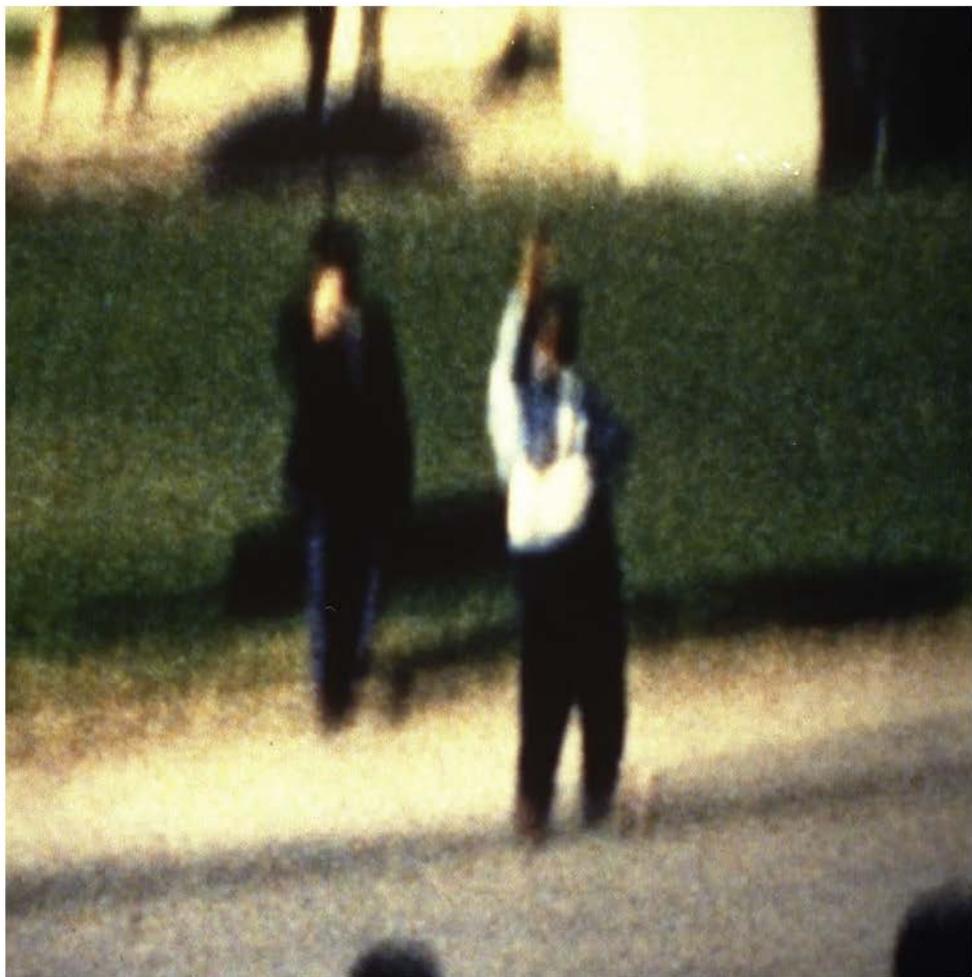


# montage AV

Zeitschrift für Theorie und Geschichte  
audiovisueller Kommunikation



33/01/2024

MIKROANALYSE

Narrative Potenziale von Videospiele-Genres  
Anthropomediale Verstrickungen in AFTERSUN  
The End: Ein filmwissenschaftlicher Topos



# montage AV

Zeitschrift für Theorie und Geschichte  
audiovisueller Kommunikation

33/01/2024

MIKROANALYSE

# Inhalt

5     **Editorial**

## MIKROANALYSE

- 11     Henning Engelke  
       **Bewusstsein, Wahrnehmung und Filmpraxis**  
       Der «Doris-Film» und die Geschichte der Mikroanalyse
- 35     Maria Eriksson  
       **Zur Bedeutung des Skalierens beim Upscaling digitaler  
       Bilder**
- 59     Stefan Höltgen  
       **Bitstory**  
       Archäologische Zustandsbetrachtungen eines  
       (verschwundenen) Pixels
- 73     Julia Herbach  
       **Medium der Lücke**  
       Eine Medienarchäologie des Teletexts
- 95     Patrick Vonderau  
       **Außergewöhnlich normal**  
       Zu einem Leitbegriff der Mikrogeschichte

## AUSSERHALB DES SCHWERPUNKTS

- 117 Sarah Bashir  
**Für den Computer existiert der Wald nicht**  
Narrative Potenziale von Videospiele-Genres
- 139 Lucas Curstädt  
**Zum Anfang und Ende von AFTERSUN**  
Über anthropomediale Verstrickungen
- 153 Elena Meilicke  
**Schwellenzauber**  
Zum Set als Operator filmischer Auto-soziobiografie  
in Joanna Hoggs THE SOUVENIR
- 175 Volker Pantenburg  
**THE END**  
Ein filmwissenschaftlicher Topos

## FUNDSACHE

- 191 Christine N. Brinckmann  
**C. W. Cerams Buch Eine Archäologie des Kinos (1965)**

## IN MEMORIAM

- 195 **David Bordwell**  
Ein Nachruf von Frank Kessler
- 199 **Zu den Autor:innen**
- 202 **Call for Papers Montage AV 1/2025**
- 204 **Call for Papers Montage AV 2/2025**
- 206 **Impressum**



# Editorial

In seiner Monografie *Last Second in Dallas* (2021) spürt der Kierkegaard-Experte, Journalist und Privatdetektiv Josiah Thompson mithilfe zahlloser Ton- und Bilddokumente den letzten Augenblicken John F. Kennedys am Tatort Dealey Plaza, Dallas, Texas nach. Teils Autobiografie, teils Abschlussbericht einer zum Zeitpunkt der Veröffentlichung bereits über 50 Jahre andauernden Recherche gibt Thompsons Buch auf knapp 500 Seiten Auskunft vor allem über eines: das Problem historischer Rekonstruktionen, nie sicher sagen zu können, welches Puzzleteil zum Spiel gehört und welches nicht. Dass durch zufällige Fehlplatzierung im forensischen «evidence package» eine allseits gewusste und erinnerte Tatsache entsteht und dann auch leicht wieder vergeht, wenn etwa auditive Signale des Polizeifunks mit Amateurfilmen oder Interviews abgeglichen werden: Es ist die *Mikrogeschichte*, die solches bewirkt, die das historische Ereignis zu destabilisieren, ja gänzlich neu zu denken vermag. Tonaufnahmen, Fotografie, Film oder digitale Medien spielen aber nicht nur in der Forensik eine zentrale Rolle dabei, dass und wie Tathergänge rekonstruiert werden können, sondern sind außerdem schlicht das Material der Geschichte selbst.

So zeigt Thompson in seinem ersten Buch zum Thema, *Six Seconds in Dallas* (1967), dass der von ihm so benannte «umbrella man» am sonnigen Straßenrand vor Kennedys Limousine tatsächlich nur einen Regenschirm als Anspielung auf Neville Chamberlains Appeasement-Politik hielt und nicht etwa ein verborgenes Gewehr (siehe Titelillustration). Wie Thompson später im Dokumentarfilm *THE UMBRELLA MAN* (USA 2011, Errol Morris) bemerkte,

If you put any event under a microscope, you will find a whole dimension of completely weird, incredible things going on. It is as if there is the macro level of historical research, where things sort

of obey natural laws and the usual things happen and the unusual things don't happen, and then there is this other level, where everything is really weird.»

Das Themenheft «Mikroanalyse» widmet sich eben der Frage, was solche Skalenveränderungen bedeuten, wie sie zustande kommen und was dabei zu entdecken ist.<sup>1</sup> Mit dem Begriff «Mikroanalyse» öffnen wir den Blick dabei über die historiografische Praxis und das engere Feld der Mikrogeschichte hinaus, zumal soziologische oder computertechnologisch orientierte Forschungen wichtige film- und medienwissenschaftliche Impulse liefern.

Das Zusammenspiel von Forschungsfilm, Kommunikationstheorie und Dokumentarfilm im US-amerikanischen Kontext der 1950er-Jahre zeichnet Henning Engelke mit seiner Analyse des sogenannten «Doris-Film» nach. Der Film, bekannt unter dem Pseudonym seiner Hauptfigur, wurde 1956 von dem Anthropologen und Kybernetiker Gregory Bateson und dem Kameramann David Myers im Rahmen des Interaktionsforschungsprojekts «The Natural History of an Interview» gedreht und anschließend von einer interdisziplinären Gruppe von Psychiater:innen, Linguist:innen und Anthropolog:innen ausgewertet. Aus mikroanalytischer Perspektive beleuchtet Engelke die verschiedenen Akteur:innen, Netzwerke und filmischen Verfahren, die dazu beitrugen, dass der Film zu einer zentralen Referenz in damals aufkommenden Forschungsmethoden, dokumentarischen Filmpraktiken und experimentellen Filmdiskursen wurde.

Ihrer werblichen Logik zufolge funktionieren Tools zum Hochskalieren von Fotografien (wie Googles SR3-Modell) als Instrumente zur Verbesserung des Sehens, die verborgene Details in Bildern zum Vorschein bringen können. Wie Maria Eriksson in ihrem Beitrag zeigt, entspringt diese Vorstellung einem Glauben an eine Skalenmagie, die tiefere kulturelle Wurzeln hat. In ihrer Auseinandersetzung mit der konkreten Funktion von Upscaling-Tools kann Eriksson nicht nur zeigen, dass die vermeintliche Qualität der Bilder einen im wahrsten Sinne des Wortes äußerst durchschnittlichen Charakter hat, sondern auch, wie sich im Verfahren des Upscaling bestimmte kulturelle und technologische Komplexitäten unserer Gegenwart offenbaren.

1 Einen theoretischen Überblick zum Thema Mikrogeschichte und -analyse findet sich in Ausgabe 32/1 dieser Zeitschrift: Patrick Vonderau (2023) Mikroanalyse. Thesen zu einem Forschungsfeld. In: *Montage AV* 32,1, S. 155–170.

Der Aufsatz von Stefan Höltgen beschäftigt sich mit der Bedeutung von Bits in der Computertechnologie, insbesondere in der 8-Bit-Ära. Höltgen erklärt, wie ein einzelnes Bit den Unterschied zwischen dem Funktionieren und Nichtfunktionieren von Computersystemen ausmachen kann. Dies illustriert er anhand historischer Beispiele, wie dem sogenannten «Morris Worm». Zudem beschreibt er, wie Bits in der Grafikdarstellung auf frühen Heimcomputern genutzt wurden, insbesondere bei der Programmierung von Spielen wie *Smashout* für den Sinclair ZX Spectrum. Höltgens Beitrag verdeutlicht die tiefgreifende Bedeutung kleinster Informationen in der Computergeschichte und deren Auswirkungen.

Der ARD-Teletext, einst als programmlicher und bildtechnologischer «Lückenfüller» eingeführt, ist trotz seiner einfachen grafischen Gestaltung bis heute ein fester Bestandteil der deutschen Fernsehlandschaft. Julia Herbachs Studie über den Teletext legt dessen medienhistorische und programmpolitische Bedeutung offen und lädt dazu ein, seine Rolle in der Entwicklung des digitalen Fernsehens neu zu bewerten.

Den Thementeil beschließt Patrick Vonderaus Beitrag zu den Grundlagen der Mikrogeschichte und insbesondere zum Begriff des «außergewöhnlich Normalen», geprägt vom italienischen Historiker Edoardo Grendi. Mit Grendis Begriff stellt sich die Frage nach einer Perspektive, die es erlaubt, die handlungsleitende Logik von Akteuren im Verhältnis zu den Beziehungen zu sehen, in denen diese stehen. Das «außergewöhnliche Normale» erlaubt es also der Mikrogeschichte, die Bedeutung individueller Handlungsmacht im Kontext historischer Ereignisse zu analysieren. Am medienhistorischen Fall der berühmten Afri-Cola-Werbekampagne von Charles Wilp aus den 1960er- und 1970er-Jahren veranschaulicht der Text die Vorteile dieses Ansatzes, etwa was den Umgang mit Primärquellen betrifft.

Außerhalb des Schwerpunkts zur Mikroanalyse, aber im Mikrogebiet der Analyse eines filmischen Details operierend, dessen Tragweite für die Filmerfahrung es heraus zu präparieren gilt, betrachtet Lucas Curstädt die Camcorder-Aufnahme als einen «Film im Film», mit dem Charlotte Wells' *AFTERSUN* (USA/GB 2022) beginnt und endet. Curstädt legt dar, wie *AFTERSUN* mit seiner Verklammerung von Blickinstanzen und Blickstrukturen auffordert zur Reflexion über medientechnologisch vermittelte Erinnerung, Gedächtnis und Identität. Die Analyse der Anfangs- und Endsequenz versteht sich als Beitrag zur Anthropomedialität des Films, in der sich die Arbeit am medienphilosophischen Konzept und am Gegenstand des Films wechselseitig informieren.

Sarah Bashir leistet einen Beitrag zur Erzähltheorie und -analyse von Computerspielen: Aufbauend auf dramentheoretischen Begrifflichkeiten und der konkreten Analyse textbasierter Adventure-Spiele wirft sie den Blick auf die performative Hervorbringung der Spielhandlung durch die Spielenden selbst. Narrative Potenziale von Videospielen im Allgemeinen und spezifischen Spiel-Genres im Besonderen werden somit als dem Medium eigen ausgewiesen und nicht länger als «aufgesetzte», einer tieferliegenden Spielmechanik hinzugefügte Elemente.

Elena Meilicke befasst sich in ihrem Beitrag mit den autozoziografischen Dimensionen von Joanna Hoggs Filmen *THE SOUVENIR* (UK 2019) und *THE SOUVENIR. PART II* (UK 2021). Meilicke legt dar, wie die Regisseurin in ihren Filmen unter anderem ihre eigene Klassenherkunft verarbeitet, die etwa in Sprache, Habitus und Kleidung zum Ausdruck kommt. Eine wichtige Rolle in der autozoziografischen Erzählung kommt dem Set Design ihrer Wohnung zu. Meilickes Analyse zeigt, dass im Rahmen von Hoggs Autozoziografie die Wohnung durch metaleptische und andere Überschreitungen narrativer Grenzen zum hybriden Ort zwischen diegetischem Raum und Kulisse des Filmdrehs wird.

Ausgehend vom «The End»-Zeichen, dieser hervorgehobenen paratextuellen Schwelle zwischen Film und Wirklichkeit, die aus Filmabspannen heute weitgehend verschwunden ist, lotet Volker Pantenburg Konfigurationen des Ende-Topos in Film- und Kinokultur aus. Er spannt einen Bogen vom Ende eines einzelnen Films, Jack Arnolds *THE INCREDIBLE SHRINKING MAN* aus dem Jahre 1957, zum allmählichen Ende analoger Medien, dem oft beschworenen Ende des Kinos im Zeitalter von Streaming-Diensten und zum Verlust der Bedeutung von Bildoberflächen angesichts automatischer Bildverarbeitungsprozesse.

Christine N. Brinckmanns «Fundsache: C. W. Cerams Buch *Eine Archäologie des Kinos*» beschreibt die Wandlung des Nazi-Kriegsreporters Karl Wilhelm Marek zum Verfasser des berühmten Bandes *Götter Gräber und Gelehrte* von 1949 unter umgestülptem Namen.

Wir beschließen diese Ausgabe von *Montage AV* mit der traurigen Aufgabe eines Nachrufs auf David Bordwell, dessen Aufsatz zum «Sehen und Vergessen in *MILDRED PIERCE*» der erste Artikel in dieser Zeitschrift überhaupt war. Den filmkognitivistischen Ansatz, für den Bordwell unter

anderem stand, in der deutschsprachigen Filmwissenschaft bekannt zu machen, war uns bei Gründung der *Montage AV* ein wichtiges Anliegen. Für die Redaktion war David Bordwell nicht nur Ideengeber und ein akademischer Fixstern, sondern auch ein Freund und Verbündeter. Sein Tod reißt eine nicht zu füllende Lücke auf. Das nächste Heft von *Montage AV* ehrt sein Andenken mit einem Themenschwerpunkt «David Bordwell».

*Die Redaktion*



# Bewusstsein, Wahrnehmung und Filmpraxis

Der «Doris-Film» und die Geschichte der  
Mikroanalyse\*

**Henning Engelke**

An einem Nachmittag im Mai 1956 besuchten der Ethnologe Gregory Bateson und der Kameramann David M. Myers das Haus einer unter dem Alias «Doris» geführten Frau in Palo Alto. Sie wollten ein Interview zwischen Bateson und Doris für ein Forschungsprojekt über Interaktion und Kommunikation in Familien filmen. Zur verabredeten Zeit war niemand zu Hause. Als Bateson eine Viertelstunde später anrief, war Doris gerade

- \* Bei diesem Artikel handelt es sich um eine überarbeitete und gekürzte Fassung meines auf Englisch erschienen Texts «Awareness, Perception, and Film Practice: A Natural History of the «Doris-Film»» (In: *Holisms of Communication: The Early History of Audio-Visual Sequence Analysis*. Hg. von James McElvenny & Andrea Ploder. Berlin: Language Science Press 2021, S. 105–138). Die Recherchen für diesen Artikel habe ich im Rahmen meines DFG-Heisenberg-Projekts «Transdisziplinäre Netzwerke des Medienwissens» durchgeführt. Mein Dank gilt Seth Watter, Wendy Leeds-Hurwitz und Adam Kendon für ihre hilfreichen Kommentare, Seth Watter außerdem für den Zugang zu Filmen aus seinem persönlichen Archiv. Für weitere Kommentare danke ich Sophia Gräfe, Nora Neuhaus und Lena Trüper. Weiterhin möchte ich mich für Unterstützung bei den Recherchen bedanken bei Kate Pourshariati, Film Archivist, University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Mark White, Assistant Film Archivist, Human Studies Film Archive, Smithsonian Institution, Washington, D. C., Teresa Mora, University Archivist, University of California, Santa Cruz, sowie Tim Noakes, Department of Special Collections, Stanford University.

zurück von einem Termin bei ihrem Psychiater. Unterwegs hatte sie noch ihren fünfjährigen Sohn «Billy» bei Freunden abgeholt und ließ die beiden nun widerstrebend bei sich ein. Grundsätzlich hatte sie den Filmaufnahmen zugestimmt (Bateson 1971b, 1). Einige Wochen zuvor hatten Doris und ihr Ehemann «Larry» einen Vortrag von Bateson über Nonverbale Kommunikation und Interaktion in Familien besucht. Doris berichtete Bateson später, dass sie von den Filmen, die er bei seinem Vortrag gezeigt hatte, fasziniert gewesen sei (Birdwhistell/Hockett/McQuown, 1971, 27). Im Anschluss an den Vortrag äußert das Paar Interesse, am Projekt teilzunehmen. Doris war sich der grundsätzlichen Ausrichtung von Batesons Projekt bewusst. Sie berichtete ihm, dass sie nach seinem Vortrag mit einigen Frauen gesprochen habe, die sich über die Erziehungsmethoden der Mütter in den Filmen ausließen, ohne das Konzept nonverbaler Kommunikation verstanden zu haben (ibid.). Dennoch war sie überrascht, als die Forscher an jenem Nachmittag vor ihrer Tür standen. Bateson schreibt ihr verwirrtes Auftreten der Eile zu, mit der sie sich für die Aufnahmen vorbereitete, «exhibiting the expectable response of a housewife unprepared to receive her visitors – let alone cameras and lights» (Bateson 1971b, 1).

Aus dieser angespannten Begegnung, die im Zentrum des einflussreichen Forschungsprojekts «The Natural History of an Interview» (NHI) stehen sollte, ging eines der am intensivsten analysierten Dokumente in der Geschichte sozialer Interaktionsstudien (wie auch der Filmwissenschaft) hervor. Mit einiger Verzögerung begann Myers schließlich das Interview zwischen Bateson und Doris zu filmen, während Billy im selben Raum spielte und die Erwachsenen gelegentlich unterbrach. Ein paar Wochen später waren Bateson und Myers erneut zur Stelle, diesmal um Billy beim Spielen im Garten und beim Baden zu filmen. Sie nahmen bei dieser Gelegenheit auch eine Party mit Nachbarn in Doris' Haus auf. Bei einem dritten Besuch filmten sie ein Gespräch zwischen Doris und ihrem Psychiater Robert Kantor. Doch anstatt sich an die Situation vor der Kamera zu gewöhnen, nahm Doris' Unbehagen zu. Ihre widerstrebende Einwilligung zum ersten Interview entwickelte sich zu einer Art Muster. In dem Film über die Party bei ihr zu Hause ist zu hören, wie sie Bateson zu dessen Plänen befragt, sie in einer Therapiesitzung zu filmen. Kantor habe ihr von dem Vorhaben berichtet und sie äußerte Bedenken bezüglich der Anwesenheit von Myers und Bateson bei der Sitzung. Bateson versichert ihr, dass sie mit ihrem Psychiater allein sein könne. Daraufhin willigt Doris ein: «Yeah, it's okay with me». Als es soweit ist,

zeigt sie sich gleichwohl «very upset» (*Therapy Session*, 1956). Bateson und Myers verließen tatsächlich Kantors Sprechzimmer, nachdem sie die Kamera aufgebaut und gestartet hatten. Aber dies änderte nichts an Doris' Verärgerung. Sie fühlte sich so schlecht wie seit Langem nicht und war «angry at Bateson for turning up at this point when she did not want him» (ibid.).

Im Juli zeigte Bateson den ursprünglichen Interview-Film und die weiteren Filme einer interdisziplinären Gruppe von Fellows am Center for Advanced Studies in the Behavioral Sciences (CASBS) der Stanford University.<sup>1</sup> Initiiert auf Betreiben der Psychiaterin Frieda Fromm-Reichmann, hatte sich die Gruppe bis dahin der Analyse der Tonaufnahme eines psychiatrischen Gesprächs gewidmet (McQuown 1957b). Neben Fromm-Reichmann gehörten ihr mit Henry Brosin ein weiterer Psychiater sowie die beiden Linguisten Norman McQuown und Charles Hockett an. Von der Zusammenarbeit mit den Linguisten erhoffte sich Fromm-Reichmann ein Verständnis der Mechanismen psychiatrischer Intuition. Im Hintergrund stand das Ziel, «to make psychiatry more scientific»:

As a practicing psychiatrist and psychoanalyst specializing in analytically oriented psychotherapy with psychotics, and as a teacher of psychotherapy, I have been interested for years in the investigation and understanding of those elements effective in the psychiatrist's psychotherapeutic endeavors which have so far defied rational formulation: I may call them, for lack of a better term, «intuitive» processes. (Fromm-Reichmann 1955)

Die Analyse der Tonaufzeichnung war fast abgeschlossen als Fromm-Reichmann den Ethnologen Ray L. Birdwhistell einlud, an einem Treffen der Fellows im Februar 1956 in Stanford teilzunehmen. Sie beabsichtigte, den ursprünglich linguistischen und paralinguistischen Fokus zu erweitern. Birdwhistell, der zu dieser Zeit an der University of Louisville in Kentucky lehrte, hatte umfassende Studien zu Bewegungsverhalten durchgeführt und arbeitete daran, einen als «kinesics» bezeichneten Forschungszweig zu etablieren. In seiner Antwort schlug Birdwhistell vor, Bateson mit hinzuzuziehen, der am nahe gelegenen Veterans Administration

1 Die Filme wurden von der Macy Foundation im Rahmen von Batesons Forschung zur Ätiologie von Schizophrenie am Veterans Administration Hospital in Palo Alto finanziert (Fromm-Reichmann, *My Year's Fellowship*, 8).

Hospital in Palo Alto an einem Projekt zu den Ursachen von Schizophrenie arbeitete. Fromm-Reichmann, Birdwhistell und Bateson kannten sich bereits von den Macy Conferences on Cybernetics und den Macy Group Processes Conferences (Leeds-Hurwitz 1987, 21). Beim Treffen im Februar war Bateson vermutlich nicht dabei. Im Juli aber, als das nächste Treffen stattfand, führte er der Gruppe die Filme über Doris und ihre Familie sowie einige frühere Arbeiten vor.

Mit dem Eintritt von Birdwhistell und Bateson verschob sich der Fokus des Projekts von der linguistischen und paralinguistischen Analyse von Tonband-Aufzeichnungen, also akustischen Signalen, zu audiovisuellen Daten und Tonfilm. Beim Treffen im Juli einigte man sich schnell, was immer Bateson sonst gezeigt haben mag, auf den Film über sein Interview mit Doris. Die Auswahl des Films brachte eine weitere Richtungsänderung des Forschungsprojekts mit sich, denn mit ihm verschob sich der Schwerpunkt auch, wie Bateson anmerkt, «from a study of linguistics and kinesics in psychotherapy, to a study of the natural history of these phenomena in the family constellation» (1957, 5). Unter «natural history» verstanden Bateson und die anderen Mitglieder der Gruppe einen Ansatz, der sich der von möglichst wenigen theoretischen Annahmen geleiteten Beschreibung von Phänomenen in ihrem gewöhnlichen Zusammenhang widmet. Das Modell ist die Beschreibung eines «organism [...] under the customary conditions of living» (1971, 50).

Die Analyse des Films begann nahezu unverzüglich. In wiederholten Sichtungen des «Doris-Films», ein Prozess, den die Gruppe «soaking» nannte, wurden Szenen ausgewählt, die geeignet für die anfängliche Mikroanalyse erschienen (Fromm-Reichmann, *My Year's Fellowship*, 9). Birdwhistell blieb für die restlichen drei Monate von Fromm-Reichmanns Stipendium am Center, um die Gruppe in Methoden der Mikroanalyse zu unterweisen und an der Transkription der Bewegungsinteraktion zu arbeiten. Gleichzeitig begannen McQuown und Hockett die linguistische Analyse. Bereits am Ende des Sommers konnte die Gruppe vorläufige Ergebnisse zusammenfassen. Bei ihrem nächsten Treffen im Oktober 1956 in Buffalo begannen die Forschenden die Untersuchungsergebnisse zu ordnen und ein Konzept für eine Buchpublikation zu entwickeln. Letztendlich brauchte es aber noch zehn Jahre und weitere, zunehmend sporadische Treffen bis ein abschließendes Manuskript vorlag. Methodische und persönliche Konflikte sowie personelle Veränderungen hielten die Arbeit immer wieder auf. Doch waren es vor allem die extrem zeitaufwendigen Prozesse der Mikroanalyse und mikroanalytischen Transkription,

welche die Fertigstellung hinauszögerten.<sup>2</sup> Am Ende erwies sich das umfangreiche Manuskript mit seinen Hunderten Seiten technischer linguistischer und kinesischer Transkripte als nicht publizierbar. 1971 übergab die Gruppe eine Mikrofilm-Fassung an die Joseph Regenstein Library der University of Chicago.

Trotz der unglücklichen Publikationsgeschichte übte die «Natural History of an Interview» beträchtlichen Einfluss in so unterschiedlichen Feldern wie der Interaktionsforschung, Familientherapie, Soziologie und Visuellen Anthropologie aus. Kenntnisse über das Projekt verbreiteten sich, wie Wendy Leeds-Hurwitz anmerkt, über informelle akademische Kanäle (1987, 1). Leeds-Hurwitz stellt vier grundlegende Innovationen heraus: Den Modellcharakter für langfristige interdisziplinäre/multidisziplinäre Kooperationen, die umfassende Verwendung von Mikroanalyse und Film in der Forschung zu Kommunikationsverhalten, den maßgeblichen Beitrag zur Entwicklung von Bewegungsinteraktionsstudien und Paralinguistik sowie die Bedeutung für einen «structural approach to communication» (ibid., 2). Adam Kendon betrachtet «The Natural History of an Interview» als einen Wendepunkt für den Einsatz von Film in der Kommunikations- und Interaktionsforschung. Mit dem Projekt habe sich die Wahrnehmung von Film als Forschungsmedium verschoben: weg von individuellem Ausdruck und hin zu einer kybernetisch und systemtheoretisch ausgerichteten Perspektive, welche die Akteure im Kommunikationsgeschehen in den Blick nahm als «participants in complex systems of behavioral relationships instead of as isolated senders and receivers of discrete messages» (Kendon 1979, 69). Kendon, der selbst maßgeblich zur Weiterentwicklung dieses Ansatzes beitragen sollte, betrachtete solche Filmaufnahmen – im Einklang mit Batesons Verständnis der Natural-History-Methode – als Proben («Specimens») im biologisch-medizinischen Sinn.

In den Verfahren, mit denen Merkmale in der filmischen Aufzeichnung hervorgehoben, beschrieben und transkribiert wurden, bildete sich eine einflussreiche Form dessen heraus, was der Kommunikationsforscher Charles Goodwin als «professional vision» bezeichnet hat (1994). Dieses professionelle Sehen war zugleich mit anderen Ausformungen des Sehens verknüpft – insbesondere solchen, wie sie in dokumentarischen und ex-

2 Anfänglich nahm die Analyse eines einsekündigen Segments bis zu 100 Stunden in Anspruch, später ließ sich dies auf eine Stunde pro Sekunde Filmmaterial reduzieren (Fromm-Reichmann, *My Year's Fellowship*, 9; Birdwhistell 1970, xii).

perimentellen Formen des Filmemachens aufkamen. Projekte wie «The Natural History of an Interview» haben in den letzten Jahren in einer Reihe von Disziplinen wie der Soziologie, Film und Medienwissenschaft und der Literaturwissenschaft neuerliches wissenschaftliches Interesse erhalten. Dies hat damit zu tun, dass solche historischen Forschungsprojekte sich in einer Weise mit Verbindungen zwischen Medienepistemologien, Beobachtungspraxen und Interaktionstheorie beschäftigen, die im aktuellen Diskurs zu digitaler Kultur relevant erscheint. Die Verschränkung menschlicher Beobachtender mit technologischen Apparaturen und Notationsverfahren in einem «integrated process» (Watter 2017, 37) und die Betrachtung sozialer Akteure als «mere nodal points within a wider matrix of continuous communications» (ibid. 45) findet eine Resonanz in Fragen algorithmischer Kultur und posthumanistischer Subjektivität. Zugleich spielen die deskriptiven Verfahren mikroanalytischer Forschung eine Rolle in der Rezeption soziologischer Praxistheorie in der Literaturwissenschaft mit ihrer Hinwendung zu «surface reading». So argumentiert Heather Love, dass ein Fokus auf Beobachtung und Beschreibung die «complex links between texts and social worlds» sichtbar macht (Love 2013, 412).

Eine solche Verbindung von sozialwissenschaftlichen Methoden, humanistischen wie ästhetischen Anliegen und «social worlds» war bereits in den analytischen Verfahren und der Filmpraxis der «Natural History of an Interview» angelegt. Meine Ausführungen zielen darauf ab, den «Doris-Film» und das Projekt, das sich um ihn entfaltete, als wesentlichen Teil der Mediengeschichte aktueller Diskurse zu Skalen des Beobachtens, zum «Mikro» und der «Suche [...] nach einem intersektionalen Denken» in der Medienwissenschaft (Vonderau 2023, 165) in den Blick zu nehmen.<sup>3</sup> In den Zwischenräumen von professionellem Sehen, gefilmtem Dokument und mikroanalytischer Praxis entwickelte sich, so mein Argument, eine Ästhetik und Epistemologie, in der sich Fragen der Sozialforschung mit filmischer Praxis und zeitgenössischer Film- und Medientheorie verbinden. Damit rücken auch die Wechselbeziehungen zwischen Praktiken der Analyse von Körperbewegungsinteraktion und filmischen Körpern, Zeitlichkeiten und Identitäten, ebenso wie die historischen Schnittstellen von Forschungsfilm, Medientheorie und Filmanalyse in den Vordergrund.

3 Für eine ausführliche historische Diskussion von Mikroanalyse und Beobachtungsskalen in den Sozial- und Verhaltenswissenschaften s. Lempert (2024).

### «Sieh zu und lerne!»

Die Verwendung von Film war entscheidend für die NHI. Das Medium sollte die Aufmerksamkeit auf das lenken, was immer schon offen vor Augen lag – sich ständig verändernd und intuitiv von uns allen registriert, doch zu komplex und flüchtig, um bewusst wahrgenommen zu werden. Bateson stellte fest:

It is necessary again to insist upon the *unconscious* character of most communication. We are mostly totally unaware of the process by which we make our messages and the processes by which we understand and respond to the messages of others. We are commonly unaware also of many characteristics and components of the messages themselves. (Bateson 1971a, 24)

Zahllose wiederholte Sichtungen von kurzen Filmsegmenten, noch dazu mit unterschiedlichen Laufgeschwindigkeiten, waren notwendig, um nachzuvollziehen, wie Interaktionssignale permanent auf multiplen akustischen wie visuellen «Kanälen» ausgetauscht werden. Mit der Zeit erschlossen sich immer komplexere Interrelationsmuster. Gleichmaßen mühselig wie faszinierend, erwies sich die Analyse und Transkription der filmischen Aufzeichnung in verschiedenen linguistischen und kinesischen Registern als Quelle fortwährender Entdeckung:

Each succeeding listening or viewing will bring additional features to [the observer's] attention, and, if he attempts to tie his transcription to auditory or visual reception, he will be forced to bring into conscious focus items of which he, without such aids, would only be subliminally conscious, or, in the extreme case, totally unaware. (Birdwhistell/Hockett/McQuown 1971, 3)

Trotz des umfassenden Anspruchs ihrer Mikroanalyse achteten die Forschenden nicht in gleicher Weise auf alle Indizien und Zeichen- oder Signalebenen, die der Film umfasste, noch maßen sie allen Arten von Kontextinformation gleiches Gewicht bei. So fällt auf, dass Doris' Unbehagen und unterdrückter Ärger im Manuskript nicht erwähnt werden, obwohl zumindest Bateson sich ihrer vollkommen bewusst war. Dies ist umso bemerkenswerter, als die Kontextualisierung kommunikativer Signale/Zeichen im Zentrum der Natural-History-Methode stand. Kontext war

entscheidend, um von mikroanalytischen Beobachtungen zu immer weiter gefassten Verhaltensmustern zu gelangen, in denen schließlich so etwas wie «Bedeutung» greifbar würde: «As we climb the hierarchic ladder of Gestalten from the most microscopic particles of vocalization towards the most macroscopic units of speech, each step on this ladder is surmounted by placing the units of the lower level *in context*» (Bateson 1971a, 16). Bateson fasst den Begriff des Kontexts als kommunikationstheoretisches Konzept auf, das beschreibt, wie Signale/Zeichen unterschiedlicher logischer Klassen sich aufeinander beziehen und modifizieren. Dies gilt auch für die Situation des Filmens: «the context of a signal emitted by Doris is not merely those other signals which she has recently emitted plus those which she emits soon after; it is also the room in which she is speaking, the sofa on which she is sitting, the signals emitted by Gregory with whom she is talking, and by the little boy Billy, and the inter-relationships among all of these» (ibid., 20).

In Doris' widerwilliger Zustimmung, sich Filmen zu lassen, spiegeln sich zeitgenössische Geschlechterrollen, darunter ihre scheinbare oder tatsächliche Machtlosigkeit angesichts der Anfrage des Forscher-Kamerteams. Der Umstand, dass sie Doris an jenem Nachmittag «quite flurried» antrafen, beirrte Bateson und Myers nicht im Geringsten in ihrem Vorhaben (Bateson 1971b, 1). Hier zeigt sich abermals eine Konfiguration, wie sie Bernard Geoghean beschrieben hat: «family therapy's emphasis on the home as the site for nurturing personality and the role of «the schizophrenogenic mother» in producing mental illness aligned it with a coterie of postwar technologies of gender that produced the home as a site of feminine care and semipublic «workplaces» as a site of masculine labor» (Geoghegan 2017, 84).

Es mag übertrieben erscheinen, Bateson und Myers zu unterstellen, sie hätten Doris absichtlich oder versehentlich in eine Double-Bind-Situation gebracht, die ihr keine wirkliche Wahl ließ. Ein gewisser Druck ist nicht zu leugnen. Doch dass Bateson, wie die anderen Mitglieder der Gruppe, Doris' Bedenken bei der Analyse ignorierte, hat auch mit dem Bestreben zu tun, ausschließlich *gefilmte* Interaktion zu untersuchen. Der Film bildete das zentrale Untersuchungsobjekt. Er wurde behandelt wie ein «specimen of behavior», eine Probe oder ein Präparat, das Spuren «natürlich» auftretenden Verhaltens bewahrte (Kendon 1979, 67). Grundsätzlich war den Forschenden klar, dass die Situation «two identified persons in the presence of a child, a camera and a cameraman» umfasste (Bateson 1971a, 6). Doch richtete sich ihre Aufmerksamkeit auf das, was sich *vor* der

Kamera abspielte. Dies entsprach dem begrenzten («modest») Ziel ihrer Untersuchung, auf Grundlage deskriptiver Verfahren (im Sinn der Natural-History-Methode) Parameter für zukünftige Interaktions- und Kommunikationsforschung zu bestimmen (1971a, 3). «Kontext» beinhaltete hier lediglich das, was auf dem Film festgehalten und direkt beobachtbar war. Deshalb mussten die Forschenden sowohl den Einfluss der Kamera auf die Situation herunterspielen, als auch Doris' Unwillen, sich filmen zu lassen (der bei unvoreingenommener Betrachtung gleichwohl spürbar ist).

Mit der Konzentration auf das, was vor der Kamera passierte, geriet ein weiterer Aspekt aus dem Blick: Die technischen und ästhetischen Eigenschaften des Films selbst. Es ist keinesfalls meine Absicht, das Projekt für etwas zu kritisieren, was außerhalb seines Rahmens lag oder die Analyse der Interaktionssituation irgendwie zu vervollständigen.<sup>4</sup> Statt dessen möchte ich in den Blick nehmen, wie sich die konzeptuell getrennten Praktiken des Filmmachens und der Mikroanalyse gleichwohl miteinander verschränkten; und wie sich in der scheinbaren Lücke zwischen diesen Praktiken epistemologische Annahmen über Interaktion und Film entwickelten. Sowohl in den Protokollen der Projekttreffen als auch im Abschlussbericht gibt es vereinzelt Hinweise auf Myers und die Kamera. Doch werden filmische Aspekte in der Regel nur dann erwähnt, wenn sie die Analyse des Films hinsichtlich des Interaktionsverhaltens beeinträchtigen, also Lücken in der Aufzeichnung, unscharfe Einstellungen, zu enge Kadrierung oder zu geringe Bildauflösung. Gleichwohl sind solche Aspekte, wie auch Myers' Anwesenheit, Teil der Mediengeschichte, Soziologie und theoretischen Praxis von «The Natural History of an Interview». Das ist Grund genug, sie hier näher zu betrachten.

Die Trennung von Filmpraxis und Analyse ist für sich genommen aufschlussreich, da sie ein weiteres inhärentes Paradox des Projekts anzeigt: Einerseits bildete die reflexive Betrachtung von Analysetechniken und Praktiken der Datenerhebung ein essenzielles Element der Forschung. Andererseits konnten einige Aspekte wie der Prozess des Filmmachens und die Filmästhetik nicht (vollständig) in diese Reflexion einbezogen werden. Dies hätte nicht nur das Vermögen der Forschenden überstiegen, die ohnehin schon enorme Datenmenge zu bearbeiten. Es hätte vielmehr auch die vorausgesetzte Autonomie des filmischen Exempels beeinträchtigt.

4 Leeds-Hurwitz merkt an, dass ein Anhang geplant war aber nicht verwirklicht wurde zu den «techniques of manipulating taped and filmed materials» (1987, 18).