

Filmische Ethnographie und teilnehmende Beobachtung: die dokumentarische Form als Seminararbeit

Julia Bee

JULIA BEE ARBEITET ALS MEDIENWISSENSCHAFTLERIN
MIT SCHWERPUNKT GENDER UND DIVERSITÄT AN DER
RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM.

VORBEREITUNG



Lehrende: Führt die filmische teilnehmende Beobachtung entweder individuell oder in der Gruppe durch. Integriert die Filme ins Seminar und schiebt sie nicht erst ans Ende. Arbeitet mit den Impulsen, die sich aus den Seminararbeiten ergeben. Überlegt euch, ob ihr mit einer Filmemacher:in in Workshops oder parallelen Seminaren zusammenarbeiten wollt.

Studierende: Bestimmt eure Forschungsfrage. Befragt eure Interessen: Was wollt ihr berichten, dokumentieren, von wem erzählen, welche Orte faszinieren euch in eurer Umgebung?

Wenn ihr dies durchdenkt, bleibt aufmerksam: Wählt Film als Methode und nicht nur als Produkt.

Nehmt Kontakt mit Mitwirkenden auf. Erklärt euer Projekt. Aber achtet darauf, welche Begriffe ihr benutzt. Sprache kann unbewusst Hierarchien etablieren, Positionen zuweisen und ausschließen.

Überlegt euch, welche Mittel eure Methode bilden. Setzt entsprechend eures Gegenstands Schwerpunkte wie Diskurs/Wissen oder Erfahrung/Sensorik, lange Einstellung, Interviews oder entscheidet euch dafür, bewusst keinen Schwerpunkt festzulegen (siehe unten).

Denkt über die Vor- und Nachteile extradiegetischer, erklärender Sprache nach, die eine lange Tradition im Dokumentarfilm hat. Nutzt ggf. Zwischentitel. Überlegt auch, was ihr auch ohne Sprache zeigen könnt, statt

es mit der sichtbaren Realität durch Sprache zu verdoppeln oder festzuschreiben.

Wenn es euch wichtig erscheint, weist die Zuschauer:innen auf die Gemachtheit eures Films hin. Entwickelt Strategien, die Illusion eines vollkommen die Realität abbildenden Films zu brechen und auch den Film als solchen zu reflektieren.

Hier lohnt es sich, auch die verinnerlichteten Mittel der Fernsehreportage anhand eines ausgewählten Gegenstands im Seminar zu problematisieren. Diskutiert und analysiert z. B. eine Reisereportage aus dem Fernsehprogramm. Achtet auf extradiegetische Sprache und Musik, auf ästhetisierende Inszenierungen, auf Personalisierung und Generalisierung ...

Seid mutig ›kleine‹ Gegenstände und Thesen zu präsentieren, lasst euch auf Orte ein und situiert euch in Relation zu ihnen (MacDougall 2019: 2).

Überlegt, in welche Position euch das Filmemachen versetzt und welche Ansprüche damit einher gehen.

Klärt Erwartungen, Wünsche und Ansprüche – seid so transparent wie möglich und holt Konsens auf Basis des Konzepts ein, dokumentiert diesen: Was sagen die Beteiligten zu eurem Projekt? Gebt ihnen die Möglichkeit, sich einzubringen.

Bleibt sensibel für Veränderungen und erneuert euer Angebot, sich in den Prozess einzubringen. Konsens

heißt nie uneingeschränkter Zugriff. Stimmt euch immer wieder ab. Seid euch bewusst, dass die Mitarbeit oft Mehraufwand für die Beteiligten ist.

Denkt daher auch an die unterschiedlichen Formen der Anerkennung (z. B. symbolisch, monetär ...), die damit einhergehen – im Prozess und danach.

Fragt euch, wie ihr einer Gruppe nutzen könntet, ihr aber auch unabsichtlich schaden würdet.

Studierende und Lehrende: Einigt euch in der Gruppe auf die Modalitäten und Erwartungen, die an eine »praktische« oder »künstlerische« Abschlussprüfung innerhalb theoretischer Fächer gestellt werden. Klärt z. B., ob ein begleitender Essay notwendig ist (etwa die Hälfte einer Hausarbeit).

Lehrende: Es bietet sich an, eine Art Fragenkatalog an die Studierenden auszuteilen, die die Struktur des begleitenden Essays deutlich macht. Dieser sollte nicht zu starr sein, aber die Möglichkeit geben, sich innerhalb eines unbekanntes Formats zu orientieren.

Lehrende: Macht eine Bestandsaufnahme, welche Infrastrukturen und Techniken zur Umsetzung des Vorhabens zur Verfügung stehen. Gibt es z. B. Kameras oder Aufnahmegeräte zu leihen?

Überlegt euch Einheiten, die in die Verantwortung einführen, die mit dem Filmdreh einhergehen. Hierfür sind auch historische Hintergründe wie zum kolonialen ethnographischen Film wichtig. Auch aktuelle Beispiele können eine Diskussion stimulieren und sind nützlich, um wichtige Punkte herauszuarbeiten, die ihr gemeinsam dokumentieren könnt.

Studierende und Lehrende: Wählt Filme und Texte aus, die die Kolonialgeschichte des Filmemachens adressieren. Erarbeitet auch, welche Problematiken sich ergeben und welche Machtbeziehungen dem Filmemachen zugrunde liegen – z. B. durch klassische Texte wie Christian Hansens, Catherine Needhams und Bill Nichols' »Pornography, Ethnography, and the Discourses of Power« (1991).

Nicht jedes Thema lässt sich mit jeder Methodik oder Herangehensweise bearbeiten, daher macht es Sinn, eine dem Seminarthema angemessene Vorgehensweise zu wählen (siehe unten). Dazu ist eine Recherchephase notwendig.

Fragt euch, in welche Position euch die Arbeit versetzt. Überlegt für das Konzept, wann es wirklich angemessen ist zu filmen und wann ohne Kamera zuzuhören sinnvoller wäre. Bleibt offen für die Entscheidung.

Setzt euch mit der Wirkung von Fragen auseinander: Müssen wirklich Fragen gestellt werden? Wer stellt die Fragen? Wann? Wie werden Fragen gestellt? Was tut eine Frage? In welche Positionen kann sie Fragende und Befragte bringen oder welche Positionen kann sie festschreiben? Wie können dialogische Situationen oder wechselseitige Befragungen entstehen?

In Zacharias Kunuks und Ian Mauros Film *Qapirangajuq: Inuit Knowledge and Climate Change* (KAN 2010) wird Wissen zur Klimakatastrophe aus Sicht der Inuit zusammengetragen. Sie werden als *talking heads* und z. B. bei der Jagd gezeigt. Überlegt anhand dieser Variationen z. B. anhand des genannten Films, wann welche Momente im Film sinnvoll sind, um Wissen und Erfahrungen zu teilen. Véréna Paravel und J.P. Sniadecki haben in *Foreign Parts* (USA/FR 2010) mit *talking heads* sowie mit langen Takes gearbeitet

und sind auch hinter der Kamera hervorgetreten, weil sich während des Drehs zuweilen soziale Notfälle ereignet haben, bei denen sie z. B. ihr Mobiltelefon übergeben haben, damit ein Anruf getätigt werden kann. Dies bricht mit der Unsichtbarkeit der Filmschaffenden. J.P. Sniadecki hat die Methode, Menschen *en passant* in Gespräche zu verwickeln, als filmische Interview-methode in *The Iron Ministry* (USA 2014) weiterentwickelt.

Studierende: Setzt euch mit der Frage von Hierarchien auseinander. Von wem soll für wen ein Film entstehen? Könnt ihr kollaborieren und kann eventuell so ein kollektiver Film entstehen?

Eric Baudelaire hat über einige Jahre einen Film mit Kindern in Saint Denis gemacht: *Un film dramatique* (FR 2019). Caroline Pitzen hat in Berlin mit jungen Erwachsenen gearbeitet - hier allerdings unter ihrer Regie mit einem Filmkollektiv - *Freizeit oder: das Gegenteil von Nichtstun* (D 2021). Könnten diese Filme auch ein Modell sein? (siehe auch: *Les Sauteurs* (Abou Bakar Sidibé/Moritz Siebert/ Estephan Wagner, DK 2016), *Eleven in Delwara* (David MacDougall, USA 2014).

Fragt euch also, mit wem ihr arbeiten wollt.

Ethnographischer Film heißt nicht, dass keine kritischen Beziehungen zur Realität geknüpft werden können oder zu Akteur:innen und nur beobachtet werden soll. Auch kollaborative Herangehensweisen müssen nicht bedeuten, mit der jeweiligen sozialen Realität übereinzustimmen. Die Aushandlung und Kontroverse können auch Raum im Film bekommen, aber eben nicht nur einseitig, sondern etwa durch Diskussionen. Vielleicht eignen sich für eine eher kritische Herangehensweise auch ein Essayfilm ➤ Vgl. Baute/Kynast 2020. ✓ oder eine forensische Untersuchung (Philipp Scheffner *Revision*

D 2012, *Forensic Architecture*). Es kommt darauf an, wie ihr euch dem Gegenstand nähern wollt – kollaborativ, distanziert, gegendokumentarisch ...

Nehmt euch Zeit für jeden Take und für jede Begegnung mit eurem Feld.

Sichtet und diskutiert etwa die Filme von David MacDougall. Was ist und war historisch gesehen die lange Einstellung, wofür ist sie gut? (Anna Grimshaw und Amanda Ravetz (2009) arbeiten dies gut auf). Was kann sie aber auch verbergen?

Lehrende: Macht deutlich, dass es nicht um eine Social Media-Dokumentation geht. Filme sollten sich von der gängigen Social Media-Ästhetik emanzipieren, auch wenn sie dort ausgestellt werden können und zirkulieren oder auch ein Kommentar dieser Ästhetik sein können.

Studierende und Lehrende: Steck ab und grenzt einen geeigneten Mikrokosmos für einen studentischen Film ein. Welche Orte in eurer Umgebung sind faszinierend, langweilig, welche sind Ausgangspunkte, Durchgangspunkte ... Im Sinne der Ethnomethodologie: Es gibt keine unwichtigen Orte, traut euch den Blick auf die »kleinen« Dinge einzunehmen. Welche Orte kommen infrage, welche Infrastrukturen spielen eine Rolle? Statt euer Konzept abzuarbeiten, gilt es, Orte filmisch zu studieren. In der Tradition des *direct cinema* oder *cinéma vérité* zu arbeiten heißt, auf das Spontane einzugehen, und nicht alle Szenen zu planen oder gar Statements von Menschen abzufragen, wie es die O-Töne von Fernsehreportagen tun.

Studierende: Schaut euch Stile an, das beobachtende Kino, das Kino der Frühzeit der Ethnographie (arbeitet seinen Rassismus kritisch heraus!), *cinéma vérité*,

das sensorische Kino des *Sensory Ethnography Lab*, das kollektive und kollaborative Filmemachen von Gruppen wie Wapikoni mobile [➤] <http://www.wapikoni.ca/home> [↙] oder Vídeo nas Aldeias [➤] <http://videonasaldeias.org.br/loja/> [↙]).

Studiert die Orte und bezieht eure Erfahrungen ein. Die Adressierung unterschiedlicher Sinne können unterschiedliche Dimensionen eines Ortes erfahrbar machen. Ein Ort verfügt nicht nur über visuelle Signale, sondern auch über andere sinnliche Dimensionen. Vielleicht macht es Sinn, sich auf diese einzulassen. Es lassen sich unterschiedliche Mikroerlebnisse für den Film ›inszenieren‹ (statt etwa und vermeintlich neutraler: zu repräsentieren).

Dadurch werden unterschiedliche Verschränkungen sichtbar.

Es können neben Menschen auch Orte, Netzwerke, Bewegungen oder Institutionen im Mittelpunkt stehen, wie in den Filmen Frederick Wisemans.

Entscheidet euch angesichts eures Themas, ob ihr lieber engagiert oder distanziert arbeiten, zeigen oder argumentieren, zuspitzen oder Evidenzen präsentieren wollt. Fragt euch, welche Rolle die Montage spielt. Hier ist auch die Frage relevant, wem euer Film nutzen könnte, außer euch selbst. Könnt ihr damit etwa ein Thema unterstützen, eine Gegenforensik durchführen, oder vielleicht sinnliche Evidenzen schaffen, Zuschauende an der Verschränktheit von Natur und Kultur teilhaben lassen. Vielleicht ist der Filmdreh Bildungsarbeit, vielleicht Aktivismus.

Schau euch die Filme von Jean Rouch an und die Kritik die daran geäußert wurde, z. B. von Ousmane Sembène (1965). Schaut euch z. B. Initiativen wie *Ateliers Varan* an, die Dokumentarfilm politisch nutzen.

Im Dreh entsteht sehr viel Material. Wie wollt ihr es montieren? Welche Narrationen deuten sich an? Folgt ihr einer Person, einem Ort, gibt es Abseitiges, »Kleines«, Minoritäres, das eure Montage beeinflusst, z. B. etwas, das den Raum charakterisiert, eine Atmosphäre, soziale Ästhetik oder Affekte einer spezifischen Ökologie etabliert? (Born/Lewis/Straw 2017)

Welche Dokumentarfilme könnten für die Montage »Vorbild« sein, mit welchen wollt ihr euch (kritisch) auseinandersetzen? Was wisst ihr bereits über Montage? Für welche Einstellungen, Protagonist:innen und Sujets wollt ihr euch Zeit geben, siehe oben: der *long take* ist typisch für den ethnographischen Dokumentarfilm. Denkt die Montage nicht nur vom Bild aus: Wie wollt ihr Bild und Ton ins Verhältnis setzen?

ZWISCHENDURCH



Studierende und Lehrende: Arbeitet mit Rückkopplung und Peer-Feedback – z. B. könnt ihr Rohmaterial zeigen und diskutieren sowie das Konzept erläutern. Fangt nicht erst in den Semesterferien mit dem Dreh an. Marion Biet (siehe unten) hat etwa im Seminar schon Fragen gesammelt, die sie an ihren Filmort, eine Fabrik nahe Orléans, aus der Seminargruppe mitnahm. Vielleicht gibt es auch Rückfragen von den Filmorten?

NACHBEREITUNG



Studierende: Diskutiert, welche Prozesse der Film ausgelöst hat – bei euch, aber auch in der Gruppe der Teilnehmenden, der im Film auftretenden Personen

oder der Umwelt. Hier macht es Sinn, sich *Pour la suite du monde* (Pierre Perrault / Michel Brault / Marcel Carrière, KAN 1963) anzusehen: Der Film zeigt, wie er seinen Gegenstand erfindet und dennoch eine kulturelle Wandlung dokumentiert. Wie Jean Rouch und Edgar Morin es in *Chronik eines Sommers* (FR 1961) getan haben, könnt ihr den Film im Rohschnitt mit den Beteiligten anschauen, wenn euer Konzept auf Kollaboration beruht.

Lehrende: Entscheidet euch für eine Methode der Reflexion, z. B. im Plenum und/oder in einem Essay. Fragen wie diese können bei der Strukturierung helfen:

Welche Stile habe ich verwendet, wo verorte ich mich? Auf wen habe ich mich bezogen, was habe ich anders gemacht? Was habe ich durch den Film verstanden, was durch Texte? Was konnte ich durch den Film ausdrücken, was durch den Text? Welche Veränderung ist durch den Film passiert, welche neue Sichtweise hat sich mir erschlossen? Was würde ich anders machen?

Schafft ein Forum, um die Filme zu zeigen und zu diskutieren, wenn dies gewünscht wird. Dies kann z. B. ein Programmkino oder Gemeinde-/Kulturzentrum sein. Es muss aber nicht immer ein Kino sein, das Screening kann auch draußen stattfinden. Bewegt euch vielleicht in die Nachbarschaft, mit der ihr euch auseinandergesetzt habt oder ladet Menschen, die mitgewirkt haben, an einen anderen Ort ein. Überlegt euch, ob ihr selbst den Film diskutieren wollt oder ob er kuratiert werden kann – z. B. im Rahmen anderer thematisch verwandter Veranstaltungen oder sogar als Intervention im öffentlichen Raum. Bedenkt dies von vornherein mit.





Lob der Amateur:in

Mit dem ethnographischen Film treten wir in einen anderen Raum von Macht-Wissen ein. Dies ist ein Raum, der historisch von Beziehungen des Blicks, der Objektivierung und der Exotisierung bestimmt war. Die historischen Ursprünge des ethnographischen Films machen ihn eigentlich zu einem ungeheuerlichen Projekt. Daher muss sich jede Filmemacher:in erneut mit den Problematiken der Objektivierung, der Verantwortung und den Möglichkeiten zu kollaborieren auseinandersetzen. In diesem Experiment geht es vor allem um den Stil des beobachtenden, kollaborativen oder fiktionalisierenden Dokumentarfilms (Ethnofiktion) in der Tradition des ethnographischen Films. Dies schließt Orte und Dinge genauso ein wie Menschen, D.h. es geht nicht nur um eine Umsetzung ethnologischer Forschung.

Ich habe eine Reihe an Fragen, die ich mir selbst gestellt habe und hier weitergebe. Sie beschäftigen mich immer wieder, sind wie Geländersprossen in einem Prozess, um eine Richtung zu skizzieren, die weniger Machtbeziehungen ausübt. Sie können so eine Strategie sein, sich so wenig wie möglich zur Komplizin von Blickstrukturen und Wissenshierarchien zu machen.

Mir geht es hier vor allem um den sozial und politisch engagierten ethnographischen Film sowie die sensorische Ethnographie. Gerade in der Zusammenarbeit mit dem Feld werden bestehende Beziehungen verän-

dert und neue Beziehungen geknüpft wie z. B. die Autor:innen und Praktiker:innen in White (2003) oder David MacDougall argumentieren. Es geht also nicht um eine Anleitung, um die Wirklichkeit zu verobjektivieren oder um sie als Fliege an der Wand »nur zu beobachten«, sondern sich anders und medial folgenreich zu involvieren und auf diese situierte Weise Wissen zu produzieren.

In diesem »How to« und Text geht es um Dokumentarfilme, die in einer ethnographischen Tradition stehen. Das heißt, sie setzen sich über und mit den Mitteln des Films mit Communities, Orten und technisch-ökologischen Milieus auseinander und verstehen den Film als erkenntnisbildend. Die Methode, die ich für ein Projekt im Seminar beschreibe, zielt darauf ab, Amateur:innenfilme zu machen und nicht darauf, sich im Filmschaffen zu perfektionieren. Film wird hier als Forschungsmethode verstanden, nicht als Anwendung der Theorie des Dokumentarfilms. Und doch geht es auch nicht ohne eine vor- und nachbereitende Auseinandersetzung mit Theorien und Debatten. Dabei spielt die Möglichkeit, sich mit ethischen Fragen der Dokumentation und Feldarbeit auseinanderzusetzen und praktisch nachzuvollziehen, welche Folgen stilistische Entscheidungen oder Weisen der Kollaboration mit Akteur:innen haben, eine entscheidende Rolle. Die Weise, wie ich hier an ethnographische Filme herangehe, privilegiert vor allem, Räume zur Aushandlung zu schaffen und nicht, die Wirklichkeit zu instrumentalisieren, um etwas zu zeigen. Die Wirklichkeit darf dabei jedoch niemals ein »einfach mal so drauf los gehen«-Versuchsfeld für ethische Grundlagen werden, denn dies würde Menschen im Feld zu Versuchskaninchen machen.

Mir geht es dennoch zentral um die Sensibilisierung für Machtverhältnisse, die mit filmischen Dokumentationsprojekten zusammenhängen und daher um eine praktische Auseinandersetzung in kulturwissenschaftlichen Seminaren. Umgekehrt zur Anwendung diskursiver und reflexiver Lehreinheiten kann der Filmdreh selbst Quelle der Auseinandersetzung werden und neue

Erkenntnisse produzieren. Diese betreffen auch die eigene Situierung und Involviertheit.

Die Methode des ethnographischen Filmemachens kann nicht nur in Seminaren über Film angeboten werden. Sie eignet sich auch als Methode für viele theoretische Seminare. Sie erfordert jedoch auch, dass der Prozess durch Angebote wie Texte und andere Filme gerahmt wird. Hierfür müssen Ressourcen aufgewendet werden – entweder im Seminar oder individuell in Sprechstunden/auf Lernplattformen/in Kleingruppen, etc.

Für die Entwicklung des Konzepts, die Recherchephase sowie die kritische Reflexion eines Dokumentationsprojekts kann die Seminargruppe in Form von Peer Feedback einbezogen werden. In jedem Fall sollte im Seminar eine fehlerpositive Atmosphäre herrschen, in der Kritik und Selbstreflexion auf kollegiale Weise möglich sind. Denn es handelt sich zumeist um neues Terrain und dazu noch um die Auseinandersetzung mit dem Feld, was ethisch und sozial schwierige und problematische Situationen nach sich ziehen kann und immer neue Machtfragen stellt.

Das Charakteristikum des ethnographischen Films ist die teilnehmende Beobachtung. Es geht nicht nur darum, wie es die Silbe *étnos* (Volk, daher früher und problematisch: Völkerkunde) suggeriert, andere Gruppen zu filmen. Film verstehe ich vielmehr in diesem Kontext als Medium der Forschung über Orte, Infrastrukturen, Milieus und Gruppen aller Art – sowie ihrer orts- und tätigkeitsbezogenen Verschränkungen. Im Mittelpunkt stehen nicht die anderen, sondern Beziehungen. Und wenn es um Beziehungen geht, bleiben soziale Dynamiken nicht außen vor. Ich hatte viele Konzepte von Studierenden vorliegen, die mit dem Stil des ethnographischen Films im Sinne der teilnehmenden Beobachtung, der Kollaboration oder des Experiments gearbeitet haben: über Supermarktkassen und Pferdekutschenbetrieb, Parks und Wohngemeinschaften, Projekte, die auf den Alltag zielten.

Selbst bei einer Art Guerilla-Filmemachen und jeglicher Bejahung des Vorläufigen, wie ich es hier unterstützen

91 möchte, gibt es Arbeit an der Situierung und der Aufgabe des Anspruchs des Dokumentarischen sowie die ethischen Ansprüche der teilnehmenden Beobachtung.

In einem Modul mit zwei Seminaren zu Theorie und Geschichte des Dokumentarfilms wurden eigene kurze Filme angefertigt. Auch in einem Seminar zu ethnographischem Film habe ich diese Praxis angewendet. Drei Projekte finden weiter unten im Text Erwähnung und eine der Filmemacherinnen, Marion Biet wird ihre Vorgehensweise anschließend an diesen Text schildern. Viele Probleme von Macht, Verantwortung und ethische Überlegungen lassen sich erst in der Praxis nachvollziehen (vgl. z.B. Malherbe/Everitt Penhale 2017; White 2003). Die Filme werfen auch Licht auf die alltägliche Medienpraxis und auf die Ästhetiken, die wir als Lai:innen relativ automatisch reproduzieren. Solche Projekte sollten dennoch nicht einfach ein unbegleitetes *learning by doing* sein, denn jeder Film (insbesondere im Feld) kann Schaden anrichten und Menschen bewusst oder unbewusst objektivieren sowie Hierarchien fest-schreiben. Daher eignet es sich, im Seminar selbst Filme zu besprechen und Literatur aufzuarbeiten, die diese Problematik adressieren. Jedes Projekt sollte vor- und nachbesprochen werden. Es bietet sich auch an, im Vorfeld ein Exposé anzufertigen, welches im Seminar besprochen wird. In einem begleitenden bzw. nach-bereitenden Essay können Fragen geklärt werden, wie z.B. Bezüge zum Seminar, Schritte der eigenen Auseinandersetzung, das bewusste Wählen und Ausprobieren von Stilen, die Rolle der Montage und des Tons im dokumentarischen Film und weitere stilistische Entscheidungen. Die Überschreitung hin zum Fiktionalen. Der verantwortungsvolle und bewusste Umgang damit ... Dieses »How to« bezieht sich auf meine Erfahrungen mit Filmen als Abschlussprüfung in Lehrveranstaltungen in überwiegend theoretischen Fächern. Es ist keine letztgültige Beschreibung des ethnographischen Films und vor allem können die Machtverhältnisse nicht durch diese kleine Anleitung gelöst und verschoben werden.

Jedes Projekt ist mit anderen Ansprüchen und Hierarchisierungsgefahren verbunden. Ich betone das Ethnographische nicht, weil es um außer-europäische Gruppen geht. Natürlich können sich auch soziale Hierarchisierungen im Nahraum durch die Kamera verstärken. Auch Mikrokosmen jeglicher Form, kulturelle Praktiken können Gegenstand dieser werden. Ich beziehe mich auf den ethnographischen Film als audiovisuelle und sensorische wissenschaftliche Tradition. D.h., hier geht es nicht um den künstlerisch perfekten Beitrag, sondern um das Anliegen, auch neue Forschungsmethoden im gemeinsamen sozialen und medialen Arbeiten zu entwickeln, die an den Bedürfnissen der Beteiligten wachsen. Also auch durch Methoden und Medienästhetiken, die es vermögen, andere Blickwinkel einzustreuen, andere Stimmen in die Uni zu holen oder weniger präsente Orte zu porträtieren und zu dokumentieren. Film verstehe ich – so möchte ich es im Folgenden erläutern – als kollaboratives Mittel der Erforschung einer »relationalen Realität« (Massumi 2011: 126).

Welchen Stellenwert haben die Filme?

Das ist oft die erste Frage. Dazu kommt die Frage, wie Filme in Seminaren bewertet werden, wenn es keine rein ästhetischen Maßstäbe sind, die eine Rolle spielen. Filmethnographien (Ciné-Ethnographien nach einem Begriff Jean Rouchs) sind soziale und mediale Experimentierfelder mit der eigenen Erfahrungs- und Lebenswelt im Medium von Bewegtbild, Fotoessay oder Installation. Diese Formate sind nicht nur als andere Repräsentationsweisen von Wissenschaften, sondern als kritisches und doch kollaboratives Projekt zu sehen, wie sie gerade im sozialkritischen ethnographischen Dokumentarfilm entstanden sind (z. B. von Bonnie Sherr Klein oder Pierre Perrault für das *National Film Board*).

Oft führen Filmexperimente zu einer Reflexion über den eigenen alltäglichen und hochfrequenten Bildgebrauch. Dabei werden ganz andere Weisen der Reflexion motiviert, als lediglich das Erlernte anzu-

wenden (was natürlich nicht zu vernachlässigen ist, aber der Vielfalt der studentischen Filme, die ich bisher gesehen habe, nicht gerecht wird). Ich empfinde die Probleme, die mit der Filmpraxis in der Lehre entstehen als sehr produktive Spannungen, gerade weil ich aus den Auseinandersetzungen der Studierenden mit ihrem Gegenstand und mit den Anforderungen ihres theoretischen Studiums viel lerne. Fragen zum Film in der Lehre aus Sicht stelle ich daher aus Sicht einer theoretisch arbeitenden Person und zwar vor allem vor dem Hintergrund des ethnographischen Films. Neben vielen praktischen Fragestellungen bedeutet dies, Methoden der Vermittlung und der Forschung zusammen zu bringen, zu entwickeln sowie durch die Praxis zu hinterfragen. Könnte es, so, wie Gilles Deleuze einst das Denken des Films beschrieben hat, auch eine denkende Pädagogik des Filmischen geben, ohne diese in Formalisierungen und Bewertungsmaßstäbe zu ersticken? An verschiedenen Orten im deutschsprachigen Raum wird diese Diskussion bereits sehr produktiv geführt, ausprobiert und es gibt auch schon Projekte, die den Essayfilm als »filmvermittelnden Film« [↗ http://www.kunster-vermittlung.de/essays/](http://www.kunster-vermittlung.de/essays/) [↖](#) (Volker Pantenburg, Michael Baute [↗ https://www.nachdemfilm.de/issues/text/sehen-sprechen-herstellen](https://www.nachdemfilm.de/issues/text/sehen-sprechen-herstellen) [↖](#) u.a.) als Lehrpraxis diesseits und jenseits der Universität entwickeln (siehe hierzu auch das Projekt zu Videoessays von Johannes Binotto [↗ https://videoessayresearch.org/](https://videoessayresearch.org/) [↖](#)). Im Essayfilm nach Harun Farocki [↗ https://www.harunfarocki.de/home.html](https://www.harunfarocki.de/home.html) [↖](#) , Alexander Kluge, Chris Marker, Hito Steyerl, Trinh T. Minh-ha [↗ http://trinhminh-ha.com/](http://trinhminh-ha.com/) [↖](#) und anderen wird Material oder werden z.T. Filme neu montiert und dabei wird ein filmimmanenter subjektiver Standpunkt artikuliert, der sich häufig an assoziativen Fäden, an Details und Rhythmen orientiert. [↗](#) siehe auch Baute/Kynast (2020). [↖](#)

»Empirische Kunst« (David MacDougall)

David MacDougall beschrieb den ethnographischen Film einst als »Forschungsmittel« (1984) und als »empirische Kunst« (2019: 137–156). Damit bezeichnet er

eine lange Tradition des Nachdenkens über die Rolle von Film in der Anthropologie sowie des kritischen Reflektierens dieser kolonialen Disziplin. Ethnographische Filme haben sich dabei in den letzten 100 Jahren immer wieder aus ihrer dokumentarischen oder repräsentativen Funktion befreit und eigene experimentelle Wege der Forschung entwickelt – ein guter Teil davon wurde in der Forschungsliteratur zum *cinéma vérité*, *direct cinema* und zum *cinéma vécu* aufgearbeitet. Heute sind es die erfahrungsorientierten Filme des *Sensory Ethnography Lab* (z. B. *Leviathan* (Lucien Castaing-Taylor/Véréna Paravel, USA/UK 2012), *Sweetgrass* (Ilisa Barbash/Lucien Castaing-Taylor, USA/UK/FR 2009), die dem beobachtenden Film näher stehen als etwa den essayistischen Praktiken eines Harun Farocki, und die erneut eine Loslösung des Films vom Text und damit eine eigene wissenschaftliche Existenzweise einfordern. Ich möchte mit diesem Beitrag dazu inspirieren, mit Bewegtbildformen auch in wissenschaftlichen Studiengängen auf vielfältige Weise in der Lehre zu experimentieren. Nicht, weil ich Theorien illustrieren will. Vielmehr glaube ich, dass die Medienwissenschaft durch Praktiken künstlerischer Forschung ermuntert wird, sich über die Medialität von Methoden und Techniken Gedanken zu machen (Bee/Eickelmann/Köppert 2020). Dies berührt auch das Verhältnis zwischen Theorie und Gegenstand: Ein Beispiel muss eben nicht immer eine Anwendung sein, sondern kann vielfältige Beziehungen eingehen, die sich nicht repräsentativ zu ihrem Gegenstand verhalten. Bei der Anwendung dieser Methoden geht es also um mehr als nur um die berühmte Forderung nach mehr Praxisbezug in der universitären Ausbildung: Es geht eher darum, die verschiedenen Materialitäten zu erfahren, die Methoden entfalten. So unterscheidet sich die kollaborative Arbeitsweise, die ich oben kurz skizziert habe, von jenen Methoden, wie wir sie häufig in den Medien- und Kulturwissenschaften anwenden. Hier geht es dennoch nicht darum, das theoretische Studium durch Praxis zu verdrängen. Film als wissenschaftlich-didaktische

Methode im Amateur:innenbereich zu entwickeln, wie es aktuell hauptsächlich in Form des Essayfilms geschieht, bedeutet auch nicht, dass es um standardisierbare Methoden der Filmforschung geht, die sich als Fertigpakete überall hin transplantieren ließen. Wie jedes in *Experimente lernen, Techniken tauschen* publizierte »How to« geht es auch hier im ersten Teil um spielerische »Anweisungen«, die natürlich immer entsprechend ihres Einsatzortes variiert werden müssen. Methoden sind keine standardisierten Anwendungspakete, sondern führen im besten Falle zu Reflexionen über die Medialität der Forschung und damit auch zur Situiertheit dieser, da sie zunächst hinterfragen, was zumeist unbemerkt und habitualisiert im Hintergrund geschieht. Erst durch eine andere mediale Praxis wird mir oftmals bewusst, wie sehr diese mein Denken und meine Wahrnehmung prägt und verändern kann. Dies lässt sich genauso in der Lehre einsetzen, wenn es auch keinesfalls erzwungen oder instrumentalisiert werden sollte. Vielmehr gilt es mit dieser Methode, die Interessen der Studierenden in eine audiovisuelle Fragestellung zu überführen. Diese Fragestellung ist ein Prozess, der ein Gefüge aus Thematik und Methode bildet – und manchmal neue Beziehungen aufbaut, Situationen verändern kann, neues Wissen generiert. Mit dieser Implikation – zu verändern, statt abzubilden, selbst im Prozess verändert zu werden, statt sich »herauszunehmen« – werden Studierende mit vielen Fragen im praktischen Sinne konfrontiert, die sie aus der Lektüre der Theorie des Dokumentarfilms kennen, oder aus ihrer Praxis in den sozialen Netzwerken. Man kann sich diese Videoplattformen auch aneignen: Es kann Bild- und Videoformate politisch anders nutzbar machen, für andere Themen Öffentlichkeit schaffen. Der ethnographische Film kann etwa zu videoaktivistischen Formaten weiterentwickelt werden.

Onto-Epistemologien und Film als **96** situierte Methode

In der Auseinandersetzung mit Filmvermittlung und Filmforschung sind auch aktuelle methodische und epistemologische Fragestellungen relevant: Die ontologischen oder ontoepistemologischen Thesen Karen Barads (2007) und Eduardo Viveiros de Castros (2016), bleiben für die Methodenentwicklung in der Lehre oft unterbestimmt. Nähme man sie ernst, würde man die weltenschaffenden Momente medialer Apparaturen viel stärker auf die eigene Methodik übertragen. Es gäbe dann gleichsam keine neutrale Methodik, von der alles andere abweicht, sondern nur verschiedene Gefüge, die Welt zu differenzieren, und in diesen Gefügen wären Apparate Medien der Wissensproduktion. Und so könnte auch ethnographischer Dokumentarfilm oder engagierter Dokumentarfilm eine Weise sein, Sein und Wissen zu verschränken und für die Medialität von Wissen und seine ontogenetischen Momente als existenzielle zu sensibilisieren ^{↗ vgl. Bee 2020 ↙}. Das Argument, praktische Einheiten wie hier skizzierte abzulehnen, ist häufig, die Geisteswissenschaften ausschließlich als theoretische und historische Disziplinen zu denken sowie ihre eigenen Methoden nicht zu stark Forderungen nach Praxis anzunähern, auch um sie vor Mittelkürzungen zu bewahren. Historisierung, Archivarbeit, Recherche und Interpretation werden durch den ethnographischen Film jedoch nicht ausgesetzt, sondern nehmen neue Formen an: Filme führen oft zu einer intensiven Auseinandersetzung mit Gegenständen, Orten, Gruppen oder Themen. Und ich glaube, dies hängt häufig mit der katalytischen Funktion des Filmemachens zusammen, wie man sie aus dem aktivistischen Dokumentarfilm kennt, die die aktuelle mediale Situation nochmals intensiviert, und so häufig die machtvollen Implikationen des Haltens einer Kamera und der Arbeit am Schnitt verdeutlicht. In den neueren Filmen sind dies etwa kollaborative Methoden, wie man sie in *Les Sauteurs* (Moritz Siebert/Estephan Wagner/Abou Bakar Sidibé, DK 2016) kennt und wie sie im Filmschaffen der 1960er und 1970er im

Arbeiterfilm und im Programm *Challenge for Change* des NFB begründet wurde (vgl. Waugh et al. 2010). Hier zeigt sich der ethnographische Film als soziales Experimentierfeld der Beteiligung. Viele Filme, wie jene aus dem *Sensory Ethnography Lab (Leviathan)* in welchen es nicht nur um ein Wissen vom Anderen, sondern um andere Wissensformen und -formate geht, können dazu beitragen, Objektivierungen, Stereotypisierung und Vermessungen der Anderen zu verhindern – ganz so wie es Trinh T. Minh-ha in ihrem vielzitierten Satz ausdrückt, sie möchte mit den Subjekten, nicht über sie sprechen (filmen): *speaking nearby* statt *speaking about* (in *Reassemblage: From the Firelight to the Screen*, USA 1982). Historisch war es leider oft genug der Fall, dass Film und Fotografie sich an der Desubjektivierung des Anderen beteiligt haben. Wie u.a. Lucien Castaing-Taylor (1996) argumentiert hat, sind Filme aber auch geteilte Erfahrungsräume, die eine transkulturelle Vermittlung leisten können. Um die Ambivalenz von Filmpraxis und Text zu thematisieren, muss man sich natürlich genauso mit der Problematik von anthropologischen Texten wie mit Filmen beschäftigen. Diese Praktiken können z.B. in Seminaren durch Texte gerahmt werden, die historisch, ethisch, ästhetisch und politisch dokumentarische Praktiken reflektieren. Häufig handelt es sich um die Texte von Filmschaffenden wie Trinh T. Minh-ha (1998), David MacDougall oder anderen Theoretiker:innen-Filmemacher:innen. Und dennoch bedeutet dies nicht, dass der Text kritischer ist als das Bild oder das letzte Wort hat. Um noch einmal darauf zurückzukommen: Im besten Falle schafft Film also eine Sensibilisierung für die Medialität von Wissen und Erfahrung – der Wahl des Mittels für die Forschung und die Präsentation dieser. Darüber hinaus schafft dieser ein Bewusstsein für die Standortabhängigkeit von Wissen durch eine vom Standard abweichende mediale Praxis. Ethnographischer Film kann Erfahrungswissen basierend auf allen Sinnen produzieren (wie es das *Sensory Ethnography Lab* praktiziert). Während des Drehs eines Dokumentar-

films etwa werden Studierende mit Fragen konfrontiert, die z.B. in der feministischen Wissenschaftstheorie zentral sind, etwa jene des situier- ten Wissens von Donna Haraway (1995) oder mit der Frage der Objektivierung von Anderen durch die Kamera, wie sie für die feministische Filmtheorie zentral sind. Die Situierung schlägt sich häufig jedoch auch anders nieder: Ich lade die Studierenden ein, ihre unmittelbare Umgebung als Ausgangspunkt ihres Projekts zu nehmen und so die Kamera als veränderndes Beziehungsmoment in einem Gefüge zu verstehen, in dem sie selbst mitwirken. Gerade im Prozess der Wissensproduktion können neue Netzwerke geknüpft werden statt diese abzubrechen (Latour 2014: 140). Die eigene Komfortzone kann verlassen werden (ohne gewalttätig in die Welt anderer einzudringen). Der Spontaneität und dem experimentellen Charakter studentischer Projekte möchte ich bewusst Aufmerksamkeit schenken. Stärker als das Ergebnis stehen der Prozess und die neuen Erfahrungen und Beziehungen im Vordergrund. So entstanden etwa in Lehrveranstaltungen zum ethnographischen Film Arbeiten zum Kiosk um die Ecke (*Getränke Pusch*, Darja Kloepfer, D 2016), einer Kooperative nahe Orléans (*L'usine c'est particulier quand même*, Marion Biet, FR 2016) oder zum transkulturellen Zusammenleben im Stadtteil Borgio in Turin (*Integrænze*, Maria Adorno, I/D 2016). Diese Filme sind keine unidirektionalen Anwendungen von Theorie und doch gibt es ein Verhältnis von Theorie und Praxis – etwa eine Auseinandersetzung mit einem Stil oder einer Philosophie des Filmemachens, die nicht Film auf Theorie abbildet, sondern innovative Formen des Dialogs findet. Das kann etwa heißen, dass weder der Film noch ein Text für sich allein stehen muss (ich arbeite mit einer theoretischen oder diskursiven Leistung als Zusatz zum Film, Vortrag oder Text, der die wissenschaftliche Ebene repräsentiert, die in einem theoretischen Studiengang vorhanden sein muss). Ich frage z.B.: Was hat der Film für dich verändert, was passiert Anderes und anders als im Text? und ermuntere damit zu einer Reflexion über die Form in Bezug zum Inhalt.

Der Film kann aus Fragmenten audiovisueller Experimente bestehen, sich mit einem (film-)theoretischen Text auseinandersetzen, die eigene Umgebung filmisch erforschen (wie es zahlreiche, auch fiktionale Filmschaffende getan haben) oder Menschen in Beziehung setzen, wie es in der Tradition des *cinéma vérité* verstanden wird. Dies muss, um es noch einmal mit einem Ausdruck des *direct cinema* zu sagen, nicht immer heißen, sich wie eine Fliege an der Wand zu verhalten, sondern Verfahren des Sich-Einschreibens zu erfinden, die Situierung (und nicht die neutrale Objektivität) praktisch zu denken, ohne eine reine Reflexion über das Filmemachen an und für sich (*l'art pour l'art*) zu schaffen. Konkrete Situationen erfordern konkrete Praktiken, sie fragen nach »Techniken der [gelebten] Abstraktion« (Massumi 2011: 15). Techniken der Abstraktion sind Verfahren, die eingesetzt werden können, um sich mit seiner Lebenswelt ethnographisch und philosophisch zugleich auseinanderzusetzen: z. B. durch eine ethnographische Philosophie des Films.

Ökologien der Arbeit – ein Beispiel aus der Lehrpraxis

Für dieses Vorgehen muss man als Lehrperson das vielbemühte ›richtige‹ Verhältnis von Betreuung und Abstand im Prozess der Filmentstehung finden. In den meisten Fällen ist es hilfreich, im Seminarablauf neben Sprechstunden kolloquiumsartige Sitzungen zu gestalten, die das Feedback der anderen Teilnehmenden einbauen, wie ich sie oben im »How to«-Teil vorschlage (Marion Biet hat z. B. auch die Fragen der Studierenden während des Filmens an die von ihr portraitierten Arbeiter:innen in der französischen Fabrik weitergegeben). Wichtig ist nicht nur, sich konkrete Anregungen anhand des Materials zu geben, sondern auch verschiedene ethische Grundsätze des Dokumentarfilms zu diskutieren und an das jeweilige Projekt anzulegen. Vor allem aber gilt es, offen zu sein, Realität und Fiktion, Theorie und Praxis, Text und Beispiel in ein neues Verhältnis zu setzen. Solche Projekte folgen oft der ›inneren Dringlichkeit‹ eines Projekts. Dadurch entsteht

auch ein eigener Stil oder Zugang. Sie eifern nicht Idealen und anderen Stilen nach (wenn natürlich eine Auseinandersetzung mit denjenigen wichtig ist, auf deren Schultern man sich stellen möchte). Diese Dringlichkeit ist natürlich nicht unschuldig. Dennoch kann es sich hier auch um Wege der Kommunikation und Kollaboration handeln, die durch den Film entstehen. Die eigene Position darin muss zudem nicht immer wohlmeinend, Stimme verleihend, problematisch sein, sie kann auch beweglich werden und Veränderungen im sozialen oder Beziehungsgefüge begünstigen. Diesbezüglich möchte ich mich abschließend einem bereits oben genannten Beispiel zuwenden, in welchem der in einem studentischen Rahmen entstandene Film zu einer Forschungsmethode wird. Für *L'usine c'est particulier quand même* hat Marion Biet Aufnahmen in einer französischen Fabrik (TPC), nahe Orléans gemacht. Die Montage dieses Films knüpft an das formale und inhaltliche Erbe des Fordismus zugleich an. In den meisten Fabriken wird zusammengesetzt, auch in dieser. Die Montage der Dinge, der Verpackungen und Abläufe erforscht Marion Biet mit der Montage des Films. Dabei werden jedoch auch zeitliche Einheiten in langen Einstellungen zu einer Montage in der langen Einstellung. In der Tradition dokumentarischer Filme über Arbeit stehend, lässt sich auch dieser Film als zeitgenössischer Arbeiter:innenfilm bezeichnen, der jedoch auch zahlreiche andere Aspekte neben der konkreten Herstellung eines Produkts beleuchtet und eben daher als ethnographischer Dokumentarfilm zu verstehen ist. Er ist als solcher charakterisiert, da er vor allem auch die Prozesse unkommentiert zeigt, Gesten der Arbeit, aber auch des sozialen Miteinanders in der Fabrik. Auch ohne Kommentar ist er durch seine wertschätzende Perspektive politisch, weil er durch sein genaues und aufmerksames Porträtieren darauf aufmerksam macht, dass die integrative Kooperative den Kürzungen durch die Regierung ausgesetzt ist. *L'usine c'est particulier quand même* kombiniert die Elemente des beobachtenden Kinos in langen, ungeschnit-

101 tenen Einstellungen mit der bewusst ästhetisierend gestalteten Montage und Überblendung unterschiedlicher Arbeitsprozesse, in denen vor allem die repetitiven Gesten der Arbeiter:innen im Vordergrund stehen. Das Zusammensetzen von Produkten, Verpackungen aber auch der Gruppen und die Versammlung und Kommunikation werden beleuchtet. Dabei werden auch Interviewsituationen erzeugt, die wiederholt die Frage stellen: Bist du glücklich? Dieses Verfahren wird in Morins und Rouchs *Chronik eines Sommers* verwendet, um mit Passant:innen ins Gespräch zu kommen. Marion Biet hat selbst mehrere Jahre in der Fabrik TCP gearbeitet und wird in ihrer teilnehmenden Beobachtung nicht als fremde Beobachterin wahrgenommen. Häufig grüßen die Menschen im Film direkt in die Kamera oder sprechen die Kamerafrau und Regisseurin an.

Die Fabrik ist als Kooperative organisiert und jede:r Angestellte hat einen Anteil an TCP. Die Frage des Glücks schließt dabei an die Arbeitsbedingungen an, an das betriebliche Zusammenleben sowie an die von der Kooperative organisierten Urlaube. Was der Film konzentriert zeigt, ist das Milieu aus Stimmungen, Farben, Klängen und repetitiven Bewegungen. Sie bilden das Milieu jeder Arbeit und werden von Marion einbezogen. Sie vermitteln die Vielheit einer Ökologie aus Erfahrungen neben und in den konkreten Organisationsweisen einer Kooperative. Darin zeigt sich eine audiovisuelle Erforschung von Arbeit, die diese in einem erweiterten Sinne als wertschöpfend versteht, indem sie die Affekte und Stimmungen ihrer Umgebung zu inszenieren versteht.



Hier weiterlesen mit dem Text von Marion Biet

Literatur

- Baute, Michael/Kynast, Katja (2020):
Lektüremöglichkeiten schaffen,
Autor*innenschaft generieren.
Ein Gespräch zwischen Michael baute und
Katja Kynast, in: Julia Bee/Gerko Egert
(Hg.), Experimente lernen, Techniken
tauschen. Ein experimentelles Handbuch,
Weimar/Berlin: nocturne, S. 312–333.
- Baute, Michael/Pantenburg, Volker:
[https://www.kunst-der-vermittlung.de/
essays/](https://www.kunst-der-vermittlung.de/essays/), abgerufen am 03.06.2025.
- Baute, Michael/Pethke, Stefan (2013):
»Sehen Sprechen Herstellen. Gespräch
über Seminare zur Produktion filmver-
mittelnder Filme«, in: Nach dem Film,
No. 13, [https://nachdemfilm.de/issues/
text/sehen-sprechen-herstellen](https://nachdemfilm.de/issues/text/sehen-sprechen-herstellen) vom
21.07.2013.
- Barad, Karen (2007):
Meeting the Universe Halfway. Quantum
Physics and the Entanglement of matter
and Meaning, Durham: Duke University
Press.
- Bee, Julia (2020):
»Collagen, Montagen, – Anordnen,
Umordnen: Wie mit Bildern experimen-
tieren«, in: Julia Bee/Gerko Egert (Hg.),
Experimente lernen, Techniken tauschen.
Ein experimentelles Handbuch. Weimar/
Berlin: nocturne, S. 27–49.
- Bee, Julia/Eickelmann, Jennifer/
Köppert, Kat (2020):
»Diffraktion – Individuation – Spekulation.
Zur Methodendebatte in den Medien-
wissenschaften«, in: *Zeitschrift
für Medienwissenschaft* 22, S. 179–188.
- Binotto, Johannes:
<https://videoessayresearch.org/>,
abgerufen am 03.06.2025.
- Born, Georgina/Lewis, Eric/ Straw, Will (2017):
»Introctution: What is social aesthetics?«,
in: dies.: *Improvisation and Social Aes-
thetics*, Durham: Duke University Press,
S. 1–30.
- Farocki, Harun:
<https://www.harunfarocki.de/>, abgerufen
am 03.06.2025.
- Grimshaw, Anna/Ravetz, Amanda (2009):
Observational Cinema. Anthropology,
Film, and the Exploration of Social Life,
Bloomington/Indianapolis: Indiana
University Press.
- Hansen, Christian/Needham, Catherine/
Nichols, Bill (1991):
»Pornography, Ethnography and the
Discourses of Power«, in: Bill Nichols:
Representing Reality. Issues and Concepts
in Documentary, Bloomington/Indianapo-
lis: Indiana University Press, S. 201–228.
- Haraway, Donna (1995):
»Situieretes Wissen. Die Wissenschafts-
frage im Feminismus und das Privileg
einer partialen Perspektive«, in: dies.:
Die Neuerfindung der Natur. Primaten,
Cyborgs und Frauen. Frankfurt am Main/
New York: Campus, S. 73–97.
- Latour, Bruno (2014):
Existenzweisen. Eine Anthropologie der
Modernen, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- MacDougall, David (2019):
The Looking Machine. Essays on Cinema,
Anthropology and Documentary Filmmak-
ing, Manchester: Manchester University
Press.
- MacDougall, David/Bickley, Daniel (1984):
»Der ethnographische Film als
Forschungsmittel. Ein Interview mit
David MacDougall und Daniel Bickley«,
in: Margarete Friedrich (Hg.):
Die Fremden sehen. Ethnologie und Film,
München: Trickster, S. 109–119.

- Malherbe, Nick/Everitt-Penhale, Brittany (2017):
 »Exploring Participant-led Filmmaking as a Community-Engaged Method«, in: Mohamed Seedat/Shahnaaz Suffla/Daniel J. Christie (Hg.), (Hg.): Emancipatory and Participatory Methodologies in Peace, Critical, and Community Psychology Springer Nature, S. 133–146.
- Massumi, Brian (2011):
 Semblance and Event. Activist Philosophy and the Occurrent Arts, Cambridge, MA/London: MIT Press.
- Minh-ha, Trinh T. (1998):
 »Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung«, in: Eva Hohenberger (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin: Vorwerk 8, S. 276–296.
- Minh-ha, Trinh T.:
<http://trinhminh-ha.com/>, abgerufen am 03.06.2025.
- Sembène, Ousmane/Rouch, Jean (1965/1997):
 »Du schaut uns an, als wären wir Insekten. Eine historische Gegenüberstellung von Jean Rouch und Ousmane Sembène«, in: Marie-Hélène Gutberlet/Hans-Peter Metzler (Hg.): Afrikanisches Kino, Bad Honnef: Horlemann, S. 29–32.
- Taylor, Lucien (1996):
 »Iconophobia. How Anthropology lost it at the Movies«, in: Transition 69, S. 64–88.
- Video nas Aldeias:
<http://videonasaldeias.org.br/loja/>, abgerufen am 03.06.2025.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2016):
 Die Unbeständigkeit der wilden Seele, Berlin: Turia+Kant.
- Wapikoni:
<https://wapikoni.ca>, abgerufen am 03.06.2025.
- Waugh, Thomas/Brendan Baker, Michael/Winton, Ezra (Hg.) (2010):
 Challenge for Change. Activist Documentary at the National Film Board of Canada, Montréal/Kingston: McGill-Queen's University Press.
- White, Shirley A. (Hg.) (2003):
 Participatory Video. Images that transform and empower, New Delhi/ Thousand Oaks/London: Sage.