzen und halbnahen Einstellungen, mit denen die intime Nähe zum Geschehen suggeriert wird. Im Unterschied zur "privilegierten Kamera"

zur Untermauerung der Asymmetrie von Filmemachern und den von ihnen Gefilmten, wird die fixierte Beobachterperspektive „avantgardistisch gesprengt, radikalisiert in Form einer involvierten Beobachtung, deren technisches Sehen programmatisch mit postanthropomorphem Gestus auftritt.“ (Simon Rothöhler, 2012)

Andererseits muss das dokumentarische Experiment des SEL auch nicht überschätzt werden. Denn die von Casteing-Taylor in *Leviathan* (2012) etablierte Stilistik der verteilten Kamera ändert nichts an der Tatsache, dass *Filmen per se eine privilegierte Handlung darstellt*. Das Prinzip der verteilten Kamera bricht zwar die Einseitigkeit des Beobachtens auf und schafft einen neuartigen ästhetischen Mehrwert, verändert aber nicht das Faktum, dass die Verarbeitung der Bilder in der Postproduktion und ihre spätere Aufführung und Verwertung den Produzenten und Regisseuren vorbehalten ist.

Ausgehend von der Methodenbefragung der traditionellen Beobachterpositionen im ethnografischen Kino möchte ich mich in meinem Vortrag mit den technologischen und kulturellen Möglichkeiten der dokumentarischen Filmforschung im Bereich der bildkritischen Anthropologie auseinandersetzen. In diesem Zusammenhang möchte ich die bildskeptischen Positionen der visuellen Anthropologie mit den Positionen der Actor-Network-Theory und der Netzwerkanalyse in Verbindung setzen, um die Potenziale der filmischen Vernetzung von Dingen, Tieren, Menschen und mobilen Aufzeichnungs-, Speicher- und Verbreitungsmedien theoretisch zu erkunden.

GESCHICHTE

Im Forum **Geschichte** werden die Herausforderungen und Möglichkeiten sowie Formen und Methoden einer filmischen Geschichtsschreibung untersucht und wissenschaftliche Perspektiven auf das vielgestaltige Wechselverhältnis von Film und Geschichte zur Diskussion gestellt.

9:30

Produktion und Aneignung von Interviews mit Zeitzeugen in Lanzmanns SHOAH und Fechners PROZESS

Sven Kramer (Lüneburg)

10:15

Epistemologische Relevanz dokumentarischer Praktiken

Thomas Weber (Hamburg)

10:55 – 11:10 Pause

11:10

Unanschaulichkeit. Historiografie als Montage

Vrääth Öhner (Wien)

11:55

Vortrag entfällt!

(Chris Wahl, Potsdam)

* Alle Beiträge in deutscher Sprache

Vorschlag Sven Kramer, Leuphana Universität Lüneburg

Produktion und Aneignung von Interviews mit Zeitzeugen in Lanzmanns *Shoah* und Fechners *Prozess*

Claude Lanzmanns und Eberhard Fechners Großprojekte *Shoah* und *Der Prozess* entstanden nahezu zeitgleich. Beide basieren auf mehreren Dutzend Zeitzeugeninterviews, die die Filmemacher über viele Jahre hinweg geführt hatten. Sie machten die Stimmen der Beteiligten hörbar und produzierten damit Quellen, die die Forschung heute nutzen kann (über die Filme hinaus auch in den *Shoah*-Outtakes, die das USHMM weitgehend freigeschaltet hat). Anders als die zeitgleich betriebene Oral History, die – etwa im Fortunoff Archiv der Yale Universität – das Aufzeichnungsmedium möglichst vergessen machen wollte, setzten Lanzmann und Fechner den Film als Medium bewusst ein. Dies gilt zum Einen für die Interviewführung, etwa hinsichtlich der Aspekte des *mise en scène* und der Art des Fragens. Das forschende Fragen ist immer ein gelenktes, interessiertes Fragen und reflektiert damit die Subjektposition des Filmemachers. Zum Anderen gilt dies für Schnitt und Montage. Hier werden die Zeitzeugeninterviews in einen Wissens- und Erzählausammenhang versetzt, der komplementär zu den von den Zeitzeugen benutzten Narrativen steht und den der Filmemacher verantwortet. Lanzmann und Fechner finden für ihre Filme unterschiedliche Lösungen, die in dem Vortrag herausgearbeitet werden sollen. Beide wissen um die Tatsache, dass in jedes Interview, also in die Quelle selbst, der kommunikative Kontext, in dem es entstand, mit eingegangen ist. Sie wissen auch, dass die Aneignung des Filmmaterials immer eine interessierte ist, also niemals ausschließlich objektiv funktioniert. In ihren künstlerischen Verarbeitungen versuchen sie deshalb, nicht nur dem Neuartigen gerecht zu werden, das in den Interviews zur Sprache kommt, sondern auch ihre Aneignung dieser Quellen mit zu reflektieren.

Sven Kramer

Seit 2005 Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Literarische Kulturen an der Leuphana Universität Lüneburg.

Epistemologische Relevanz dokumentarischer Praktiken

Dokumentarische Filme haben sich in den letzten Jahrzehnten immer weiter medial ausdifferenziert in die unterschiedlichsten Formate und Formen und in zunehmendem Maße auch außerhalb der etablierten Medien Kino und Fernsehen. Zudem werden dokumentarische Filme als epistemologische Instrumente in ganz unterschiedlichen Disziplinen genutzt: Historiker und Kunstwissenschaftler befassen sich inzwischen ebenso mit dokumentarischen Filmen wie Film- und Medienwissenschaft, Ethnologie, Kulturanthropologie oder Soziologie. Dieses gesteigerte Interesse ganz unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen an dokumentarischen Filmen geht einher mit einem veränderten Selbstverständnis des Dokumentarischen selbst.

In meinem Vortrag möchte ich neuere Theorieansätze vorstellen, deren Gemeinsamkeit vor allem darin besteht, zur Erklärung des Dokumentarischen den Aspekt des Performativen herauszustellen, und die sich je nach medialen Milieus differenziert zu betrachtenden dokumentarischen Praktiken zuwenden, um die epistemologische Relevanz dokumentarischer Film analysieren zu können. Ausgehend von Howard S. Beckers Buch *Art Worlds*, das bereits in den 1980er Jahren wesentliche Ideen der aktuellen Debatte antizipierte, haben sich inzwischen eine Reihe von neuen Paradigmen entwickelt, die ich erläutern und anhand von Filmbeispielen vorstellen möchte. Dabei konzentriere ich mich im Vortrag auf die Themenbereiche Geschichte und Zeitgeschichte, sowie die performativ aufgeladenen „exhibition practices of sensory documentaries“. Es treten dabei dokumentarische Praktiken in den Blick, die zu einer Modalisierung der Referenz des Dokumentarischen auf die historische Welt, von Glaubwürdigkeitskriterien und d.h. auch von Bedeutung führen.

Thomas Weber, Prof. Dr., Jahrgang 1963, Professor für Medienwissenschaft am Institut für Medien und Kommunikation (IMK) der Universität Hamburg, thomas.weber@uni-hamburg.de. Leiter des Teilprojekts „Themen und Ästhetik“ des DFG-Forschungsprojekts „Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1945 – 2005“; Leiter des Teilprojekts „Authentizität transformieren“ des Forscherverbunds „Übersetzen und Rahmen“ und Mitglied des Graduiertenkollegs „Vergegenwärtigungen“ (der Shoah) an der Universität Hamburg. Neuere Publikationen (in Auswahl): *Medienkulturen des Dokumentarischen*. Wiesbaden: VS Verlag 2016 (hrsg. zsm. mit Carsten Heinze); *Mediale Transformationen des Holocausts*, Berlin 2013 (hrsg. zsm. mit Ursula von Keitz) Weitere Informationen unter: www.thomas-weber.avinus.de

Unanschaulichkeit

Historiografie als Montage

Vrääth Öhner

Fragt man nach dem spezifischen Beitrag, den der Film als Forschungsmethode zur Historiografie geleistet hat, wird man um einen Begriff nur schwer herumkommen, nämlich den der Montage. Diese Einsicht ist keineswegs neu, prominent wurde sie etwa bereits von Walter Benjamin im *Passagen-Werk* formuliert. "Ob das marxistische Verständnis der Geschichte unbedingt mit ihrer Anschaulichkeit erkaufte werden muß?", fragt Benjamin dort – und antwortet: "Die erste Etappe des Weges wird sein, das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. Also die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten. Ja in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken. Also mit dem historischen Vulgärnaturalismus brechen" (1983, S. 575).

Vor dem Hintergrund der Überlegung, dass das Prinzip der Montage heterogener Elemente zwar tatsächlich einen Bruch mit dem historischen Vulgärnaturalismus herbeiführt, keineswegs aber mit der Anschaulichkeit von Geschichte, wird der Vortrag der Frage nachgehen, welcher Erkenntniswert historisch der Unanschaulichkeit im Kontext dokumentarischer bzw. essayistischer Montageverfahren zugeschrieben wurde.

Kurzbio:

Vrääth Öhner ist Universitätsassistent (PostDoc) am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte: Theorie, Ästhetik und Geschichte von Film und Fernsehen, von Medien- und Populärkultur. Aktuelle Publikation: *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*, Wien 2015 (Hg. gem. mit Siegfried Mattl, Carina Lesky, Ingo Zechner).

ORTE

Zentrale Themen des Forums **Orte** sind sowohl die räumlichen Figurationen des Films als auch dessen Relevanz als Ort wissenschaftlicher Forschung und Ausgangspunkt filmischer Expeditionen.

9:30

**Raumforschung – Zur räumlichen Sprache des Films
am Beispiel des Museumsraums**

Alejandro Bachmann (Wien)

10:15

**Der Film als Ort einer sinnlichen Philosophie?
Über den Film als Aushandlungspraxis von Bedeutung
zwischen Wirklichkeit und Phantasmatik**

Philipp Blum (Stuttgart)

10:55 – 11:10 Pause

11:10

**Selbstanzeige konkreten Daseins.
Zu einer Möglichkeit filmischer Forschung**

Marc Ries (Offenbach)

11:55

Überprüfen, beweisen: Film als Expedition

Lena Stölzl (Wien)

* Alle Beiträge in deutscher Sprache.

Alejandro Bachmann:

Raumforschung – Zur räumlichen Sprache des Films am Beispiel des Museumsraums

Über eine Szene in Buster Keatons *Battling Butler* schreibt Eric Rohmer: „Die Originalität besteht aber vor allem darin, daß die Geste wie eine Infragestellung des Raumes erscheint, wie eine Erforschung – hier eine groteske, die aber gleichwohl beunruhigend und tragisch sein könnte – des ‚Warum‘ der drei Dimensionen“, und fügt später an: „Weil Filmkunst aber immer noch eine Kunst des Sehens ist, erfassen wir inzwischen wenigstens dank ihr die Absichten jener räumlichen Sprache besser, die genauso nuanciert, genauso subtil sein kann wie die gesprochene Sprache“. In diesen Anmerkungen klingt an, daß Filme als Erforschung der spezifischen Verfasstheit von Räumen betrachtet werden können, daß Film gar eine räumliche Sprache entwickeln kann.

In meinem Vortrag möchte ich diesem Gedanken nachgehen und anhand dreier Beispiele untersuchen, wie das Medium Film den Museumsraum erforscht und darin das Zusammentreffen von Betrachterin und Werk denkbar macht. In Philipp Fleischmanns *Untitled (Generali Foundation Vienna)* wird der Filmstreifen mittels einer vom Künstler erdachten speziellen Apparatur zum lichtempfindlichen Objekt, das als solches einen Blick auf den Raum wirft, in dem es sich selbst befindet. In Brian de Palmas *Dressed to Kill* werden Kamerabewegung und Sounddesign zu Messinstrumenten, die räumliche Distanzen, sowie die akustische Atmosphäre eines Museumsraumes erfahrbar machen. Frederick Wiseman's *National Gallery* schließlich macht das Verhältnis von Betrachterin und Werk mittels des montierenden Schuß-Gegenschuß-Verfahrens als Betrachten und Betrachtet-werden denkbar.

Indem man den narrativen Bogen dieser Filme außer Acht läßt und die Potenziale des Films als Kunst des Sehens (und Hörens) ernst nimmt, wird über drei Ausschnitte aus Filmen unterschiedlichster Gattungen (Experimentalfilm, Dokumentarfilm, Spielfilm) ein Blick auf den Museumsraum – selbst ein Raum des Sehens und Hörens – ermöglicht, den der Mensch ohne das Medium des Films nicht werfen könnte. Grundlegende Elemente des Films – seine Lichtempfindlichkeit, seine Fähigkeit optische und akustische Rhythmen aufzuzeichnen und wiederzugeben und seine Fähigkeit, unterschiedliche Perspektiven ineinander zu verzahnen – machen ihn zu einem Instrument der Raumforschung, das Erkenntnisse über die ästhetische, psychologische und soziale Verfasstheit des Museumsraums räumlich „ausprechen“ kann.

Alejandro Bachmann. Leiter der Abteilung Vermittlung, Forschung, Publikation des Österreichischen Filmmuseums, Wien. Lehrbeauftragter an der Fakultät Theater-, Film und Medienwissenschaft der Universität Wien. Konzeption und Durchführung der experimentellen Filmvermittlungsreihe „Abgeguckt“ im Roten Salon der Volksbühne Berlin (gemeinsam mit Bernd Schoch und André Siegers). Autor zum Film in Zeitschriften (kolik.Film, nachdemfilm.de, Ray, foundfootagemagazine, desistfilm) und wissenschaftlichen Publikationen, Kurator von Filmreihen u.a für Courtisane, Diagonale – Festival des Österreichischen Films, Kurzfilmtage Oberhausen, LUFF- Lausanne Underground Filmfestival. Herausgeber der Monografie „Räume in der Zeit. Die Filme von Nikolaus Geyrhalter“ (Wien, Sonderzahl 2015).

Philipp Blum

Der Film als Ort einer sinnlichen Philosophie? Über den Film als Aushandlungspraxis von Bedeutung zwischen Wirklichkeit und Phantasmatik

Der Film als Forschungsmethode oszilliert einerseits zwischen seiner Fähigkeit zur Aufzeichnung, wie es die Encyclopaedia Cinematografica mit ihren Bewegungsvorgängen zeigt und andererseits als Form der ästhetischen Verarbeitung von Wissen(schaft), wie die in jüngerer Zeit populär gewordenen Videoessays in Forschung und Lehre vorführen. In beiden Fällen wird jedoch eine eigene Filmform hervorgebracht, die in der Tradition des Wissenschafts- und Forschungsfilms stehen – respektive diesen konstituieren. Darüber hinaus kann Film allgemein aber als elaborierte Praxis der Reflexion angesehen werden. Insbesondere der Essayfilm ist in dieser Hinsicht untersucht worden und es lohnt sich weiterhin nicht nur über den Essayfilm, sondern über das Filmische in Gänze als Methode der Welterschließung nachzudenken. Denn jeder Film formuliert eine Ansicht zur Welt, eben weil er Ansichten von Welten repräsentiert (und niemals Welten selbst). Vor diesem Hintergrund erscheint Film als ein performatives Medium, das Ansichten in Bild und Ton auf- und vorführt und sich hierzu über eine sinnliche Reflexion sicht- und hörbar verhält. Dieser Beschreibung ist die Ansicht inhärent, dass Film auch über eine theoretisch diskursive Komponente verfügt, die dem Film nicht von außen Bedeutung abringt, sondern im Gewebe des filmischen Textes inkorporiert ist.

In meinem Vortrag möchte ich der Frage nachgehen, wie Film als Aushandlungsort von Bedeutung beschrieben werden kann und als diskursive Praxis durchaus gleichrangig mit der schriftlichen Philosophie anzusehen ist. Ausgangspunkt der Überlegung soll dabei das Verhältnis von Fiktionalität und Non-Fiktionalität sein, an dem sich wesentlich die Paradigmen des Filmverstehens orientieren.

Dr. des. Philipp Blum studierte Medienwissenschaft, Europäische Ethnologie/ Kulturwissenschaft und Kunstgeschichte an der Philipps-Universität Marburg, wo er 2016 mit einer Arbeit über Experimentellen Semidokumentarismus promovierte (Titel: *Experimenteller Semidokumentarismus zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zur Theorie und Praxis eines ‚queeren‘ Filmensembles*). Er ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Haus des Dokumentarfilms im DFG-Forschungsprojekt „Zur Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1945-2005“. Jüngste Veröffentlichung zus. mit Sonja Czekaj: „*Muriel ou le temps d'un retour* (1963) d'Alain Resnais : des fantômes de l'histoire vers les spectres du cinéma“. In: Scharold, Irmgard (Hrsg.): *La guerre d'indépendance algérienne à l'écran*. Würzburg: K&N 2016 (=Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb. Bd. 8). S. 105-126.

Marc Ries

Selbstanzeige konkreten Daseins. Zu einer Möglicher filmischer Forschung.

Viele Filme zeigen Autofahrten in Städten, immer wieder wechselt der Blick von den Dialogen hinaus auf eine belebte Straße, zu sehen ist nichts Bestimmtes, vorbeiziehende Fassaden, Geschäfte, viele Passanten. Manche Filme sind nur Straßenfilme. Sie beschwören ein physisches Dasein, das ideale Vorlage für alles Soziale ist und dessen Aufnahme eine *indifferentia specifica* - als Ausdruck genuin filmischer Logik – all dessen ermöglicht, was sich ansonsten dem Denken entzieht.

Siegfried Kracauer hat in seinem Buch, »Geschichte – vor den letzten Dingen«, eine dreiphasige »Reise des Historikers« beschrieben, Reise, die gleichermaßen als forschungsleitende Methode sowohl des Historikers, wie auch der Medien Fotografie und Film eingesehen werden kann. Als grundlegend für diese Methode gilt das Gegensatzpaar *Selbstausslöschung/Selbsterweiterung*. Der Historiker, so Kracauer im Anschluss an Ranke, hat angesichts seiner Quellen und des von ihnen evozierten Materials eine Selbstdistanzierung, ja »Ausslöschung« und »Entleerung« seines Ichs vorzunehmen, um mit dem Material »vertraulich (zu) verkehren«, sich »den Tatsachen zu stellen«. Der Historiker muss in der Lage sein, »zu warten«, »aktiv passiv« sich zu verhalten. Erst in einem weiteren Schritt, einer nächsten Phase der Reise, werden die dieserart versammelten Dinge das forschende Begehren des Historikers *erweitern*, ihm Einsichten, »lokale und konkrete Erkenntnisse« in der Analyse und Interpretation anvertrauen, hin zur Ausbildung »echter Allgemeinbegriffe«, den »historischen Ideen«. Kracauer's luzider Reisebericht wird von ihm sozusagen authentifiziert durch Analogien mit der photographischen Technik, die »auf ganz mechanische Weise« »Zeuge« der aufgenommenen Wirklichkeit ist.

Ich möchte nun diese Analogie radikalieren und von der Bildtechnik aus das Forschungsparadigma der Selbstentleerung noch einmal beschreiben, den Historiker in der Folge durch den Apparat ersetzen, bzw. durch sein Publikum. Eine Bildtechnik, die ganz *natürlich* »entleert« ist, in ihrer apparativen Ausstattung jenes Warten, jene Aktive-Passivität oder auch Indifferenz verkörpert, die notwendige Voraussetzung ihrer generativen Prozesse ist. Erst das Öffnen der Linse, das Aktivieren einer Software lässt jene enorme Fülle an Erscheinungsdaten auf das wartende Trägermaterial einströmen, die dann zum *Bild* werden, ihre flutende Referenz verdichtet sich zu einer *indifferentia specifica*, Bilder, die vielfach bedeutend sind, ohne jedoch Unterschiede zu typisieren, zu generalisieren, möglicherweise auch eine spezifisch *mediale Idee* zu ihrem Gegenstand artikulieren, jedenfalls für die Betrachtung sich als konkrete und lokale Selbst-Erweiterung anbieten.

Kracauer verweist auf Dokumentarfilme und die Forschungsdemut, »die vorsätzliche Aufhebung der schöpferischen Kräfte« ihrer Autoren. Doch, so die These, ist das positivistisch-empirische Paradigma der Selbstausslöschung, man könnte auch von Selbststranzendenz als Bedingung der Auflösung der normativen Subjekt/Objekt-Dichotomie sprechen, *gattungsübergreifend* zu beobachten: Ohne das

Loslassen, das Sich-Ein- und Überlassen den Phänomenen der sozialen Wirklichkeit würden viele Filme sich ihrer eigenen Erkenntnismöglichkeit des *Unvollständigen, Nicht-Identitären, der Immanenz* entziehen. Am Beispiel von Straßenfilmszenen soll darstellbar werden, wie »informierte Intuition« implizit forschungsgeleitet soziale Texturen abbilden und zur Erfahrung und Analyse des Publikums frei geben kann.

Marc Ries promovierte 1995 am Institut für Philosophie der Universität Wien. Ausgehend von kulturtheoretischen und ästhetischen Fragekomplexen entstehen Studien zu Massenmedien, Gesellschaft und Kunst. Vertretungsprofessuren an der Friedrich-Schiller-Universität Jena und an der Hochschule für Graphik und Buchkunst Leipzig. Seit 2010 Professor für Soziologie und Theorie der Medien an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach. 2009 Konzeption und Co-Kurator der Ausstellung *talk.talk. Das Interview als ästhetische Praxis* (Leipzig, Graz, Salzburg). Ausgewählte Publikationen: *Medienkulturen* (Wien 2002); Mithg. von *DATING.21 Liebesorganisation und Verabredungskulturen* (Bielefeld 2007), *Expanded Narration/Das neue Erzählen D/E* (Bielefeld 2013) *Expanded Senses. Neue Sinnlichkeit und Sinnesarbeit in der Spätmoderne D/E* (Bielefeld 2015).

Lena Stözl

Überprüfen, beweisen: Film als Expedition

In der Transformation historischer Schauplätze in den filmischen Bildraum manifestiert sich die Schubkraft einer Vermessung. Diese richtet sich an die Geschichte, um ein Dokument ihrer Unwiderrufbarkeit herzustellen. Zwischen dem Ort als Landschaft und der Landschaft als Bild öffnet der Film einen Raum für visuelle Epistemologie. Dabei wird das Bild selbst zur Spur einer Investigation vor Ort. In Jonathan Perels Film *TOPONIMIA* (ARG 2015, 81') beginnt die Untersuchung mit abgefilmten Dokumenten, über den Ton wird die Räumlichkeit eines Archivs (das leise Hallen seiner Gänge, die von fern hereindringenden Straßengeräusche) erfahrbar. Ausgehend von der Evidenz des abgefilmten Materials startet Perel eine Expedition in vier Orte in Tucumán, einer Provinz im Nordwesten Argentiniens. Primäres Ziel der Ortsgründungen im Zeitraum 1976-1977 war die Umsiedelung der verstreut lebenden ländlichen Bevölkerung: man wollte verhindern, dass diese die in den Bergen Tucumáns lebenden Guerilla-Gruppen weiterhin versorgungstechnisch unterstützt. Nicht nur erschließt Perel hier schwer erreichbares Archivmaterial, sondern er geht darüber hinaus in diese Orte, so als wolle er die Dokumente überprüfen. Mit dieser Praxis erweitert er die Indizien, beweist ihre Aussagekraft mit der Bildlichkeit ihrer real existierenden Folgen. So wirkt die Materialität der archivarischen Akten in den Ortsaufnahmen nach: Die Planzeichnungen, Gründungsurkunden und Fotografien überziehen die alltäglichen, unbewegten Einstellungen mit einer Topografie der Orientierung. Mit dem Mittel der filmischen Montage wird die Geschichte dieser Orte produziert – zugleich ist der Film als Werk selbst Zeugnis der zugrunde liegenden Forschungsarbeit.

Biographische Angaben

Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien und Berlin. Fokus auf filmische Bildstrukturen, Historizität, Kulturgeschichte und Medientheorie. Diplomarbeit über die Möglichkeit dialektischer Bildern im Film. Freie Forschungsarbeiten zu den Themen „Sekundäre Zeugenschaft: Medien als Zeugen“ und „Bilder der Abhängigkeit und Transformationen der Erinnerung im Neuen Argentinischen Kino“.

Zurzeit wissenschaftliche Mitarbeiterin für Theorie des Films am tfm | Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien mit einem Dissertationsprojekt zu bildlichen Topografien im zeitgenössischen Dokumentarfilm.

Wie sich das Filmemachen in die Forschungsarbeit integrieren lässt, zeigen die Projekte, die an diesem Nachmittag vorgestellt werden. Lily Ford (London), Philipp Cartelli (Paris) und Martin Gruber (Bremen) stellen ihre Filme und die dazugehörigen Forschungsprojekte vor. Im Anschluss ist Zeit zur Diskussion.

14:00

Fallen Women

GB 2016, Regie: Lily Ford, 15 min, OF

Die Historikerin Lily Ford erkundet mit ihrem Videoessay eine Ausstellung über eine Institution für unverheiratete Mütter und öffnet so die Museumsräume für ein überregionales Publikum. Anhand ihres Kurzfilms stellt sie dar, was es für eine Wissenschaftlerin bedeutet, die Forschung über das Medium Video für ein breiteres Publikum zu öffnen.

15:00

Promenade

F 2016, Regie: Philip Cartelli, 31 min, OF

Promenade stellt Reflexionen über ein mehrjähriges ethnografisches Forschungsprojekt in Marseille an. „Künstlerische Forschung“ ist für Philip Cartelli eine prozessorientierte Form des kreativen Ausdrucks, die sozialwissenschaftliche Forschung und Filmproduktion bzw. -verbreitung verbindet.

16:00

The Secret of Our Environment

BOT/D 2013, R.: Martin Gruber, Meshack Kwamovo u. a., 34 min, OmengU

Gemeinsam mit Dorfbewohnern aus Seronga setzt sich Martin Gruber mit der Rolle von Wildlife, Landwirtschaft, Tourismus und Fischerei in deren Alltag auseinander. Ein partizipatorischer Film zu Umweltwahrnehmung und Ressourcennutzung im Okavango Delta von Botswana.

* Alle Beiträge in englischer Sprache

Fallen Women: A Case Study in Film as Research

Lily Ford

fordlily@gmail.com

As a historian, turning one's hand, eye and voice to the vertiginous medium of video is a daunting but transformative task. Conventional training in research privileges the written word, with the PhD thesis as the monument to academic achievement, and scholarly articles and books as favoured (and recognised) research outputs. Yet the growing demand for 'impact' requires platforms just such as that of digital film for the dissemination of research: cheap to make, free to exhibit and access online, with a potential reach far beyond traditional academic audiences. As it turns out, going from academic to filmmaker is not a simple matter. This paper explores the experience of making a research-based short film.

Fallen Women was conceived as an act of cultural engagement, following a successful exhibition that combined paintings evidencing the Victorian construct of the 'fallen woman' with archival material revealing the predicaments of unmarried mothers in the same period. Already, by combining these quite different media and playing a sound installation, the exhibition had sought to effect a conceptual conjunction for its visitors. A film, funded by the UK Arts and Humanities Research Council, would further combine word, image and sound to give the show an afterlife.

The experience of making the film was fascinatingly difficult. The tools of video editing are so powerful that at first the concern was to close down sensory events, to use black leader screens, a level voiceover, a slow sequence of images to isolate attention. The need to tell a story, to keep the film watchable and well paced, seemed in tension with an academic relationship to the sources. The balance between a narrative voice and an open-ended presentation of the evidence was hard to find. There were ethical, methodological and practical dimensions to bringing sensitive testimonies to the screen. The resolution of these issues resulted in a product, but also in a new approach to material, and to the academic voice.

BIO

Dr Lily Ford is a researcher and filmmaker at the Derek Jarman Lab, Birkbeck, University of London. Her PhD was on the cultural impact of flight and aerial views in 1920s Britain and she is writing an illustrated cultural history of flight for the British Library. She produced *The Seasons in Quincy: Four Portraits of John Berger* (2016), a feature-length collection of essay films which is currently screening at festivals and cinemas around the world. A Cultural Engagement Fellowship at Birkbeck allowed her to work on her first short film, *Fallen Women*, and she is now setting up a Film as Research study network to address some of the questions emerging from this experience.

CFP: 22nd International Bremen Film Conference, “Film As Research Method”

Name and Affiliation: Philip Cartelli, PhD
Institut de recherche interdisciplinaire sur les enjeux sociaux (IRIS), Paris

Title: Audiovisual Creation Between Cinematic Production and Research Methods

Abstract:

In this presentation I discuss the uses of film as a research method in its own right and not solely as a complementary form of presentation to text-based or oral production. I specifically discuss the example of my film “Promenade” (2016), which I produced subsequent to a multi-year ethnographic research project in Marseille. With an emphasis on the making (subject, style, form, post-production) of “Promenade,” I detail how this film emerged simultaneously from the exigencies of the specific research project in a rapidly changing urban public sphere and the influence of prior cinematic representations of urban space, which include non-fiction and experimental films. I finally discuss the challenges of disseminating such “experimental ethnography” (Russell 1999) that is intentionally situated in a new vein of critical audiovisual production between filmic practice and academic research. In this final discussion I re-center the discussion on “artistic research” as a process-oriented form of creative expression that provides a necessary middle ground between social science research and film production and dissemination.

N.B. Produced in Harvard University’s Sensory Ethnography Lab, “Promenade” had its world premiere at the 2016 FID-Marseille International Film Festival. In addition to screening excerpts from the film during my presentation, I would be interested in showing “Promenade” during or outside the conference context. To that end I include a link to view the film online below:

<https://vimeo.com/126290471>

Password: marseillej4

Biography:

Philip Cartelli is an artist, filmmaker and anthropologist. He holds doctoral degrees from Harvard University’s Sensory Ethnography Lab (USA) and the Ecole des hautes études en sciences sociales (France). His writing has been published in a variety of journals and his film and video works have been shown in international festivals, conferences and installation settings.

Participatory Ethnographic Filmmaking as Collaborative Research

22. Internationales Bremer Symposium zum Film – 03. - 07. Mai 2017 Film als Forschungsmethode

Dr. Martin Gruber
Department of Anthropology & Cultural Research
University of Bremen

Abstract

Filmmaking has been used within ethnographic research since the parallel emergence of modern anthropology and film technology in the late 19th century (Henley 2000). However, the medium's epistemological meaning has shifted – from a device of objective documentation to a reflexive and participatory method of research (Rouch 2003; MacDougall 2003). Such use has recently been reconfirmed under the notion of visual ethnography (Pink 2007).

While ethnographic research has always been based on a cooperation between anthropologists and their research participants, the “Writing Culture” Debate of the 1980s has brought critical attention to the relationship between anthropologists and their interlocutors, resulting in new and more explicit forms of collaborative knowledge production and representation (Lassiter 2005). Based on methods and approaches from three overlapping fields, ethnographic film (MacDougall 2003), Indigenous Media (Ginsburg 2011) and Participatory Video (Braden 1998), I developed an approach of Participatory Ethnographic Filmmaking, within the applied context of an international transdisciplinary research project on environmental change (Gruber 2015; 2016). Within this presentation, I want to outline the approach and discuss my filmmaking as a form of collaborative research.

Bibliography

- Braden, Sue (1998):** Video for Development. A Casebook from Vietnam. Oxford: Oxfam.
- Ginsburg, Faye (2011):** Native Intelligence: A Short History of Debates on Indigenous Media and Ethnographic Film. In *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*. Ruby, J. & M. Banks (eds). Chicago & London: University of Chicago Press.
- Gruber, Martin (2015):** Liparu Lyetu – Our Life. Participatory Ethnographic Filmmaking in Applied Contexts. Bremen: University of Bremen.
- Gruber, Martin (2016):** Participatory Ethnographic Filmmaking: Transcultural Collaboration in Research and Filming. *Visual Ethnography* 5(1): 15-44.
- Henley, Paul (2000):** Ethnographic Film: Technology, Practice and Anthropological Theory. *Visual Anthropology*, 13(2): 207-226.
- MacDougall, David (1995):** Beyond Observational Cinema. In *Principles of Visual Anthropology*. Hockings, P. (ed). Berlin & New York de Gruyter. Pp. 115-133.
- Lassiter, Luc Eric (2005):** Collaborative Ethnography and Public Anthropology. *Current Anthropology* 46(1): 83-106.
- Pink, Sarah (2007):** Doing Visual Ethnography. Images, Media and Representation in Research. London: SAGE.

Im Forum **Naturwissenschaften** betrachten zwei Fallstudien die Geschichte und Praktiken naturwissenschaftlicher Filme sowie deren spezifische Ästhetik des Sichtbarmachens jenseits des bloßen Abbildens.

10:00

Re-edited medical films in Vienna

Katrin Pilz (Wien)

10:45

Mikro-Zeitlupe, Narcotica, Strömungsbilder. Praktiken der Sichtbarmachung im zoologischen Labor der 1920er Jahre

Stefan Probst (Wien)

* Alle Beiträge in deutscher Sprache.

Katrin Pilz

Re-edited medical films in Vienna: The *Kinematographie des blutigen Eingriffs* and *orthopädische Filmzirkus*¹ innovating surgical research

The practice of filmmaking was popular in the clinical scientific community of the 1920s-30s, most notably in the fields of surgery and neuro-science. Surgeon-filmmakers promoted the film as a method of self-regulation, to rationalize the length of surgical procedures, document the course of rare, as well as common operations and visualize further details often not visible to observers without optical devices. For clinicians, filming cutting edge procedures and pathological cases allowed the researcher to capture the course of surgical operations and make the moving image of invasive techniques controllable for instance with the help of the cinematograph's slow motion and zoom modus.² Yet clinicians and scientists alike were also critical of the film as a medium. They disapproved self-marketing through the film, doubted its scientific value and detected a potential distraction from clinical practice rather than a benefit from it as a new research method. This ambivalent relationship between film and medical science, and the controversial status of the genre medical film in general, builds a larger context for the fact that film was under constant pressure to justify itself as research instrument.³

Viennese orthopaedic surgeons Adolf Lorenz and Lorenz Böhler both filmed ortho-surgical procedures and patient cases in very different visual film narrations. Böhler's recovered patients were referred to as the circus-like artists, the so called "Böhlerboys", exclusively performing physical tricks on the clinical film stage. During the bloodless ortho-surgical operations the medical film directors were most often depicted in full figure assisted and surrounded by other medical assistants visible in front of the camera, because the whole mechanical act and procedure on the patient had to be visible in the capturing frame of medical educational films. The invasive and minimal-invasive surgical motion picture, as impactful medium, suggested to rethink applied research methods, surgical hand grips and did change the way how scientific communication could be carried out. Every movement of the surgeon's hands was technically registered and visually documented to be simulate-able, but could also evidence misconduct and be visually irritating if not additionally textually described for viewers.

The introduction of a new filmic research method into medical education programmes was consequently of great value for theoretical and practical instruction. A new visual conceptual framework facilitated surveying, visual judgement, research methods, visual impressions, and precise quantification with the seemingly stabile film evidence.⁴

¹ von Rothe, Alexander: Aseptische Kinematographie des blutigen Eingriffs. pp. 34-36. In: Universum-Film-A.G. (Krieger, Ernst / Thomalla, Curt) et all Eds: Das medizinische Filmarchiv bei der Kulturabteilung der Universum-Film A.G.. Berlin. 1919; Sch. M.: Ein spannender und sogar "blutrünstiger" Film. In: *Arbeiter-Zeitung*. (1921) 320. p. 6; Lehne, Inge: Lorenz Böhler. Die Geschichte eines Erfolges. Vienna. 1991. p. 86.

² Cf. Kaufmann, Nicholas: Der Film in der medizinischen Forschung; Der Film im medizinischen Unterricht. In: *Ciba Zeitschrift*. 9 (1947) 108. pp. 3970-3975.

³ Cf. Curtis, Scott: The Shape of Spectatorship. Art, Science, and Early Cinema in Germany. Columbia. 2015.

⁴ Daston, Lorraine / Lunbeck, Elizabeth (Eds.): Histories of Scientific Observation. Chicago/London. 2011.

Mikro-Zeitlupe, Narcotica, Strömungsbilder

Praktiken der Sichtbarmachung im zoologischen Labor der 1920er Jahre

Stefan Probst

In der Zwischenkriegszeit wurde die Hochfrequenz-Mikrokinematographie in biowissenschaftliche Experimentalanordnungen eingespannt, weil sie die Sichtbarmachung schneller Bewegungsabläufe und außerdem ein erhöhtes Maß der Kontrolle und Manipulation der Zeitlichkeit lebendiger Phänomene versprach. Der Evidenzcharakter der kinematographisch erzeugten Bilder wurde jedoch keineswegs selbstverständlich akzeptiert. Anhand einer eng umrissenen fachwissenschaftlichen Debatte aus dem Bereich der funktionellen Morphologie der 1920er Jahre soll gezeigt werden, wie sich der Einsatz des Films als Forschungsinstrument gegen konkurrierende Praktiken, Beobachtungsmodi und wissenschaftliche Selbstbilder behaupten musste. Den mikrokinematographischen Zeitlupenstudien des österreichischen Zoologen Otto Storch zur Bewegungsphysiologie planktonischer Kleinkrebse standen Versuche des schwedischen Limnologen Sten Eriksson gegenüber, der den Bewegungsablauf beobachtbar machen wollte, indem er den Tieren Narcotica verabreichte; der britische Zoologe Graham Cannon wiederum experimentierte mit Lösungen gefärbter Stärkekörner, um den Strömungsverlauf des Wassers durch den Filterapparat der Kleinkrebse sichtbar zu machen, und erprobte zudem protokinematographische Beobachtungssettings, die Mikroskop und stroboskopische Lichtquelle kombinierten. Inwiefern Storchs Filmaufnahmen in der fachwissenschaftlichen Debatte als visuelle Evidenz akzeptiert wurden und zur Stabilisierung seiner theoretischen Konzeption beitrugen wird im Vortrag erläutert.

Stefan Probst hat Geschichte an der Universität Wien studiert und ist derzeit Fellow im Doktoratskolleg *The Sciences in Historical, Philosophical and Cultural Contexts*.