

Die Kunst des dichten Zeigens

Aus der Praxis kamera-ethnographischer Blickentwürfe

Bina Elisabeth Mohn

Da man seiner Autorschaft nicht entgehen könne, plädiert Clifford Geertz dafür, dass Ethnographie „*Kunst sei – und nicht eine untergeordnete Leistung wie Sachkenntnis oder eine höhere wie Erleuchtung*“.¹ Mit dem Konzept der *Kamera-Ethnographie* plädiere ich für ein Verständnis von Ethnographie im Sinne des kreativen Hervorbringens dichter Beschreibungen und dichten Zeigens. *Kamera-Ethnographie* kann als ein Treffpunkt betrachtet werden von ethnographischem Arbeiten und einer visuellen Wissenschaftskultur, bei der sich die Paradoxien von Dokumentation und Visualisierung, Nicht-Wissen und Wissen, Wahrnehmung und Vorstellung permanent auf produktive Weise ineinander verwickeln. *Kamera-Ethnographie* ist eine Forschungsmethode, bei der es nicht um nachträgliches Verfilmen zuvor erarbeiteter Inhalte geht, sondern um die Gestaltung der ethnographischen Verstehensprozesse und Beschreibungsversuche durch Kameragebrauch und Videoschnitt.

Die Blick- und Bildentwürfe filmender Ethnographinnen und Ethnographen entstehen ‚in Situation‘, beim teilnehmenden Beobachten, sind aber dennoch „hausgemacht“, wie es Geertz für ethnographische Beschreibungen postuliert und dabei betont, „*dass sie die Beschreibungen des Beschreibenden sind, nicht die der Beschriebenen*.“² Diese lapidare Feststellung birgt provozierende Konsequenzen – gerade

auch für eine *Kamera-Ethnographie*: Blicke der Blickenden? Geraten wir damit nicht in eine problematische ethnographische Autorität gegenüber denen, für deren Blicke wir uns ja gerade interessieren?

Kamera-Ethnographie ist im Umherziehen zwischen unterschiedlichen wissenschaftlichen Fachrichtungen und ihren jeweiligen Denkstilen³ entstanden. Durch Erfahrungen aus Kulturanthropologie, Wissenschaftssoziologie, interdisziplinärem Graduiertenkolleg, Erziehungs-, Tanz- und Bewegungswissenschaften entwickelte sich ein Konzept mit transdisziplinärer Prägung.

Kunst

„*Das ist doch schon Kunst*“ meinen Teilnehmer einer erziehungswissenschaftlichen Tagung, als sie erstmalig eine kamera-ethnographische Studie sehen. Sie bringen dabei ihr Wissenschaftsverständnis zum Ausdruck: Wissenschaftliche Video-Daten sollten blickfrei und bar ästhetischer Reize sein. „*Du arbeitest doch jetzt als Kamerafrau und nicht mehr als Forscherin*“ ist eine andere Variante, sich die Kreativität dichten Zeigens vom Leibe zu halten. Wer jedoch würde schreibende Ethnograph/innen fragen, ob diese neuerdings unter die Schriftsteller gegangen sind, weil sich ihre Bücher so gut lesen?

„Das ist nicht mehr Kunst“ sagen Künstler aus meinem Bekanntenkreis, denen die systematische Auseinandersetzung mit einem Forschungsgegenstand als Verlust künstlerischer Freiheit und Spontaneität erscheint.

Beobachten schreibende Ethnograph/innen soziale oder kulturelle Praxis, so stehen sie vor einem Problem, das Stefan Hirschauer die „Schweigsamkeit des Sozialen“⁴ nennt. Nun ist das Soziale keineswegs schweigsam: Es wird geredet, gelacht, geräuspert, gesungen. Doch etwas gibt es tatsächlich, was sich nicht einfach von einem laufenden Tonband einfangen ließe: die dichte Beschreibung der Situation. Ethnographie steht vor der Aufgabe, etwas formulieren zu müssen, was zuvor noch nicht in Worte gefasst war, vertritt Hirschauer. Bei einer Ethnographie, die sich auf Gespräche und Befragungen konzentriert, stellt sich dieses Problem etwas anders: Man schreibt nieder, was die Leute erzählen. Da in der ethnologischen Forschung praxistheoretische Ansätze wenig verbreitet sind, rückt die Kreativität des Beschreibens, die sich insbesondere an nonverbalen Aspekten und am Vollzug sozialer oder kultureller Praxis abarbeitet, kaum in den Blick.

In ihren Grundzügen ist *Kamera-Ethnographie* zunächst aus der Übersetzung des soziologisch-praxistheoretischen Ethnographiekonzepts von Amann und Hirschauer⁵ in ein anderes Medium entstanden. Eine Situation zu beobachten erfordert Blicke, mit denen man dies tun kann. In Analogie zur „Schweigsamkeit des Sozialen“ ist die Kamera-Ethnographin/der Kamera-Ethnograph mit einer „Bild-Losigkeit des Sozialen“ konfrontiert: Auch wenn visuelle Reize kaum ein Ende nehmen und es überaus viel zu sehen gibt, so fliegen den-

noch im Feld keine Bilder umher, die einfach eingesammelt werden könnten. Bilder sind Formulierungen und die haben Kamera-Ethnograph/innen korrespondierend zu dem, was sie erblicken, zu entwerfen. Die Sache ist schöpferischer, als man zunächst denken mag: Nicht Sammlung noch Erfragung entbinden die wissenschaftlichen Text- oder Video-Autor/innen von der Aufgabe, eigene Blicke so zu entwerfen, dass sie zur Erkundung des Feldes taugen. Gertz nahm Anthropologen als Schriftsteller ernst⁶ – bei der *Kamera-Ethnographie* darf von einem bildenden Forschen (im Sinne von Bildgebung und Bildung) gesprochen werden. Anhand der Begriffe Blickschneise, Differenz und Versuch sollen nun – unter Rückgriff auf drei Video-Beispiele – zentrale Aspekte einer *Kamera-Ethnographie* in den Blick gerückt werden.

Blickschneise

Da Situationen zu komplex und unüberschaubar sind, als dass man sie bei laufender Kamera einfach aufzeichnen könnte – ein gerade beim sozialwissenschaftlichen Kameragebrauch verbreiteter Irrtum – sind Entscheidungen zu treffen, von wo aus und wohin blickend denn sinnvolle Blickspuren mit der Kamera angelegt werden können. Die *Blickschneise* durch den Dschungel des komplexen Geschehens wird bei der *Kamera-Ethnographie* zum Dreh- und Angelpunkt eines selektiven, Bilder produzierenden Hinschauens. Die Kamera wird dabei zu einem *Caméra Stylo*⁷, zur Kamera als Federhalter. Sie wird zum Werkzeug der Formulierung audiovisueller Feldnotizen, die etwas über ethnographische Blicksuche und Aspekte des beobachteten Geschehens erzählen.

In der Schulforschung beispielsweise können Blickschneisen durch das Dickicht von Unterrichtssituationen anhand von Entscheidungen angelegt werden, sich an einzelnen oder mehreren Personen, an räumlichen Strukturen oder markanten Dingen zu orientieren. Denkbar wäre es, mit der Kamera einzelne Schüler oder die Lehrerin durch den Schultag zu begleiten, bei Tischgruppe A zu verweilen oder sich auf die herumlaufenden Kinder zu konzentrieren. Möglich wäre es, systematisch zu beobachten, welche Welten sich auf, unter oder über den Tischen im Unterricht auf tun. Sich vom Umgang mit Dingen dem Unterrichtsalltag zu nähern, etwa vom Papier aus, kann ebenfalls eine ergiebige Strategie sein. Es geht darum, komplexe Situationen selektiv handhabbar zu machen. Die Kunst des Sehens und Zeigens ist immer auch eine des Weglassens und des Nichtzeigens. Wer immer alles gleichzeitig im Bildausschnitt der Kamera haben möchte, der hat gewissermaßen alles und doch nichts. *Kamera-Ethnographie* verzichtet auf einen flächendeckenden Dokumentationsanspruch und setzt anstelle von „Mitschnitten“ auf Erkundungen.

handhaben, die bei Bedarf auf den Tischen aufgebaut werden können. Sie sollen die individuelle Konzentration befördern.

Die Kamerafrau filmt aus der Hand, hält sich ganz in der Nähe und sichtbar für die Schüler/innen auf, die durch ihre Blicke Einverständnis und eine Art Komplizenschaft signalisieren: Dir zeigen wir, was wir vor der Lehrerin verbergen! Sich im Umgang mit diesen Abschirmungen beobachten zu lassen, wechselt mit dem Format eines regelrechten Vorführens und Zelebrierens beispielsweise der regelmäßigen Kontrollblicke zur Lehrperson, während sich die Kinder ein didaktisches Mittel lustvoll zueigen machen.

Sind „Trennwände“ trennende Wände? Zunächst geht es darum, eigene Vorannahmen oder begriffliche Definitionen in Klammern zu setzen und sich dafür offen zu halten, zu was denn diese so genannten „Wände“ in der Art ihres Gebrauchs werden. Dafür ist dieses Video insofern ein Paradebeispiel, als die Kinder „Trennwände“ in reizvolle Verbindungsspiele umfunktionalisieren. Methodentheoretisch lässt sich eine ethnographische Entdeckungsstrategie, die den Sinn radikal aus der Situation

Video-Beispiel: Trennwände

Das Video-Beispiel *Trennwände*⁸ beruht auf der Entscheidung, sich eine Weile lang dafür zu interessieren, wie Schulkinder die von der Lehrerin als Trennwände eingeführten, wahlkabinenartig aufgestellten Jogamatten



Bild 1: Bina Elisabeth Mohn und Jutta Wiesemann 2007: Handwerk des Lernens

heraus rekonstruiert, z.B. mit dem praxeologischen Sprachspielendenken von Ludwig Wittgenstein fundieren.⁹ Ethnomethodologische Grundannahmen und das Konzept der dichten Beschreibung nach Clifford Geertz verfahren in dieser Hinsicht prinzipiell ähnlich.¹⁰

Was zeigen die gewählten Bildausschnitte, was lässt sich rund um Trennwände sehen?

Ein Mädchen baut sich lachend eine sperrig gefaltete blaue Matte auf ihrem Tisch auf. Kaum dass diese halbwegs steht, wandert auch schon ein Stift über die Oberkante zum Nachbartisch, begleitet durch Gekicher und eine wackelige Instabilität des Bauwerkes. Dann sieht man zwei Mädchen in ihrem Versteck: Sie tippen sich auf Schulter und Rücken, tauschen Stifte und kichern hinter der Abschirmung. Das davon ausgeschlossene Mädchen vor dem Sichtschutz fühlt sich magisch davon angezogen und wird bei dem Versuch, auch Stifte durch Ritzen zu reichen, von der Stimme einer Lehrperson zurückgepiffen: „Dammla!!“

Die Lehrerin greift ein und versetzt nun die blaue Wand so, dass nur eines anstatt zwei Mädchen dahinter verschwinden. „Das hat gar keinen Wert, das nützt nämlich gar nichts, ist nämlich nur Weitergequatsche!“ Und die Schülerin mault: „Ist gar kein Gequatsche.“

Neben den Trennwänden, einen Tisch weiter, sitzen zwei weitere Mädchen, die unbehelligt zusammen reden und arbeiten. Sie haben sich keine Wand aufgebaut, die ein Gesetz der Einzelarbeit anzeigen würde und in ihr Gespräch wird auch nicht eingegriffen. Nun sieht man das mittlerweile einzeln hinter der Trennwand sitzende Mädchen durch das Reichen eines Stiftes in regem Kontakt zu ihrer linken Nachbarin. Der Stift fällt runter, beide bücken sich gleichzeitig danach und so sind sich abermals zwei Köpfe trotz Trenn-

wand begegnet. Dabei gerät die etwas labile Konstruktion der Wand schon wieder ins Wanken, wird zurechtgerückt und weiter geht's. Ein Junge, der sich auch eine Wand aufgebaut hat, schaut aus seinem Versteck in die Welt um ihn herum und verzieht sich zum Gähnen wieder hinter seinen Sichtschutz. Dann beäugt er neugierig, was sich gerade hinter dem anderen Kabinenbüro entwickelt hat, wo die Mädchen mittlerweile aufgestanden sind und sich im Gang ein Stelldichein geben.

Blaue sperrige Yogamatten geraten bei dieser kleinen Video-Studie auf unterschiedliche Weisen in den Blick: als Mauer, Wand und Zaun, als Bauwerk und labile Konstruktion, als Versteck, Abschirmung und Sichtschutz, als Trennwand, Kabine und Büro, als private Zone, Aufstehhilfe und als ein Ding aus Schaumstoff... Die Kinder nutzen die vielfältigen Dimensionen einer Abschirmung, mit Vorliebe aber die, bei der die Lust am Kommunizieren den Reiz eines Spiels erhält: Sie greifen zur Matte und tischen sich damit eine zu umgehende Regel auf.

Im Interesse des Aufspürens und späteren dichten Zeigens lokal erzeugter Sinnstrukturen geht es in der praktischen Durchführung kamera-ethnographischer Beobachtungen darum, zunächst phänomenologisch offen für die Situation zu sein und dabei soweit es geht frei von voreiliger Interpretation (in der Manier der epoché): obwohl Gestalt/en zu erkennen sind (aha: „Jogamatte“, aha: „Wahlkabine“, aha: „Abschirmung“...) soll aus guten methodischen Gründen nicht schon vorab bestimmt werden, was und wozu „diese blauen Dinger“ wohl sein mögen. Noch-nicht-Wissen und Immer-schon-Wissen geraten dabei in eine interessante Paradoxie, die für die Dynamik ethnographischer Wissensprozesse grundlegend ist, denn ethnographisches

Entdecken entsteht in den Wechselspielen von Sinnaskese und Sinnkonstitution und im Wechsel von indifferenter Wahrnehmung und engagierter Kontextierung und Positionierung.¹¹ In Gestalt der konkreten Video-Sequenzen fallen beide Aspekte regelrecht zusammen, die offenen, wahrnehmenden, dokumentierenden mit den identifizierenden, Gestalt gebenden, visualisierenden.

Differenz

Anhand des Begriffs *Blickschneise* wurde herausgearbeitet, dass *Kamera-Ethnographie* etwas anderes ist als Dokumentation/Mitschnitt/technische Aufzeichnung von Situationen. Der wesentliche Unterschied besteht darin, dass ethnographische Darstellungen gerade nicht Kopien von Situationen sind, sondern dass sie systematisch einen Unterschied in Anspruch nehmen: erstens zu dem, was man zuvor wusste; zweitens zu den real verlaufenden Situationen, in denen sie entstehen; und drittens zu dem, was Situationsteilnehmer/innen über Situationen zu erzählen haben. Anders als bei einem technischen Dokumentationsvorhaben ist nicht das äußere Gleichsein sondern eine tiefere, strukturelle Stimmigkeit ein Kriterium des Gelingens. Wenn Clifford Geertz betonte, Ethnographien seien „*hausgemacht*“ und Beschreibungen der Beschreibenden, so sind in diesem Sinne auch die Blick- und Bildentwürfe filmender Ethnograph/innen in der Situation entstanden und bleiben Blicke der Blickenden. Ein weiteres Video-Beispiel: Eine vom Bildausschnitt her extrem selektive Kameraführung soll die These von der produktiven Differenz des ethnographischen Blicks konkretisieren.

Video-Beispiel: Hände, die sich melden und nicht dran kommen

Im Fokus der Kamerabeobachtung sind die sich meldenden Arme der Schülerinnen und Schüler.¹² Ihre Hände erzählen vom Sich-Melden und Selten-dran-Kommen, von gedehnter Zeit, erstarrten Gelenken und tanzenden Fingerspitzen. Finger verlängern sich durch Stifte zu antennenartigen Meldemasten. Eine Hand schraubt sich höher und höher in den Luftraum, bis sie dort oben um ihr Handgelenk zu kreiseln beginnt wie ein Lenkdrachen, der Loopings schlägt, bevor er mangels Wind abstürzt. Ein ebenso formschöner Lufttanz zweier Arme stellt sich als ein Zeit auskostendes Räkeln statt Melden heraus. Mit einem Armband aus schwarzem Leder, geschmückt mit spitzen Nieten aus Metall, steigt ein Arm in die Höhenlage der Unterrichtslandschaft auf und lässt dabei die Finger der Hand wie eine Blüte auseinander spreizen – beim Abtauchen in die schattigeren Tischlagen schließen sie sich wieder.

Beim Hinschauen entsteht eine Mischung aus Faszination und unterschwelliger Empörung und in die noch fehlenden Worte für das Gesehene schleichen sich erste Fragen ein: Was tun die Hände von Schülern, die sich melden und nicht drankommen, im Luftraum des Klassenzimmers? Die Sprachlosigkeit der Video-Bilder erleichtert es, bei der Wie-Frage alltäglicher Praxis zu verweilen. Ausgerechnet dort, wo Sinn und Zweck des Tun und Machens ins Leere laufen, entstehen Spielräume für die Erprobung neuer Bewegungsvarianten, die von den unausgelasteten Schüler/innen formvollendet exerziert werden.

Diese Video-Beobachtung ist weder naheliegend – das Ping Pong zwischen



Bild 2: Bina Elisabeth Mohn und Klaus Amann 2006: Lernkörper

Lehrerfragen und Schülerantworten gerät dabei so ziemlich aus dem Blick – noch entspricht sie einer Teilnehmerperspektive, die sich erfragen ließe – der Blick konzentriert sich auf körperliche Praktiken der Schüler/innen, die nicht unbedingt in das Repertoire kognitiv verfügbaren Wissens gehören. Hier liegt der ethnographische Blick quer zum Zentrum des Geschehens, zielt aber dennoch auf einen zentralen Aspekt dieser frontal strukturierten Situation: Während ein Schüler antwortet, kommen 20 nicht dran und von 6 sich meldenden Armen, bleiben 5 in der Luft hängen. Die geradezu faszinierenden Formen, die den Jugendlichen im Umgang mit dieser Situation einfallen, halten Zeitvertreib und potentielle Kreativität auf verblüffende Weise in einer Schwebelage und rufen

Fragen nach der Organisation schulischen Lernens in die Köpfe der Rezipient/innen des Videos.

Eine ähnlich quer liegende perspektivische Strategie wählte 1971 Helmuth Costard bei seinem Dokumentarfilm *„Fußball wie noch nie“*¹³: 90 Minuten lang beobachtet er von mehreren Kameras aus weder Ball noch Tore, sondern einzig und allein den Star-Spieler George Best von Manchester United, der minutenlang herumsteht, umher sieht, gelegentlich rennt, wieder steht und irgendwann zwei entscheidende Tore schießt. Die Stimmen zu diesem Film sind höchst ambivalent: *„Dieser Film verlangt vom Zuschauer die Fähigkeit, die vielen verloren gegangen ist – einfachen Vorgängen zuschauen zu können.“* (Claudia Doren, Fernsehansagerin der ARD, vor der Filmausstrahlung am 29.3.1991) *„Das kann Costard nur wieder gutmachen, indem er einen 90-Minuten-Film über das Verhalten eines Torpfostens während eines Fußballspiels dreht – aber bitte ohne ‚Pfofenschuss‘, sonst wird es ja schon wieder spannend.“* (Hör zu Nr. 16, 17.4.1971) usw.

Der Entwurf interessierter Blicke und die Entdeckung spannender Aspekte des Feldes bleiben beim Drehen, Schneiden und in der Rezeption stets aneinander gekoppelt. Das Entdeckungspotential der *Kamera-Ethnographie* hat nicht zuletzt mit einer Neubewertung der Arbeit am digitalen Schnittplatz zu tun. Bekannt sind bislang eher die folgenden beiden Varianten im Umgang mit dem Videoschnitt: a) es wird gar nicht geschnitten und b) es wird sofort zielstrebig an einem Filmschnitt gearbeitet.

Die erste Variante hat mit der Bewertung des Videomaterials zu tun: Man wünscht sich Situationsdokumente, die

nicht durch selektive Blicke beim Drehen oder durch Schnitte und Montagen ihrer Authentizität beraubt werden. Diese Konvention hält Sozialwissenschaftler systematisch davon ab, den Weg dichten Zeigens einschlagen zu können. Beim ethnologischen Kameragebrauch hingegen wird die Bildproduktion im Feld nicht gescheut. Vermieden wird etwas anderes: die Differenz zwischen der untersuchten Situation und möglichen hausgemachten Blicken. Was mit der Kamera gefilmt wurde, hält man für „im Kasten“ und die Chance, am Schneidetisch forschende Blicke und interpretative Rahmen ins Spiel zu bringen, die sich offenkundig der wissenschaftlichen Disziplin selbst zurechnen lassen würden, wird beim schnellen Schritt zum Filmschnitt erst gar nicht ausgereizt. So scheint es zweierlei Blickfluchten zu geben: Das Filmen mit blickloser Kamera in den Sozialwissenschaften und die Unterschätzung von Blickdifferenz und interpretativer Rahmung beim ethnologischen Filmschnitt. Die Vermeidung der Blickdifferenz erscheint wie eine unausgesprochene Einschätzung der Beforschten als schwache Gegenüber, denen man „fremde“ Blicke und „andere“ Wissensaspekte ersparen müsse. Ein an Prozessen des Sehens und Verstehens orientierter Umgang mit Videomaterial kann jedoch gerade am Schnittplatz und lange bevor Ergebnisse zum Film montiert werden ein Experimentierfeld eröffnen.

Versuch

Anstelle eines Zweiphasenmodells der klaren Trennung in Daten hier und Analysen dort tritt bei der *Kamera-Ethnographie* eine kontinuierliche Arbeit an materia-

lisierten Blickspuren und den daraus erwachsenden Sichtweisen. Wissensprozesse werden dabei über mehrere Phasen hinweg gestaltet:

- Entwurf von Blickspuren mit der Kamera
- Erprobung von Fokussierungen beim experimentellen Arrangement der Bilder
- Dichtes Zeigen erarbeiteter Sichtweisen in Form audiovisueller Produkte
- Rezeption des Gezeigten
- Reflexion von Medialität, Methodologie, Gezeigtem und nicht Gezeigtem

Diese Phasen zu unterscheiden macht deshalb Sinn, weil sie jeweils unterschiedliche Strategien im Prozess des Wissenschaffens auf den Plan rufen, in denen die vier Spielarten des Dokumentierens mal mehr dem Wissen und der konstruktiven Schließung, mal mehr dem Nichtwissen und der perzeptiven Öffnung zuneigen.¹⁴

In der zweiten Phase stimulieren explorierende Montagen und Video-Versuchsanordnungen die weiteren Beobachtungen und Fokussierungsprozesse. Beim Sichten des Videomaterials finden Suchbewegungen statt, kommt Unsicherheit darüber auf, was es eigentlich genau ist, das hier zu beobachten und als kultureller Sinn zu verstehen ist. Es wird versucht, Worte für das Gesehene zu finden und präzisere Fragen aufzuwerfen. *Kamera-Ethnographie* zu betreiben, bedeutet keinen *Visual Turn* in dem Sinne, dass Text und Sprache nun dabei keine Rolle mehr spielen würden. Paradoxe Weise kann gerade die Orientierung am Visuellen ein besonderes Reden und Schreiben hervorbringen. Beispiel eines Monitortextes, der versuchsweise angeordnete Videosequenzen auf „Langeweile“ hin befragt:

Toms Hand streift über sein kurz geschnittenes Haar, hebt sich kurz von der Kopfhaut ab zu einer Meldung, landet jedoch wieder schnell in den eigenen Haaren, als die Lehrerin weiter redet, anstatt jemanden dran zu nehmen. Während sie erneut eine Frage stellt, richtet Tom seinen Rücken auf und seine Hand nimmt Kopfhaut kratzend Anlauf zu einer dieser Meldungen, die wenig Kraftaufwand erfordern und schnell wieder ins Nichtmelden zu überführen sind. Jemand anderes kommt dran. Die Lehrerin fährt mit dem Unterricht fort und im Bildausschnitt sieht man Tom langsam die beiden Hälften seines biegsamen Arbeitsbuches von den Außenkanten her zum Falz hin einrollen. Im Hintergrund sitzt in sich zusammengesunken Laura, beide Unterarme übereinander gekreuzt auf dem Tisch liegend, das Kinn beinahe die Armbanduhr berührend mit einem Gesichtsausdruck, der eine geduckte Unlust zeigt, ein wenig angeödet, vielleicht unsicher und mit der unterschwellig Botschaft: „Ich bin zwar da, aber nicht so, wie Sie sich das vorstellen“. Der Blick stiert ins Leere, pendelt zur Lehrerin, dann in die Ferne der Klasse, wieder ins Leere, mal gehen die Augen auch ganz zu und dann wiederholt sich die Blickwanderung. Ins Leere, in die Ferne. Cut.

Ein Kopf wird so schwer, dass er auch noch in der zweiten Handfläche der beiden aufgestützten Ellbogen gehalten werden muss. Zwei Fäuste schieben sich in die Wangen, bieten den Wangenknochen eine Auflage an und verzerren dabei einen der leicht abgesackten Mundwinkel unfreiwillig in ein „Lächeln“. Cut. Auf meine Schnittliste habe ich eine Serie von Szenen gepackt, in denen Geodreiecke in Bewegung geraten. Das Geodreieck wird mit der einen Ecke aufgesetzt aufs Buch und mit der darüber liegenden Ecke unter einer Fingerspitze beim Lesen gekreiselt. Es zittert zwischen Fingern und Lippen beim Denken. Dann kreiselt es wie in der ersten Variante, doch diesmal wie das Pendel einer Uhr beim bloßen Verstreichen der Zeit. Die ersten beiden Szenen sind zu sehr in das Arbeiten ein-

gebaut, um sie als Zeichen von Langeweile lesen zu können. Die dritte Sequenz könnte zu den die Langeweile berührenden Punkten gehören. Der Gebrauch des Geodreiecks visualisiert und rhythmisiert ein Verstreichen der Zeit. Auf Langeweile kann man „schalten“, in dem ein Zeitzählwerk in Gang gesetzt wird. Latent hört dabei Langeweile auf zu sein – Thesen mogeln sich in die Beschreibungen. Aufgespießt auf einen Bleistift turmt das Geodreieck Salti um seine eigene Mitte, gibt den herumschweifenden Augen Halt, zählt schwungvoll verstreichende Sekunden und – hoppla – der Schüler fühlt sich durch die auf ihn gerichtete Kamera ertappt bei einer abgelenkten Betätigung.¹⁵

Das Videomaterial bekam die Chance, mich bei meinen Versuchen, Langeweile zu verstehen, zu irritieren. Anstatt darauf zu stoßen, was Langeweile alles sein kann, trat das Gegenteil ein: Bei jedem genauen Hinsehen entwichte sie. Langeweile ließ sich allenfalls begrifflich umkreisen oder nur in Form von Berührungspunkten beschreiben.

Dies ist durchaus eine ethnographische Erfahrung – angeregt durch Sequenzierung, Versuchsanordnung und Beschreibung von Videomaterial. Das Schneiden und Schreiben führt in die Differenzierung und von dort wieder zurück in mögliche Zusammenhänge. Videomaterial gestaltend zu bearbeiten kann ein analytisches und dabei reflektiertes Arbeiten enorm befördern. Ist schließlich etwas erarbeitet worden, was auch gezeigt werden soll und kann, dann treten andere Strategien als die des Versuchens und Experimentierens auf den Plan, etwa rhetorische oder didaktische, die in die dritte Forschungsphase gehören, in der es um das dichte Zeigen erarbeiteter Sichtweisen und um publizierbare Produkte geht.

Video-Beispiel: Taktik

Beim Video *Taktik*¹⁶ wird zu Beginn durch einen eingesprochenen Kommentar der Bezug auf Michel de Certeau kommuniziert, dessen Überlegungen zur „*Produktion von Konsumenten*“ (so die Überschrift eines Kapitels aus *Kunst des Handelns*) den Videoschnitt inspirierten:

Michel De Certeau hat alltägliche Praktiken von Konsumenten untersucht und deren taktischen Charakter herausgearbeitet. Über Taktik schreibt er: „Sie ist immer darauf aus, ihren Vorteil im Fluge zu erfassen. Was sie gewinnt, bewohnt sie nicht. Sie muss andauernd mit den Ereignissen spielen um ‚günstige‘ Gelegenheiten daraus zu machen.“ Betrachten wir doch versuchsweise einmal Schüler als Konsumenten. Trifft es auch auf sie zu, dass sie sich ständig mit den Umständen und dem Wollen eines Anderen auseinander setzen und im Unterricht nicht mit etwas Eigenem rechnen können? Was machen Schüler aus dem, was sie machen sollen, durch das, ‚wie‘ sie es machen?¹⁷

Das Video *Taktik* erprobt diese theoretische Rahmung als mögliche Optik und stößt dabei verborgene Produktivität im Alltagshandeln jugendlicher Schüler/innen auf. Inwiefern werden z.B. Unterrichtsmaterialien wie Bücher, Hefte, Locher zu günstigen Gelegenheiten für taktische Praktiken? Die Schüler nutzen sie zu vielfältigen, z.B. rhythmisch-akustischen Zwecken. Fast wie die Klappe beim Filmdreh kann das Buch (oder Heft) eine markante Zäsur des Geschehens setzen. Ein quietschender Locher gibt Gelegenheit, sich klassenöffentlich zu zeigen. Die Betrachtung der Unterrichtskonsumenten in ihrem kreativen Gebrauch schulischer Dinge verrückt unsere Alltagsper-

spektive: Aus dem mehr oder weniger schulisch Nützlichen werden performative Mittel, mit denen flugs Jugendkultur die Unterrichtssituationen erobert.

Bei diesem Video wurden Szenen taktischer Praktiken montiert und durch Zitate von de Certeau in einen analytischen Zusammenhang gestellt. Wie auch immer man ästhetisch und rhetorisch damit umgehen möchte, für die ethnographische Beschreibung oder das dichte Zeigen sind Bewegungen des Auseinandernehmens und Vergleichens, Kontrastierens, Kontextierens und Zusammenfügens grundlegend. Zerlegen wird zu einer Erfahrung, die zu Bewusstheitsfragmenten führt, denn Schnitte im Material sind ohne ein Reflektieren interpretativer Relevanzen kaum möglich. Bei ihrer Montage werden neue Einheiten erschaffen, ein integrierter Material-Korpus sozusagen, der nicht mehr so oberflächlich erscheint wie das ungeschnittene Footage.¹⁸ Differenzierung und Integration zielen auf Tiefendimensionen des dichten Zeigens.

Dialog

Anhand der Begriffe *Blickschneise*, *Differenz* und *Versuch* wurde *Kamera-Ethnographie* als ein Forschen skizziert, das sich räumlich, körperlich, persönlich und geistig im Rahmen einer paradoxen Forschungsdynamik positionieren muss, um in interpretative Dimensionen des Zeigens zu geraten.

Nicht zuletzt können kamera-ethnographische Videos auch für die beforschten Felder zu einem interessanten Angebot werden, denn Voraussetzung für Dialoge auf Augenhöhe ist es, eigene Sichtweisen in Anspruch zu nehmen und sie neben andere



Bild 3: Bina Elisabeth Mohn und Klaus Amann 2006: Lernkörper

Beschreibungsweisen und Inhalte zu stellen. Eine so verstandene Ethnographie, die Beschreibungen der Beschreibenden und Blicke der Blickenden hervorbringt, erhebt keinen Anspruch auf absolute Wahrheiten und hat es von daher auch nicht mehr nötig, Blickdifferenz sofort moralisch zu kategorisieren als Blickmacht, Besserwisserei und illegitime ethnographische Autorität.¹⁹ Stattdessen geht es um einen reflexiven und heuristischen Umgang mit Blicken, Bildern und Worten, die dazu beitragen, sozialen Sinn zu rekonstruieren und zu konstruieren, zu verstehen und zu entwerfen, weiter zu denken und dabei in die gesellschaftlichen Diskurse einzubringen. Eine „Kunst des dichten Zeigens“ kommt nicht ohne die Bestimmung von Blickort und Blickrichtung aus: Von hier aus nach dort

geblickt, stellen sich mir die Dinge so dar! Das darf bestritten und weiter gedacht werden – auch wenn es um etwas derart zum Realismus Verführendes geht wie Videobilder. Rezipient/innen kamera-ethnographischer Produkte setzen das Hinschauen und Herbeisehen fort und aus dichtem Zeigen erwächst allerlei Reden, vielleicht auch tiefes und dichtes. Mal bewegen sich die Worte zum Video an Bildoberflächen, mal scheinen sie durchs Bild hindurch in die abwesenden Situationen zu geraten und mal entfernen sie sich auch von den Bildern, umkreisen sie aus großem Abstand oder fliegen schlichtweg davon. Auch hier, in der Rezeption, kann nicht von repräsentativen Abbildungsbeziehungen die Rede sein, sondern eher von einem intermedialen Potential, das sich zwischen Video-

Schnittfolgen und der Suche nach Worten permanent entfaltet und Wissensprozesse am Laufen hält, anstatt die Dinge ein für allemal festzustellen.

Anmerkungen

¹ Clifford Geertz: Die Künstlichen Wilden. Anthropologen als Schriftsteller. München, Wien: Hanser, 1990, 135.

² Ebd., 139f.

³ Vgl. Ludwik Fleck: Erfahrung und Tatsache. Gesammelte Aufsätze. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1983, 84f. Im Rahmen des Textes „Das Problem einer Theorie des Erkennens“ entwirft er eine „Theorie der Denkstile“.

⁴ Stefan Hirschauer: Ethnographisches Schreiben und die Schweigsamkeit des Sozialen. Zu einer Methodologie der Beschreibung, in: Zeitschrift für Soziologie, 30-6, 2001, 429-451.

⁴ Klaus Amann und Stefan Hirschauer formulieren ein soziologisches Ethnographiekonzept, das diese eigentlich der Ethnologie entlehnte Methode in das Licht einer empirischen Entdeckungsstrategie rückt, die alles andere als „*bloß deskriptiv*“ ist. Sie plädieren dafür, die Wissensordnung des Feldes und die Relevanzen der eigenen Disziplin auseinander zu halten und diese Unterscheidung konstruktiv zu nutzen bei der Hervorbringung feldbezogener Beschreibungen der Beschreibenden. Vgl. Klaus Amann, Stefan Hirschauer (Hg.): Die Befremdung der eigenen Kultur. Zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997. Ähnlich argumentiert der Text von Bina Elisabeth Mohn und Klaus Amann: Forschung mit der Kamera, in: Anthropolitan: Visuelle Anthropologie. Mitteilungsblatt der GeFKA, 6, 1998, 4-20.

⁶ Geertz 1990.

⁷ Alexandre Astruc: Die Geburt einer neuen Avantgarde: Die Kamera als Federhalter, in: Theodor Kotulla (Hg.): Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente (2): 1945 bis heute. München: Piper, 1964, 111-115.

⁸ Bina Elisabeth Mohn: Trennwände, in: dies., Jutta Wiesemann: Handwerk des Lernens. Kamera-Ethnographische Studien zur verborgenen Kreativität im Klassenzimmer (Video-DVD). Göttingen: IWF Wissen und Medien, 2007b, Bestell-Nr. C 13083.

⁹ Birgit Griesecke spricht von einer „*produktiven Fiktionalität*“ in der ethnographischen Forschung: Finden und Erfinden ethnographischer Beschreibung sind ineinander verwoben. Sie diskutiert dies u. a. anhand einer aufschlussreichen Lektüre Ludwig Wittgensteins und liefert dabei wertvolle Anregungen, die auch das Versuchen und Experimentieren am Videomaterial anleiten können.. Vgl. Birgit Griesecke: Japan dicht beschreiben. Produktive Fiktionalität in der ethnographischen Forschung. München: Fink 2001, 54-80.

¹⁰ Clifford Geertz: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1987.

¹¹ Vgl. Bina Elisabeth Mohn: Filming Culture. Spielarten des Dokumentierens nach der Repräsentationskrise. Stuttgart: Lucius & Lucius, 2002. Dort untersuche ich Konstellationen des Wissens und Nicht-Wissens beim ethnographischen Forschen anhand von vier Spielarten des Dokumentierens: *Starkes Dokumentieren* fasst Strategien zusammen, die sich um eine Verzögerung des Sinnstiftens beim Forschen bemühen, um den Gegenstand in tieferer oder ungewohnter Bedeutung in den Blick zu bekommen. Die *Dokumentarische Methode der Dokumentation* beschreibt Alltagspraxis als ein blitzschnelles Immer-sofort-Wissen, über das Verständigung gerade deshalb gelingt, weil beim Deuten nicht gezögert wird. *Anti-Dokumentieren* stellt eine Gegenbewegung zur verborgenen Autorschaft beim *Starken Dokumentieren* dar und will durch Reflexivität das Dokumentarische dekonstruieren. *Paradoxes Dokumentieren* schließlich kombiniert widersprüchliche Spielarten des Dokumentierens und befasst sich mit Wechselspielen und Zwischenpositionen. Diese vier Konzepte erweisen sich in der praktischen Durchführung empirischer Wissensprozesse als komplementär und allesamt unverzichtbar! Sie lassen sich in ein Bewegungsmodell metho-

dologischer Registerwechsel überführen, das beim ethnographischen Schreiben und Filmen reflexiv gehandhabt werden kann.

- ¹² Bina Elisabeth Mohn: Stundenweise Schulzeit, in: dies., Klaus Amann: Lernkörper. Kamera-Ethnographische Studien zum Schülerjob (Video-DVD). Göttingen: IWF Wissen und Medien GmbH, 2006, Bestell-Nr. C 13032.
- ¹³ Hellmuth Costard: Fußball wie noch nie (Dokumentarfilm 100 Min., DVD). Frankfurt am Main: Zweitausendeins (1971) 2006.
- ¹⁴ Vgl. Mohn 2002, 213-224.
- ¹⁵ Bina Elisabeth Mohn: Lehnstuhl – Lehrstuhl – Klappstuhl: Notizen zur Visuellen Anthropologie als Beruf, in: Heinz Schilling, Peter Klös (Hg.): Kultur als Beruf. Erfahrungen kulturanthropologischer Praxis. Edition 2004. Reihe Kulturanthropologische Notizen, Band 73. Frankfurt/Main 2004, 120-131, 125-127.
- ¹⁶ Bina Elisabeth Mohn: Taktik, in: dies., Klaus Amann 2006, Bestell-Nr. C 13032.
- ¹⁷ Michel De Certeau: Kunst des Handelns. Berlin: Merve, 1988, 21-24.
- ¹⁸ Vgl. Bina Elisabeth Mohn: Kamera-Ethnographie: Vom Blickentwurf zur Denkbeziehung, in: Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein (Hg.): Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs „Sacre du Printemps“. TanzScripte, Band 4. Bielefeld: transcript, 2007, 173-194. Dieser Text entstand für eine Tagung der Tanz- und Bewegungswissenschaften. Dabei wurde das Konzept der Kamera-Ethnographie auf Bewegung hin reformuliert und zeigt sich nun selbst als eine Bewegungsweise!
- ¹⁹ Vgl. Eberhard Berg, Martin Fuchs: Phänomenologie der Differenz. Reflexionsstufen ethnographischer Repräsentation, in: Eberhard Berg, Martin Fuchs (Hg.): Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993, 11-108, sowie James Clifford, George Marcus (Hg.): Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1986.

Abbildungen

Bild 1: Mohn, Bina Elisabeth 2007: Trennwände. In: Mohn, Bina Elisabeth & Wieseemann, Jutta: Handwerk des Lernens. Kamera-Ethnographische Studien zur verborgenen Kreativität im Klassenzimmer (Video-DVD). Göttingen: IWF Wissen und Medien. Bestell-Nr. C 13083.

Bild 2: Mohn, Bina Elisabeth 2006: Stundenweise Schulzeit. In: Mohn, Bina Elisabeth & Amann, Klaus: Lernkörper. Kamera-Ethnographische Studien zum Schülerjob (Video-DVD). Göttingen: IWF Wissen und Medien, Bestell-Nr. C 13032.

Bild 3: Mohn, Bina Elisabeth 2006: Taktik. In: Mohn, Bina Elisabeth & Amann, Klaus: Lernkörper. Kamera-Ethnographische Studien zum Schülerjob (Video-DVD). Göttingen: IWF Wissen und Medien, Bestell-Nr. C 13032.