

## Vorwort

### Film als Forschungsmethode

Die Idee, den Film als Methode der Forschung zu nutzen, ist so alt wie das Medium selbst. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts wurde der Kinetograf der Brüder Lumière in Kliniken genutzt, um die Symptome der Patienten zu dokumentieren. Im Falle der Psychiatrie war der Film ferner eine Methode, um psychische Krankheiten sichtbar zu machen bzw. verlässliche Diagnosemethoden zu entwickeln.<sup>1</sup> In den 1950er Jahren wurde dieser Ansatz erneut aufgegriffen und thematisch bedeutsam erweitert. Ein Projekt des wissenschaftlichen Films machte es sich zur Aufgabe, eine *Encyclopaedia Cinematografica* zu erstellen.<sup>2</sup> Das Verhalten von Dingen, Pflanzen, Tieren und Menschen wurde aufgezeichnet, um ein umfassendes Archiv von Bewegungsvorgängen aller Art anzulegen. An diesem Vorhaben waren internationale Forscher aus den Naturwissenschaften, der Psychologie und Ethnologie beteiligt, mit dem Ziel, Bewegungsmuster sichtbar zu machen und zu klassifizieren. Es ging darum, Gesetzmäßigkeiten und Abweichungen zu erfassen und zu systematisieren. Ähnliche Verfahren der Visualisierung und Aufzeichnung sind bis heute Bestandteil zahlreicher Forschungsdesigns der Natur- und Humanwissenschaften und bringen eigene Formen der Ästhetik hervor.

Mit Rückgriff auf den Avantgardefilm, der das Medium Film selbstreflexiv erforscht, wurden in jüngster Zeit – unter anderem vom *Sensory Ethnography Lab* der Harvard University – Forschungsansätze entwickelt, die sich im Grenzbereich von Wissenschaft und Kunst bewegen.<sup>3</sup> Diese erreichen auf Festivals und im Kunstkontext ein großes Publikum. Weitaus stärker auf Netzwerke und soziale Bewegungen sind jüngere kollaborative Produktionen ausgerichtet: Sie bearbeiten Fragestellun-

gen von sozialwissenschaftlichem Zuschnitt und werden als »interactive documentaries« gefasst.<sup>4</sup> In der Filmwissenschaft hat sich wiederum das Genre *Videoessay* als kleine Form etabliert, die die klassisch schreibende Tätigkeit des Faches audiovisuell erweitert. Diese und ähnliche Ansätze zielen auf eine Ästhetisierung von Wissenschaft, auf eine Kritik wissenschaftlich-medialer Beobachtung und auf eine Diversifizierung von textbasierter Erkenntnisproduktion.<sup>5</sup> Charakterisierungen eines solchen Filmschaffens finden sich bereits in den 1940er Jahren unter dem Stichwort »*Filmessay*« bei dem Filmemacher und Theoretiker Hans Richter. Dieser leitet den *Filmessay* vom Dokumentarfilm ab und stellt heraus, dass ebenjener eine Beweisführung unternehme, »die zum Ziele hat, Probleme, Gedanken, selbst Ideen allgemein verständlich zu machen«.<sup>6</sup> Hierzu stehen dem Film alle Mittel offen, sofern sie als Argument für den Gedanken dienen. Richter nennt ausdrücklich nicht nur dokumentarische Formen, sondern auch die fantastische Allegorie und die Spielszene. Der Filmemacher und Theoretiker Alexandre Astruc formuliert es im Jahr 1948 noch radikaler: »[H]eute würde Descartes sich bereits mit einer 16-mm-Kamera und Film in sein Zimmer einschließen und den »*Discours de la méthode*« als Film schreiben«.<sup>7</sup> Astruc überträgt die Arbeit des Philosophen, der die Grundlagen für ein modernes Wissenschaftsverständnis gelegt hat, auf die Filmpraxis. Der *Discours*, dessen vollständiger Titel in deutscher Übersetzung *Abhandlung über die Methode, seine Vernunft gut zu gebrauchen und die Wahrheit in den Wissenschaften zu suchen* lautet, ist geprägt von einer Subjektzentrierung, die sich gegen die Tradition der Scholastik richtet. Der Zweifel und das Studium der Welt gelten neben seiner metaphysischen Ich-Setzung als die zentralen Erkenntnismittel.<sup>8</sup> Astruc fordert schließlich eine theoriegeleitete Erkenntnisform für den Film, die sich auf Literatur und Philosophie ebenso bezieht wie auf Mathematik und Geschichte.

Ein besonderes Verhältnis hat der Film als Forschungsmethode zur Geschichtswissenschaft. Bereits Siegfried Kracauer hat die Geschichtsschreibung und parallel dazu den Film im Grenzbereich

zwischen Kunst und Wissenschaft verortet und dabei sowohl den Zusammenhang von Ästhetik und Wissenschaftsproduktion herausgestellt als auch die Medialität von Geschichte betont.<sup>9</sup> Darüber hinaus wurden von Filmemachern wie Alain Resnais, Claude Lanzmann oder Edgar Reitz in Kooperation mit Historikern immer wieder Formen filmischer Geschichtsschreibung erprobt.<sup>10</sup> Folglich hat die Geschichtswissenschaft den Film nicht mehr nur als Quelle in ihr Methodenspektrum aufgenommen, sondern die Geschichtsschreibung selbst als poetologisches und mediales Verfahren weiterentwickelt. Vor allem Marc Ferro hat in diesem Sinne eine Geschichte der Vorstellungen und Wünsche der Menschen in Aussicht gestellt und dabei die unterschiedlichsten Filmformen in den Blick genommen.<sup>11</sup> In seiner langjährigen Arbeit für das Fernsehen (*Histoire Parallèle / Die Woche vor 50 Jahren*) nimmt seine forschende Praxis schließlich audiovisuelle Gestalt an.<sup>12</sup> Eine Aktualisierung dieser Methode wird sich heute mit digitalen und netzbasierten Formaten verbinden.

Die Beiträge des vorliegenden Buches loten aus, wie mit Film heute und in der Vergangenheit forschend gearbeitet wird und wurde. Schwerpunkte bilden die filmische Produktionsforschung, das Verhältnis von Film und Geschichtswissenschaft sowie weiterführende Perspektiven zur Epistemologie, Räumlichkeit und Philosophie des Films.

Das Kapitel *Produktion* befasst sich mit verschiedenen Dimensionen der filmischen Produktionsforschung und untersucht, wie und mit welchen Mitteln Film als Medium der Wissenschaft zur Erforschung seiner selbst beiträgt. Im ersten Beitrag schlägt Catherine Russell in Anlehnung an Walter Benjamins Kulturtheorie den Begriff der *Archivologie* vor, den sie am Beispiel der Praktiken des Archivfilms entwickelt. Eva Knopfs Überlegungen zum Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) eröffnen eine weitere Perspektive dieses Forschungsfeldes und verorten den Forschungsfilm zwischen Spielfilm und Wissenschaft. Eine besondere Form des forschenden Films stellt auch das Making-of dar, das Dennis Göttel im Kontext von drei Beispielen – ARBEITEN

ZU »KLASSENVERHÄLTNISSE« VON DANÈLE HUILLET UND JEAN-MARIE STRAUB (1983; R: Harun Farocki), PAPANAZZI (1963; R: Jacques Rozier) und SCREWBALL COMEDIES... REMEMBER THEM? (1972; R: Ronald Salland) – untersucht. Ramón Reichert widmet sich in seinem Beitrag wiederum der Filmforschung des Sensory Ethnography Lab. Hierbei bezieht er sich unter anderem auf den Film LEVIATHAN (2012; R: Lucien Castaing-Taylor, Véréna Paravel), der eine sowohl aktuelle als auch höchst erfolgreiche Produktion dieses Zusammenschlusses darstellt.

Im Kapitel *Geschichte* werden die Herausforderungen und Möglichkeiten sowie Formen und Methoden einer filmischen Geschichtsschreibung untersucht sowie wissenschaftliche Perspektiven auf das vielgestaltige Wechselverhältnis von Film und Geschichte zur Diskussion gestellt. Ein besonderer Schwerpunkt liegt hierbei auf bisher in der Wissenschaft kaum beachteten Facetten der Holocaust-Aufarbeitung: Sylvie Lindeperg untersucht die Aufzeichnungsbedingungen und die Verwendung der Bilder des Eichmann-Prozesses auf den Ebenen des Politischen, des Gedenkens und der Kunst. Der Beitrag von Sven Kramer fokussiert wiederum die Produktion und Aneignung von Interviews mit Zeitzeugen in Claude Lanzmanns SHOAH (1985) und Eberhard Fechners DER PROZESS (1984). Einen philosophisch-filmtheoretischen Ansatz wählt Vrääh Öhner, der auf der Grundlage der Überlegungen Walter Benjamins der Historiografie als Montage nachspürt. Dass auch zwei eher kleine Genres über eine bemerkenswerte historische Dimension verfügen, zeigen die beiden abschließenden Beiträge in diesem Kapitel. Natalie Lettenewitsch konzentriert sich im Rahmen der *New Film History* auf den Unterwasserfilm und unternimmt hierbei filmische Tauchgänge zwischen Naturwissenschaft und Geschichte, während Katrin Pilz aufzeigt, wie der medizinische Film als Verfahren des Messbar-machens, Visualisierens, Demonstrierens und Observierens als Forschungsgebiet in der Klinik etabliert und als Praxis im Wiener Wissenschafts- und Filmmilieu ausgehandelt wurde.

Die Beiträge des Kapitels *Perspektiven* stellen Reflexionen über räumliche, ethnografische und

dokumentarische Verfahren an. Im Mittelpunkt steht hierbei die Frage, wie Film zur Aneignung und zur Sichtbarmachung dient – aber auch, wie er Methode einer sinnlichen Philosophie und Ausgangsort für kognitive Expeditionen sein kann. Paolo Favero geht hinsichtlich des Verhältnisses von interaktivem Dokumentarfilm und Ethnografie der Fragestellung nach, ob die neuen Techniken dazu beitragen können, einen Bereich näher zu erkunden, in dem Beobachtungen und Wahrnehmungen noch nicht der Beschreibung, Deutung und Erklärung unterworfen wurden. Ein zweiter Schwerpunkt des Kapitels liegt darauf, die Auf-führung von dokumentarischen Filmen theoretisch zu ergründen. Thomas Weber beschreibt in diesem Zusammenhang eine milieuspezifische Bedeutungsproduktion, die er unter dem Begriff der »epistemologischen Relevanz« fasst. *Perspektive* lässt sich aber auch räumlich begreifen, wie Alejandro Bachmann in seinen Überlegungen zur Erschließung des Museumsraums über das Medium Film zeigt. Hierbei nimmt er unter anderem auf die Filme NATIONAL GALLERY (2014; R: Frederik Wiseman) und DRESSED TO KILL (1980; R: Brian De Palma) Bezug. Eine Brücke zu Geschichts- und Erinnerungsdiskursen schlägt wiederum Lena Stözl, die am Beispiel des Films TOPONIMIA (2015; R: Jonathan Perel) der Frage nachgeht, wie Filme durch ästhetische Operationen die Gedächtnisfunktion von Orten zutage treten lassen. Eine weitere epistemologische Ebene fügt Philipp Blum mit seinem »film-philosophischen« Beitrag hinzu, indem er Film nicht nur als Methode seiner eigenen Untersuchung, sondern auch als sinnlich performatives Set der Selbsterprobung konzipiert.

Dieser Band ist aus dem gleichnamigen Symposium hervorgegangen, das von der Universität Bremen in Kooperation mit dem CITY46/ Kommunalkino Bremen e.V. im Jahr 2017 veranstaltet wurde.

*Delia González de Reufels, Rasmus Greiner,  
Stefano Odorico und Winfried Pauleit*

## Anmerkungen

- 1 Siehe Ramón Reichert: Im Kino der Humanwissenschaften. Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens. Bielefeld 2007.
- 2 Siehe Winfried Pauleit: Encyclopaedia Cinematografica. Tiere im wissenschaftlichen Film und ihr Reenactment in der bildenden Kunst. In: Sabine Nessel / W.P. / Christine Rüffert et al. (Hg.): Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien. Berlin 2012, S. 11–26; sowie den Beitrag von Eva Knopf in diesem Band.
- 3 Siehe Sabine Nessel: Die (experimentelle) Filmkamera im Forschungs-lab. Am Beispiel »Leviathan« (2012) von Lucien Castaing-Taylor und Véréna Paravel. In: Dieter Mersch / Magdalena Marszałek (Hg.): Seien wir realistisch. Neue Realismen und Dokumentarismen in Philosophie und Kunst. Zürich 2016, S. 231–245; sowie den Beitrag von Ramón Reichert in diesem Band.
- 4 Siehe Stefano Odorico: Interactive Documentary Aesthetics. 2017. <http://interactivedocumentaryaesthetics.com/>; S.O.: The Interactive Documentary Form. Aesthetics, Practice and Research. Bielefeld 2018.
- 5 Siehe Winfried Pauleit: Ästhetisierung von Kultur. Wissenschaft, Medienkunst und Bildung. In: Andreas Hepp / Andreas Lehmann-Wermser (Hg.): Transformationen des Kulturellen. Prozesse des gegenwärtigen Kulturwandels. Wiesbaden 2013, S. 147–163.
- 6 Hans Richter: Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms [1940]. In: Christa Blümlinger / Hans Jürgen Wulff (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien 1992, S. 197.
- 7 Alexandre Astruc: Die Geburt einer neuen Filmavantgarde. Die Kamera als Federhalter [1948]. In: Blümlinger/Wulff 1992, a.a.O., S. 200.
- 8 Vgl. Thomas Wichmann: Descartes, René. In: Bernd Lutz (Hg.): Metzler Philosophen Lexikon. Stuttgart, Weimar 1995, S. 211–217.
- 9 Siehe Siegfried Kracauer: History. The Last Things before the Last. New York 1969.
- 10 Alain Resnais' NUIT ET BROUILLARD (Nacht und Nebel; 1956), Claude Lanzmanns SHOAH (1985), Edgar Reitz' HEIMAT (1981–2012).
- 11 Marc Ferro: Cinéma et histoire. Paris 1977.
- 12 Siehe Matthias Steinle: Marc Ferros HISTOIRE PARALLÈLE / DIE WOCHE VOR 50 JAHREN. Erfahrung und Analyse von Geschichtsbildern im Fernsehdispositiv. In: Delia González de Reufels / Rasmus Greiner / Winfried Pauleit (Hg.): Film und Geschichte. Produktion und Erfahrung von Geschichte durch Bewegtbild und Ton. Berlin 2015, S. 43–52.

Vorwort aus: Delia González de Reufels / Rasmus Greiner / Stefano Odorico / Winfried Pauleit (Hg.) | CITY 46 / Kommunalkino Bremen: **Film als Forschungsmethode**. Produktion – Geschichte – Perspektiven | ISBN 978-3-86505-258-2 | © 2018 Bertz + Fischer Verlag | [www.bertz-fischer.de](http://www.bertz-fischer.de)