

BINA ELISABETH MOHN

Kamera-Ethnografie: Vom Blickentwurf zur Denkbewegung

Eine Bühne – kein Publikum. Ein Tanzstück wird aufgeführt. Studio-Produktion. Der Kameramann dreht das Bühnenstück in einer Einstellung. Stellvertretend für spätere Betrachter werden Ausschnitte der Szenerie in den Blick und aus dem Blick gerückt, in dem die Kamera zoomt und schwenkt – und dies immer genau im richtigen Moment! Hier ist eine ‚wissende Kamera‘ am Werk.

Wie die Schritte der Tänzerinnen und Tänzer ist auch die Kameraführung in die Choreografie eingespannt und verfährt konsequent nach Drehbuch. Beim Filmen weiß sie bereits genau, was sie wie aufnimmt. Aus einem durchkomponierten Tanzstück wird eine wohl geplante filmische Aufführungsdokumentation, die uns im Ergebnis nahe legt, den Film als ‚die Aufführung‘ zu thematisieren. Abgesehen von der Übertragung in ein anderes Medium wird keinerlei thematische Differenz in Anspruch genommen. *Le Sacre du Printemps*: Ein Tanzstück auf CD – voilà. Die Namen von Film-Crew und Regisseur tauchen im Abspann unter.

Im Rahmen eines methodischen Werkzeugkastens der Tanz- und Bewegungsforschung *Kamera-Ethnografie*¹ zu präsentieren und sich dabei auf einen Film zu beziehen, ist eine Herausforderung, denn *Kamera-Ethnografie* ist kein weiterer Ansatz der Text- oder Filmanalyse. Sie nutzt dagegen die eigene Bilderproduktion auf dem Weg zu neuen Blickentwürfen und Sinn aufstöbernden Beschreibungen. Ziel kamera-ethnografischen Forschens ist ein

1 *Kamera-Ethnografie* nenne ich das in diesem Text vorgestellte Verfahren, bei dem Kameraführung und Schnitt in die ethnografische Formulierungsarbeit konstruktiv einbezogen werden.

„Dichtes Zeigen“² sozialer Phänomene, in ihrer Varianz und in ihren möglichen Zusammenhängen.

Ethnografische Beschreibungsentwürfe, seien sie nun verbal oder non-verbal, verfahren bereits im Ansatz diametral anders, als die Produktion einer filmischen Aufführungsdokumentation: Ethnografie zeichnet sich geradezu dadurch aus, nicht nach Drehbuch zu verfahren und lange Zeit das Stück, was gespielt wird, überhaupt noch nicht zu kennen. Indem ethnografisches Forschen als ein Prozess angelegt wird, der sich zwischen noch nicht Gewusstem und neuen Wissensaspekten aufspannt, entsteht ein Raum, der zu durchqueren ist – ein Feld der Bewegung. In diesem Zusammenhang lohnt es sich, auch den Gebrauch der Kamera einmal nicht vorrangig vom Fixieren, sondern von der Suchbewegung aus zu denken.

Mehrere Entscheidungen im Gebrauch ihres Mediums würde eine Kamera-Ethnografin anders treffen als die Film-Dokumentaristen bei einer Aufführungsdokumentation. Dies betrifft die Wahl der Situation, in der die Kamera zum Einsatz kommt (*Offene Situationen*); den Umgang mit der eigenen Positionierung im Raum (*Interagierende Körper*); die Wahl des Themas, das mit der Kamera verfolgt und bearbeitet wird (*Eingreifende Blicke*); die Bewertung der Differenz, die sich im Resultat zeigt (*Implizite Choreografien*); den Status kamera-ethnografischer Bilder in Wissensprozessen (*Positionen im Aufbruch*).

Kamera-Ethnografie bietet Entscheidungsalternativen, die allesamt mit der Dynamik von Wissensprozessen – mit Bewegung im Kopf – zu tun haben. An vier konkreten Beispielen aus ganz unterschiedlichen Projektzusammenhängen werden im Folgenden Aspekte eines Wissens in Bewegung herausgearbeitet, wobei der Slogan *Wissen in Bewegung* hier vorrangig in seiner zweiten Bedeutung aufgegriffen wird: Anstelle von ‚Bewegungswissen‘ geht es um ‚Wissensbewegung‘, um eine audiovisuelle Methode des Forschens. Die Beispiele stammen überwiegend nicht aus der Tanz- und Bewegungsforschung sondern aus aktuellen kamera-ethnografischen Studien zum Unterrichtsalltag an deutschen Schulen. Da *Kamera-Ethnografie* in der Bewegungsforschung neu ist, mögen die Leser das Gesagte und Gezeigte auf die ihnen vertrauten Kontexte übertragen, die vorgestellte Methode modifizieren und anwenden.

2 Angelehnt an den Begriff der ‚Dichten Beschreibung‘ bei Clifford Geertz. Vgl. Clifford Geertz: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987. Dichte Beschreibung zielt auf ein Verstehen und Herausarbeiten sozialer und kultureller Sinnstrukturen.

Offene Situationen

1982 stellt der Dokumentarfilmautor und Regisseur Klaus Wildenhahn den Film *Was tun Pina Bausch und ihre Tänzer in Wuppertal?*³ fertig. Mit diesem Filmprojekt begibt er sich in den Alltag des Tanztheaters Wuppertal hinein – ein bevorzugtes Revier dokumentarfilmischer Improvisation. Verglichen mit einer Aufführungssituation ist die Probenarbeit in vieler Hinsicht ungetriggert. Sie lässt möglichen Inhalten, Blicken und Deutungen einen geradezu verunsichernden Spielraum. Ein idealer Nährboden für ethnografisches Forschen!



Abb. 1: *Produktion von Bewegung*⁴

In Wildenhahns Film entsteht an einigen Stellen der Eindruck, dass zur selben Zeit ein Tanzensemble Bewegungen erprobt und eine Kamera Blicke auf ein Tanzensemble ausprobiert. Vor und hinter der Kamera wird an Darstellungen gearbeitet. Was gibt es hier zu sehen? Auf diese Frage gibt es nicht nur eine Antwort, denn Alltag spielt verschiedene Stücke zugleich. Bei dem ausichtslosen Versuch, für drei Filmsequenzen, die ich an dieser Stelle zitieren möchte, adäquate Umschreibungen zu finden, gerate ich völlig in den Sog des Mediums Text und klopfe die Tonspur der ausgewählten Filmzitate nach Worten ab. Dieser Umweg wird mich zum Abwesenden im Text, zu den Bildern zurückführen.

I. Pina Bausch studiert mit ihren Tänzerinnen und Tänzern eine Bewegungssequenz ein und man hört sie dabei eine eigenartige Sprache sprechen:

3 Klaus Wildenhahn: *Was tun Pina Bausch und ihre Tänzer in Wuppertal?*, Verleih: Stiftung Deutsche Kinemathek, Deutschland 1982, 115 Minuten.

4 Bausch in: Ebd.

*Like you really do it with THIS hand.
You take it in – DA.
It's like: DA
– and DA.
Wenn man mit den Armen SO geht,
SO –
aber mit dem Bein SO.
Also SO hinten hin.
Das Knie ist ein bisschen SO –
hoch und runter.
SO.
Und wenn man da ist aber gleich zurück,
SO –
und DA!
und zurück.*

Das Reden der Choreografin scheint seltsam leer ohne ihren Körper. Ihre wenigen Worte führen bloß hin zu den Bewegungsweisen, in denen sich etwas wortlos formuliert, wenn Körper etwas ‚so‘ tun, was man ‚da‘ sieht. Dieses Reden bei der Probe markiert genau die Schwelle, an der das Sagen gegenüber dem Zeigen kapituliert und es die Körper sind, die sprechen. Würde man einmal die ganzen ‚So's‘ und ‚Da's‘ aus der Tonspur heraus suchen und die dazu gehörigen Bildsequenzen betrachten, dann bekäme man wohl das körpersprachliche Repertoire in den Blick, an dem die Choreografin gerade arbeitet. Was sich in der Sprache der Choreografin verbirgt – ein mögliches kamera-ethnografisches Thema.

II. Pina Bausch redet mit zweien ihrer Tänzer. Die Kamera bleibt etwas abseits, selten sehen wir die Choreografin direkt von vorne. Beim Filmen werden die Beziehungen der Beobachter zu ihren Protagonisten sichtbar. Ungeklärte Beziehungsfrequenzen können Bildstörungen verursachen. Bausch stellt ihrer Tänzerin und ihrem Tänzer Aufgaben: „Ihr erzählt nicht wie ihr lacht, sondern wie ihr gelacht habt. Als wenn das mal – vor Jahren hattet ihr noch gelacht. Heute habt ihr nichts mehr zu lachen. Ihr erzählt – you understood? How it was when you laughed – telling each other.“

Langsam zu Klaviermusik tanzend beginnt das Paar sprachliche und körperliche Ausdrücke hervorzubringen: „Ich hab mich immer so richtig zusammengerollt,“ spricht der Tänzer, während er sich zusammenrollt. „Ach so,“ antwortet die Tänzerin und erzählt „ich mach nur kleine Bewegungen, ich hab immer nur kleine Bewegungen gemacht.“ „Und gespuckt hab ich auch,“ ergänzt der Tänzer. Die Choreografin: „Noch mal zusammen.“ Und die Tänzerin setzt ein: „Ich hab immer SO gemacht,“ und sie drückt quietschend Luft über ihren oberen Rachen, „manchmal ohne Ton“ und sie schnuppert mit der

Nase, Nacken, Schultern und Brustkorb geraten dabei ins Zittern, während ihr Partner lauthals nach Luft japst.



Abb. 2: Bewegungsspuren auf PVC⁵

III. Keine Worte. Keine Pianoklänge. Nur Füße – im Vordergrund hochhackig beschuht. Und der Boden, auf dem die Absätze rhythmisch klackern. Schrittfolgen üben. Bewegungsspuren auf Poly Vinyl Chlorid, wie auf einem abstrakten Gemälde, das sich einem Gewitter an Pinselstrichen ausgeliefert hat und nun den Eindruck grafischer Ordnung erweckt. Cut. Zu Tangomusik wird im Block getanzt. Im vorderen Bildausschnitt der Rücken von Pina Bausch. Sie tanzt aus dem Stand einige der Schritte mit, dann steigt sie aus und beobachtet. Die Tänzerinnen und Tänzer bleiben ununterbrochen in ihrem Blickfeld, selbst wenn sie dabei Schultern und Oberkörper zur Seite wendet und an ihrer Zigarette zieht. Dann steht sie da, die Zigarette in die Luft haltend, und ihr Rücken wird zu einem Ruhepol, der stumm die gesammelte Beobachtung in sich aufzunehmen scheint und in dieser Kameraeinstellung zum Ort der Reflexion wird. „Das müsste eigentlich *SO* gehen,“ sagt sie schließlich, geht auf die Tanzenden zu, reiht sich ein und legt einige Schritte in diagonaler Laufrichtung aufs PVC, unglaublich dahin geschlackt und exakt halb demonstrierend, halb selbst noch ausprobierend. Ihre Bewegungsweise wirkt wie ein mit ihrem Körper dahin gekritzelter Entwurf, die Verkörperung einer Skizze. Dabei sagt sie: „Eigentlich wandert ihr nach *DA*.“

Die Filmsequenzen aus dem Dokumentarfilm sind mit einer kameraethnografischen Bildproduktion vergleichbar, bei der ebenfalls zunächst unklar ist, was es hier wohl zu erzählen geben könnte. Filmtraditionen wie das *Cinéma Vérité* und das *Direct Cinema*⁶ kommen der subtilen Aufmerksamkeit

5 Vgl. Tanztheater Wuppertal in: K.Wildenhahn: *Was tun Pina Bausch und ihre Tänzer in Wuppertal?*

6 Richard Leacock, Frederick Wiseman und die Gebrüder Maysle zählen zu den Pionieren des Direct Cinema. Jean Rouch, Ethnologe, ist wohl der bekannteste Vertreter des französischen *Cinéma Vérité*, welches sich in der Art der Intervention und Provokation beim Filmen vom Direct Cinema unterscheidet. Beide

eines ethnografischen Forschens nahe, indem sie z.B. Kameras gerade dann einschalten, wenn das Offizielle vorüber ist: Die Wochen und Monate vor einer Aufführung etwa oder die Minuten und Stunden danach. Dort also, wo sich das Geschehen eher als im Prozess der situativen Hervorbringung denn als kompositorisch verfestigt zeigt. Dort, wo es gelingen kann, den geheimen Zauber des noch so Unscheinbaren im Alltag aufzuspüren. Dort wo der Versuch dichter Beschreibungen Sinn macht, weil sie noch niemand formuliert hat. Sicherlich ist es möglich, auch anhand einer Choreografie wie *Sacre* von Bausch, die selbst bereits eine ‚dichte Darstellung‘ ist, Lesarten zu entwickeln, in denen wiederum Sinnhorizonte dieser Aufführung oder der Aufführungspraxis dicht beschrieben werden. Dies bedarf allerdings gut begründeter Blickdifferenzen beim Kamergebrauch oder eines Medienwechsels vom Visuellen zum Verbalen, um dichte Beschreibungen sinnvoll übereinander stapeln zu können.

Im Gegensatz zur Aufführung selbst bieten die weniger vorab durch-inszenierten Situationen des Alltags eines Tanzensembles eine andere Offenheit für die häufig überraschenden Beschreibungsansätze einer kamera-ethnografischen Methode, die sich zunächst mit ‚unwissender Kamera‘ auf Blicksuche begibt.

Interagierende Körper

Auf einer Probebühne studieren Mathias Bauer (Kontrabass) und Maria Lucchese (Didgeridoo) ihre Performance *Von Nymphen, Sylphen, Pygmaeen und Salamander* ein. In dieser Situation probiere ich das Konzept einer ‚Körperkamera‘ aus: Ein Kamera führender Körper, der sich physisch nähert oder entfernt anstatt neutral zu bleiben. Hier findet etwas völlig anderes statt, als bei der Kameraführung der Aufführungsdokumentation von *Le Sacre*, bei der von fixer Position aus gezoomt und geschwenkt wurde, unter dem Gesichtspunkt einer Abbildung – nicht Erkundung – der Szenerie.

Die von Hand geführte Kamera verlässt ihre Überblicksposition und beginnt zügig, sich auf Mathias Bauer zu zubewegen. Je näher sie heran tritt, desto kleiner wird ihr Blickfeld, schließlich sehen wir nur noch, wie Hand und Bogen des Kontrabassisten den Bildausschnitt durchqueren. Aus dieser Nähe produziert die Kamera eine Weile lang eine Videosequenz, die sich auf Bewegungen, Töne und Klangfarben des Streichinstruments konzentriert. Dann wandert die Kamera weiter, sucht den Fußboden entlang streifend nach einem nächsten Objekt ihrer visuellen Begierde, erwischt das Ende des auf dem Bo-

Stile entstanden in den 1960er Jahren und nutzen leichte Synchrononteknik, um sich Realitäten ‚direkt‘ zu nähern.

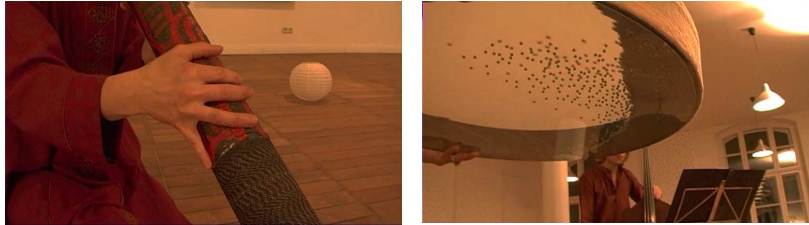


Abb. 3: *Optisches Ertasten mit neugieriger Kamera*⁷

den ruhenden Didgeridoos. Sie beginnt es zu erklimmen und optisch abzutasten. Dabei verlagert sich auch akustisch die Wahrnehmung, da sich die Kamera mitsamt dem darauf montierten Richtmikrofon vom Kontrabass ab und dem Didgeridoo zuwendet. Langsam das Instrument hinauf schwenkend misst nun die Kamera die Länge der Handlungsfläche aus, hält oben angekommen inne und entwickelt ein Interesse für die Atmung der Spielerin, die wie ein Frosch die Backen aufbläst und wir hören dabei ihr rhythmisches Lufttanken. Als eine der beiden Hände der Musikerin aus dem Bildausschnitt herausgreift, folgt ihr die Kamera, sinkt etwas tiefer und findet nun eine neue Einstellung, in der Instrument, Hand und Arm in leichter Drehung auf und nieder beben und dabei Atem und Klang Gestalt verleihen.

Maria Lucchese schreitet sprechend durch den Raum. Als sich ihr die Kamera nähert, nutzt die Performance-Künstlerin das nicht zu übersehende Gegenüber, blickt, spricht und gestikuliert direkt ins Objektiv hinein. Später sieht man bei einer Tanzsequenz mit Ocean-Drum, wie die Kamera sich in die kreisende Bewegung der Tänzerin einbaut und aus der Hocke heraus ein Bild erheischt, was weder im Konzept der Performer noch aus der Sicht eines Publikums bislang existierte: Während der Kontrabassist Texte von Paracelsus rezitierend von Menschen, Fischen und den Elementen Luft und Wasser spricht, taucht die Kamera auf und unter. Die Perlen der Ocean-Drum schweben von unten betrachtet über den Bildausschnitt und aus Ober- und Unterfläche der Trommel werden Elemente verschiedener Sichtsphären, die sich mal rauschend mal verstummend an die Bildfläche spielen.

Kameraethnografische Videobilder erkunden die Szenerie, ohne sie abzubilden. Sie bleiben skizzenhaft und fragmentarisch. Indem die Kamera sich an den Phänomenen reibt, entsteht das, was Reibung ausmacht: Berührung, Veränderung, Erwärmung. Was hat dies mit empirischer Sozialforschung zu tun?

Das Hineingehen in die Situationen, die man beforscht, ist ein Charakteristikum ethnografischen Arbeitens. Ethnografische Daten sind Ergebnis eines professionellen persönlichen Zugangs zum Feld. Dies gilt auch für eine *Ka-*

⁷ Vgl. Elisabeth Mohn: *Versuche zur ‚Körperkamera‘*, unveröffentlichtes Manuskript, Berlin 2004.

mera-Ethnografie und ihr Potential, etwas zu sehen und zu zeigen, um den Preis, selbst dabei gesehen zu werden und sich plötzlich mittendrin zu befinden in den Situationen, die man beforscht. Eine dokumentarische Nähe resultiert nicht aus dem Verbergen des Beobachters, nicht aus seiner Unauffälligkeit, sondern aus sozialen Beziehungen im Feld und aus dem Einnehmen einer Rolle, die das Feld anbietet. Bewegungsweisen und mögliche Forschungsbeziehungen korrespondieren mit den feldspezifischen Rahmenbedingungen. Ausgerechnet der interaktive Charakter von Beobachtungssituationen ermöglicht es schließlich, auch das ganz Alltägliche aus nächster Nähe filmen zu können.

Von einer ‚Körperkamera‘ zu sprechen bedeutet nicht, dass mit der Kamera ständig im Feld herum gelaufen wird. Man kann, wie Amos Hetz es mir gegenüber formulierte, auch „in Bewegung stehen“: Der Tänzer, Choreograf und Bewegungslehrer spricht davon, Bewegung in der innegehaltenen Position aufzufinden und Ruhe als eine Form der Bewegung, als eine aktive Position, wahrzunehmen. Diese Erfahrung aus der Bewegungslehre hat mit dem kamera-ethnografischen Arbeiten erstaunlich viel zu tun, denn das Produzieren beobachtender Bilder entsteht aus der Ruhe heraus. Selbst auf einem Stativ kann die Kamera ‚Körperkamera‘ sein, solange sie auf ihrem Dreibein nicht erstarrt, sondern ihre Statik, ihre Ruhe, als eine aktive Position genutzt wird, aus der heraus sich die Dynamik des Wahrnehmens und der Kameraführung entwickeln kann.

Viele Sozialwissenschaftler haben Bedenken, sie könnten beim Forschen die Situationen und beim Filmen ihre Datenproduktion stören und versuchen daher, von außen, oben oder hinten aus zu beobachten – unauffällig, unbewegt und unter Verzicht auf bildgebende Entscheidungen. Beim Forschen mit der Kamera spitzen sich die Konsequenzen solcher Strategien verdeckter Präsenz drastisch zu: Eine Schulklasse z.B. von hinten aus zu filmen, bedeutet Rücken statt Gesichter vor die Kamera zu bekommen. Sie aus einer starren Überblicksposition heraus zu filmen, bedeutet einen Verzicht auf erkundende selektive Bilder und dies ähnelt etwa dem Versuch, ‚Autobahn fahrend‘ die Beschaffenheit von Feldwegen beschreiben zu wollen, die aber angesichts der Blicke durch hochgekurbelte Fenster bloß vorüber gerauscht sind. Solche Video-Daten sind in der Regel außerordentlich ausdruckslos, doch wurde bislang nicht im Geringsten reflektiert, auf welche Weise ihre visuelle Unattraktivität die daran anknüpfenden Wissensprozesse beeinträchtigt anstatt zu befördern.

Kamera-ethnografisches Arbeiten ähnelt eher einer Tanzprobe als einem Überwachungsszenario: Stabile Blick-Positionen werden permanent aufgegeben um in eine produktive ‚Labilität‘ zu geraten, in der sich auch Ungeplantes ereignen kann. Dies betrifft gesicherte Wissenspositionen ebenso wie gesicherte Kamera- und Körperpositionen, die nun zu Ausgangspunkten wer-

den für daran anknüpfende Bewegungsfolgen im Raum und im Kopf. Es geht um Wege ins Ungewisse, um ein Noch-nicht-Wissen auf dem Weg zu neuen Blickentwürfen und Sichtweisen.

Eingreifende Blicke

Situationen sind etwas Hochkomplexes. Weder Menschen noch Kameras können sie je überblicken oder vollständig erfassen. Sie sind vielschichtig und unübersichtlich. Mit einer Kamera lassen sich Blickschneisen durch das Dickicht einer Situation schlagen – nicht mehr. Aber auch nicht weniger.

Stefan Hirschauer benennt ein Artikulationsproblem, vor dem schreibende Ethnografen stehen, da sie es mit der „Schweigsamkeit des Sozialen“⁸ zu tun bekommen. Situationen artikulieren ihre soziologische Beschreibung nicht selber, mögen sie auch noch so laut und voller Worte sein. Forschung mit der Kamera geht es nicht viel anders: Bilder fliegen nicht im Feld herum, so dass man sie mit der Kamera bloß einzufangen bräuchte, auch wenn die erlebten Situationen noch so viele visuelle Reize bieten. In Abwandlung der ‚Schweigsamkeit‘ herrscht eine ‚Bild-Losigkeit des Sozialen‘, der gegenüber sich *Kamera-Ethnografie* als eine bildende Gattung des Forschens erweist. Ihre Kreativität unterscheidet sich nicht von derjenigen schreibender Ethnografen, die an Formulierungen arbeiten und deren Tun Clifford Geertz⁹ als Schriftstellerei ernst nahm. Es gibt wohl kaum etwas ‚Flacheres‘ als die Videobilder einer Kamera, die man als technisches Aufzeichnungsgerät einfach ‚laufen‘ ließ. In Analogie zur ‚Dichten Beschreibung‘ erfordert ein Medienwechsel zum ‚Dichten Zeigen‘ Autorinnen und Autoren hinter der Kamera, deren Blick-, Bild- und später Schnittentwürfe sich in unvertraute Sinnzusammenhänge und unkalkulierbare Tiefen des Verstehens wagen, denn ‚Dichtes Zeigen‘ beruht auf Blickarbeit.

Schreibende Ethnografen begegnen ihrem Artikulationsproblem, indem sie zunächst *fieldnotes* produzieren, die sie später weiterverarbeiten zu Protokollen und dichten Beschreibungen. *Fieldnotes* sind eine Art von Notizen, die mit der Situationsteilnahme der Ethnografen unmittelbar zu tun haben: Beobachtungsnotizen; Gesprächsnotizen aus der Kommunikation im Feld; Fragen, die während des Feldaufenthaltes in den Kopf geraten. Ähnlich verfährt *Kamera-Ethnografie* im Rahmen ihres Mediums: Zunächst werden Beobachtungen in fokussierte Videobilder übersetzt. Sie haben den Charakter audiovisueller Feldnotizen, denn in der Wahl des Bildausschnitts und bei der Kame-

8 Vgl. Stefan Hirschauer: Ethnografisches Schreiben und die Schweigsamkeit des Sozialen. Zu einer Methodologie der Beschreibung, in: *Zeitschrift für Soziologie* 30-6 (2001), S. 249-451.

9 Vgl. Clifford Geertz: *Die Künstlichen Wilden. Anthropologen als Schriftsteller*, München, Wien: Hanser 1990.

raführung wird formuliert, die Kamera ‚schreibt‘ Bilder, wird zum ‚Caméra-Stylo‘.¹⁰ Der Ausdruck ‚Caméra-Stylo‘ – ‚Kamera als Federhalter‘ – steht im Zusammenhang eines Autorenkinos, bei dem Filmemacher ihre Gedanken auf Zelluloid formulieren. In der *Nouvelle Vague* (an prominenter Stelle bei Jean Luc Godard) spielte die Vision vom Caméra-Stylo eine große Rolle. Im gleichen Zeitraum der 1950er – 1980er Jahre kamen auch die repräsentationskritischen Debatten zum ethnografischen Beschreiben auf. Dabei gerieten die wissenschaftlichen Autoren ins Blickfeld: Autorenkino – Autoren-Ethnografie! Was bei einem kamera-ethnografischen Verfahren, welches sich als an die ‚Writing-Culture‘-Debatte¹¹ der Ethnologie anschließend verortet, auf den Videobändern festgehalten wird sind daher eher Spuren einer Blicksuche wissenschaftlicher Autoren denn Situationsdokumente.

Paradoxerweise ist ein solches Material jedoch in der Lage, die Referenz auf den Gegenstand des Forschens wesentlich stärker zu erzeugen als es einem blicklosen Kamerateilgebrauch jemals gelingt.¹² Hierin liegt die Expertise des ethnografischen Arbeitens, das leider häufig schlicht und einfach mit teilnehmender Beobachtung gleichgesetzt wird: Ob schreibend oder filmend, in beiden Fällen gelingt ein Beobachten, Beschreiben oder Zeigen in dem Versuch, die eigenen Vorannahmen zunächst zurückzustellen und die Formulierungsarbeit mit Notizblock oder Kamera aus einem offenen, aufnahmebereiten Zustand heraus zu kreieren, so dass die beforschten Phänomene gegenüber den etablierten Wissensbeständen eine Chance erhalten, in den Blick zu geraten. Gleichzeitig – und in diesen Paradoxien gewinnt Ethnografie ihre Erkenntnisdynamik – findet der Entwurf des neu Gesehenen im Rahmen wissenschaftlicher Theorien und Diskurse statt, die ethnografische Beschreibungen zu etwas Hausgemachtem machen, was sich von Selbstbeschreibungen des Feldes, die per Interview erhoben werden könnten, prinzipiell unterscheidet. Ethnografien sind Beschreibungen des Beschreibenden, nicht der Beschriebenen.¹³ Und ethnografische Blicke sind Blicke der Bli-

10 Vgl. 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, S. 111-115.

11 Vgl. James Clifford/George Marcus (Hg.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1986. Und vgl.: Eberhard Berg/Martin Fuchs (Hg.): *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.

12 Diese Sichtweise setzt eine Unterscheidung voraus zwischen einem ethnografischen Forschungsgegenstand und einem Feld, in dem man ethnografisch forscht. Der Forschungsgegenstand ist durch wissenschaftliche Diskurse mitbestimmt und die Erzeugung einer Referenz auf ihn bedarf professioneller Fokussierung.

13 Vgl. C. Geertz: *Die Künstlichen Wilden*, S. 139f.

ckenden: Ebenfalls ‚hausgemacht‘.¹⁴ Blicke sind Handlungen. Sie bilden Gestalten und überführen bloßes Schauen in mögliches Sehen.¹⁵ Neben die Prozesshaftigkeit von Situationen und die Bewegungsaspekte eines kameraführenden Körpers tritt ein weiteres Kriterium der Forschungsdynamik: Die Differenz. In Bezug auf das Wissen-Schaffen geht es darum, an einem anderen als dem eigenen Ausgangsort anzukommen. Bei einer Aufführungsdokumentation hingegen wäre dies überhaupt nicht die relevante Zielsetzung, denn das Produkt setzt – wenn auch mit medienspezifischen und durchaus kunstvollen Mitteln – letztendlich nicht auf Wissensprozesse und interessante Differenz, sondern auf das Dokumentarische als ein dem Dokumentierten weitgehend Ähnliches. Bei Ethnografien handelt es sich hingegen um Darstellungen, die sich erstens von dem was man wusste, zweitens von den Situationen, in denen sie entstehen und drittens von dem unterscheiden, was Situationsteilnehmer über Situationen zu erzählen haben. Und dennoch beanspruchen sie auf etwas zu zielen, was mit der beforschten Situation wesentlich zu tun hat und so gesehen sind sie in einem anspruchsvollen Sinne auch ‚dokumentarisch‘. Ein aktiv fokussierender, selektiver Umgang mit der Kamera führt paradoxerweise dazu, dass anschließend mehr und nicht weniger auf dem Videomaterial sichtbar wird. Die Kunst des Sehens und Zeigens ist immer auch eine des Weglassens und Nicht-Zeigens.

14 Stefan Hirschauer und Klaus Amann formulieren ein soziologisches Ethnografiekonzept, das diese eigentlich der Ethnologie entlehnte und dort etwas stiefmütterlich behandelte 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. Stefan Hirschauer/Klaus Amann (Hg.): *Die Befremdung der eigenen Kultur. Zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.

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. Vgl. Birgit Griesecke: *Japan dicht beschreiben. Produktive Fiktionalität in der ethnographischen Forschung*, München: Fink 2001, S. 54-80.

15 Vgl. Ludwik Fleck: Schauen, sehen, wissen, in: Lothar Schäfer/Thomas Schnelle (Hg.): *Ludwik Fleck. Erfahrung und Tatsache*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983.



Abb. 4: *What the hell is going on here?*¹⁶

Beobachtung im Luftraum des Klassenzimmers.¹⁷ Ein Versuch, vorm Sichtungsmonitor eine Video-Schnittfolge in Worte zu fassen – ein ‚Monitortext‘: Im Fokus der Kamerabeobachtung sind die sich meldenden Arme der Schülerinnen und Schüler. Ihre Hände erzählen vom Sich-Melden und Selten-dran-Kommen, von gedehnter Zeit, erstarrten Gelenken und tanzenden Fingerspitzen, die etwas Unerklärliches tun, was geradezu exotisch erscheinen mag: Hand-Lungen? 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 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 Schülerinnen und Schülern formvollendet exerziert werden.

16 Vgl. Elisabeth Mohn: *Stundenweise Schulzeit*, in: Elisabeth Mohn/Klaus Amann: *Lernkörper. Kamera-Ethnografische Studien zum Schüler-Job* (Video-DVD), Göttingen: IWF Wissen und Medien 2006, Video 2.

17 Für die Beispiele einer „Kamera-Ethnografie“ vgl. ebd. Dort werden sechs Video-Studien zum Schülerjob vorgestellt, die im Rahmen des DFG-Projekts *Jugendkultur in der Unterrichtssituation 2002-2005* entstanden sind: Zentrum für Schulforschung und Lehrerbildung (ZSL), Universität Halle-Wittenberg, PD Dr. Georg Breidenstein.

Der Tanzpädagoge Amos Hetz tritt für ein erweitertes Bewegungsverständnis ein. Die Hände der Schüler im Luftraum des Klassenzimmers zeigen etwas von diesen ungeahnten persönlichen Bewegungsrepertoires, die er in seinen Workshops erkundet. Kamera-ethnografische Studien sind geradezu prä-destiniert dazu, genau an dieser Stelle einen wertvollen Beitrag zum Bewegungsverständnis zu leisten, indem sie die in alltäglichen Praktiken aufspürbaren Bewegungsspielarten, die weder bewusst noch abfragbar sind, neugierig in den Blick rücken und uns dabei Gelegenheit geben zu Ratlosigkeit, Faszination und zu Ansätzen, etwas zu wissen, was wir so zuvor noch nicht kannten.

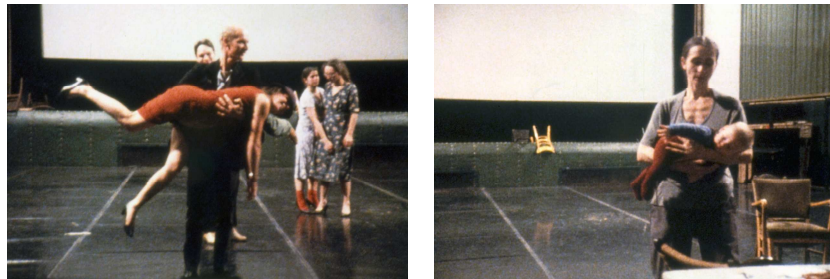


Abb. 5: Alltägliches als Quelle für Bewegungsstudien¹⁸

Vorab festgelegte Darstellungsabsichten behindern eine ethnografische Wahrnehmungsarbeit auf ähnliche Weise, wie sie das Erspüren und Hervorbringen von Bewegung eines Tanzensembles ersticken können. „Die Notwendigkeit, sich innerhalb einer Tanzformation einem einheitlichen Stil anzupassen, unterminiert den Dialog mit anderen Ausdrucksformen und verschüttet die dynamische Quelle stilistischer Kreativität.“¹⁹ Das Zurückstellen von Vorgaben und Absichten erinnert an Erzählungen von Filmemachern über ihr dokumentarisches Arbeiten. Der holländische Regisseur Johann Van der Keuken z.B. berichtet: „To take something at face value‘ meint, etwas nehmen, wie es kommt, ohne es einzuordnen. Es ist so etwas wie ein fast unbelasteter Blick. Für einen Moment akzeptiert man, das, was man sieht, sei so.“²⁰ In einer anderen Variante dazu Klaus Wildenhahn:

„[...] dass sich so etwas wie ein sinnloses, nicht gezieltes Aus-dem-Fenster-Sehen in meinen Filmen finden lässt. Wobei das nicht unbedingt immer ein Fenster sein muss, aus dem man guckt. Es ist dieses eher absichtslose, vielleicht etwas blöde Gu-

18 Pina Bausch und das Tanztheater Wuppertal in: K. Wildenhahn: *Was tun Pina Bausch und ihre Tänzer in Wuppertal?*

19 Vgl. Amos Hetz: Die Bewegung ist erst am Anfang, in: *ballett-tanz/ Das Jahrbuch* 1999, S. 110f.

20 Vgl. Gabriele Voss: *Dokumentarisch Arbeiten*, Berlin: Vorwerk 8 1996, S. 82f.

cken. Was ganz schön ist. Man weiß gar nicht, was man denkt und fühlt. Es ist so ein etwas entleertes Gucken, aber wahrscheinlich ist es doch ganz wichtig. Eine plötzliche Distanz zur Welt und eine merkwürdige Fremdheit, wo befindet man sich? Man weiß es nicht genau. [...] Das scheinbar Vertraute ist gleichzeitig auch etwas sehr Fremdes.“²¹

Beide Blicktechniken zielen auf eine Wahrnehmungsstufe, die einer Identifizierung und Deutung des Gegenstandes zuvorkommt: Die eine, indem die Interaktion erst einmal ausdrücklich oberflächlich bleibt, die andere, indem die Interaktion zunächst gleichgültig betrieben wird. Solche Strategien rechne ich der Spielart *Starkes Dokumentieren*²² zu. Im Gegensatz zu alltäglichen Verständigungsprozessen, in denen ein blitzschnelles Immer-sofort-Wissen praktiziert wird, handelt es sich beim Starken Dokumentieren, wie ich an anderer Stelle ausgeführt habe, um ein Gebot der Langsamkeit:

„Wie die Schildkröte in Michael Ende’s Momo weiß, erreicht derjenige den ‚wirklichen‘ Gegenstand schneller, welcher sich nicht zielstrebig auf ihn zu bewegt. Während Momo einen Rückwärtsgang einlegt, um den grauen Herren zu entfliehen, bemühen sich starke Dokumentaristen um einen interpretativen Leerlauf. Sie versuchen, ihren Sinn generierungsmotor abzukühlen, um nicht auf alltäglichen Common Sense ‚abzufahren‘.“²³

Clifford Geertz schlägt vor, Feldforschungen mit der Frage zu beginnen: „What the hell is going on here?“²⁴ Diese Frage lohnt sich gerade dort zu stel-

21 Vgl. ebd., S.168.

22 Als Spielarten des Dokumentierens unterscheide ich: Starkes Dokumentieren, Dokumentarische Methode der Dokumentation, Anti-Dokumentieren und Paradoxes Dokumentieren. *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 methodologischer Registerwechsel überführen, das beim ethnografischen Schreiben und Filmen reflexiv gehandhabt werden kann. Vgl. Elisabeth Mohn: *Filming Culture. Spielarten des Dokumentierens nach der Repräsentationskrise*, Stuttgart: Lucius & Lucius 2002.

23 Ebd., S. 63.

24 S. Hirschauer/K. Amann (Hg.): *Die Befremdung der eigenen Kultur*, S. 20.

len, wo man denkt, es sei doch klar, was los ist: Etwa in einem Klassenzimmer, Tango-Lokal, Ruder-Club oder bei der Aufnahmeprüfung zur Ballett-Akademie. Sie ermöglicht eine „Befremdung der eigenen Kultur“²⁵ um schließlich Vertrautes neu sehen zu lernen.

Starkes Dokumentieren, mit seinen konsequenten Versuchen vom Nicht-Wissen auszugehen, ist eine nützliche Forschungshaltung und Wahrnehmungsstrategie. Es erhöht die Chance, im Feld Antworten auf Fragen zu finden, die man noch überhaupt nicht gestellt hat. Doch allein mit Zurückhaltung und wissensasketischen Schachzügen, allein mit *Starkem Dokumentieren*, gelingt kein ‚Dichtes Zeigen‘. Bei kamera-ethnografischen Beobachtungen wird noch nicht gewusst und doch permanent erkannt, wird entdeckt, aber auch entworfen, wird zugleich etwas aufgezeichnet und dabei konstruktiv visualisiert: Ein Hin und Her zwischen Interpretationsaskese und Gestaltsehen, Öffnungen und Schließungen. Hier sind weitere Spielarten des Dokumentierens in Aktion, etwa Konstellationen des *Paradoxen Dokumentierens*, bei denen unter dem Tisch etwas gespielt wird, was in methodischen Konzepten gern unter den Tisch gespielt wird: Die Rolle alltäglicher Verständigungspraxis, die als eine „Dokumentarische Methode der Interpretation“ beschrieben wurde, und bei der das Einfließen von Wissensaspekten und Vorstellungen elementarer Bestandteil der Orientierung ist. Kein Elfenbeinturm ist dagegen gefeit. Zum Glück. ‚Dichtes Zeigen‘ gelingt durch methodologische Registerwechsel, durch eine Bewegung zwischen unterschiedlichen Spielarten des Dokumentierens, die mal auf Öffnung, mal auf Schließung zielen, mal auf Reflexivität oder aber darauf, Wissen unbestimmt, bzw. im Prozess zu halten.

Implizite Choreografien

Das Entdeckungspotential der *Kamera-Ethnografie* 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 überhaupt gar nicht geschnitten und b) es wird sofort zielstrebig an einem Filmschnitt gearbeitet.

Ersteres hat mit der Bewertung des Videomaterials als authentisches Datenmaterial zu tun. Man möchte das, was man für ein unbeflecktes Situationsdokument hält, nicht durch Schnitt und Montage seiner Unschuld berauben. ‚Dichtes Zeigen‘ fällt unter den Tisch. Mit dieser Konvention geraten Sozialwissenschaftler allerdings in ein forschungspraktisches Dilemma: Alle konstruktiven Aspekte des Sehens am Material müssen quasi als Kopfrechenaufgaben absolviert werden, da sie weder bildhaft sichtbar, noch durch Erfah-

25 Vgl. ebd.

rungen beim Sequenzieren und Montieren von Videomaterial angeregt werden.

Anders die Konventionen beim ethnologischen Kamerateilgebrauch, die in dieser Hinsicht der viel zitierten Aufführungsdokumentation *Sacre* durchaus gleichen. Dort wird die Bildproduktion im Feld keineswegs gescheut. Vermieden wird etwas anderes beim schnellen Schritt zum Schnitt, nämlich die Differenz zwischen der untersuchten Situation und möglichen hausgemachten Blicken. Man geht nur zu gerne davon aus, was mit der Kamera gefilmt wurde sei inhaltlich ‚im Kasten‘. Aus einer ethnologiegeschichtlich begründeten Angst vor dem Vorwurf der Arroganz und Besserwisserei werden die Chancen gar nicht erst ausgereizt, am Material spannende Blicke zu entwerfen, die sich offenkundig der wissenschaftlichen Disziplin selbst zurechnen lassen würden.

So gibt es zweierlei Blickfluchten: Die der Soziologen beim Filmen mit blickloser Kamera und die der Ethnologen, die beim Schnitt die Blickdifferenz der interpretativen Rahmung unterschätzen. Wie aber können dann Filme entstehen, die auch den beforschten Feldern interessante Angebote zum Dialog auf Augenhöhe machen? Die Vermeidung der Differenz erscheint wie eine unausgesprochene Einschätzung der Beforschten als schwache Gegenüber, denen man ‚fremde‘ Blicke und ‚andere‘ Wissensaspekte ersparen müsse.

Beide Varianten verspielen entscheidende Potentiale einer *Kamera-Ethnografie*, die sich als eine Bewegungsweise zwischen Wissensorten versteht und bei der das Videomaterial an der Hervorbringung von Unterscheidungen und am Stiften von Zusammenhängen beteiligt ist.²⁶ Ein an Prozessen des Sehens orientierter Umgang mit Videomaterial kann gerade am Schnittpunkt und lange bevor Ergebnisse montiert werden ein Experimentierfeld eröffnen. Es lohnt sich, dabei erneut die Frage zu stellen: „What the hell is to see here?“ Das Material wird erkundet, zerlegt, befragt. Es wird viel geredet, evtl. auch vorm Monitor geschrieben, Sequenzen zurecht geschnitten, versuchsweise arrangiert, beobachtet, verworfen. Was lässt das konkrete Material ‚mit sich‘ machen, was nicht? Ziel ist zunächst ein Aufwerfen von Fragen und das Entwickeln weiterer Blick-Fokussierungen. Welche Antworten auf welche Fragen sind an diesen Bildern möglich? Interpretative Rahmen und Theo-

26 Birgit Griesbeck gibt anhand der Beschreibungsmaximen Ludwig Wittgensteins wertvolle Anregungen, die auch das Versuchen und Experimentieren am Videomaterial anleiten können. Vgl. Birgit Griesbeck: Essayismus als versuchendes Schreiben. Musik, Emerson und Wittgenstein, in: Wolfgang Baumgart/Kai Kauffmann (Hg.): *Essayismus um 1900*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2005, S. 157-175; vgl. auch dies.: Am Beispiel ‚Versuch‘. Warum Wittgensteins Philosophie die Kulturgeschichte der Wissenschaften herausfordern kann, in: Sigrid Weigel/Karlheinz Barck (Hg.): *„fülle der combination“*, *Literaturforschung und Wissenschaftsgeschichte*, Reihe Trajekte, München: Fink 2005, S. 267-291.

rien werden erprobt und haben im Sinne möglicher Optiken Werkzeugcharakter.

Die Worte der Forschenden gegenüber ihren Videosequenzen sind keineswegs auf ein Ausbuchstabieren manifester Bildinhalte festzuschreiben, sie bewegen sich mal an Bildoberflächen, mal durchs Bild hindurch in abwesende Situationen und mal entfernen sie sich auch von den Bildern, umkreisen sie aus großem Abstand oder fliegen schlichtweg davon. Bildfolgen setzen und Sätze bilden – zwei mediale Praktiken, deren Differenz und intermediales Potential verspielt würde, wenn man sie in repräsentative Abbildungsbeziehungen zueinander zwingt und versucht, die Dinge ein für allemal fest zu stellen, anstatt sie eher laufend, bzw. intermedial, zwischen den Medien hin und her hüpfend, zu verstehen. In diesem Zusammenhang sind sicherlich die Überlegungen von Dieter Mersch²⁷ überaus spannend, der Erfahrungspotentiale gerade darin sieht, dass sich Bilder dem sprachlichen Zugriff entziehen und ihre Rätselhaftigkeit nicht in Textur aufgeht.

Gerade weil sich Worte von Bildern unterscheiden liefert der Versuch, vor dem Monitor zu schreiben, ein Evokationspotential: Die Suche nach Worten schärft das Erblicken der Bilder, die ihrerseits Wortfindungen hervorlocken. Es entstehen eigenartige Texte, die es ohne die Videosequenzen niemals geben würde und im Anschluss an das Schreiben lässt sich wiederum Videomaterial mit geschärften Sinnen schneiden. Audiovisuelles Forschen wird im Kontext solcher Medienübergänge inspiriert. Auch hier wieder der Zusammenhang von Differenz, Prozessdynamik und Denkbewegung. So bietet eine experimentell explorierende Arbeitsweise gerade am digitalen Schnittplatz reichlich Anlass dazu, den Entwurf interessanter Blicke und die Entdeckung spannender Aspekte des Feldes aneinander reifen zu lassen.

Beispiel für eine Theorie inspirierte ‚Versuchsoptik‘: Im Umgang mit den Video-Beobachtungen aus Unterrichtssituationen entstand die Idee, die Schüler einmal versuchsweise als ‚Konsumenten‘ zu betrachten. 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, bewahrt sie nicht. Sie muss andauernd mit den Ereignissen spielen um ‚günstige Gelegenheiten‘ daraus zu machen.“²⁸

Trifft es auch auf Schülerinnen und Schüler 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 also machen Schüler aus dem, was sie machen sollen, durch das ‚wie‘ sie es machen? Ergebnis

27 Vgl. Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer ‚performativen Ästhetik‘*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002; vgl. auch seinen Beitrag in diesem Band.

28 Vgl. Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve 1988, S. 23.

dieses Versuchs ist das Video *Taktik*.²⁹ Es stößt verborgene Produktivität im Alltagshandeln jugendlicher Schülerinnen und Schüler auf.



Abb. 6: *Choreografische Potentiale alltäglicher Bewegung*³⁰

Die Schwenks der Kameraführung begleiten die Schülerinnen und Schüler auf ihren Wegen durch den Raum. Die Möglichkeit, im Klassenzimmer verschiedene Unterrichtsmaterialien zusammen suchen zu dürfen, wird von den Jugendlichen intensiv genutzt. Wo in der traditionellen Frontalsituation die Körper eher geparkt erscheinen, gerät hier das Ganze in nicht enden wollende Bewegung.

Am digitalen Schnittplatz ermöglicht der Fokus auf „Gänge“ weitere Mikrobeobachtungen: Wie schon die Hände im Luftraum des Klassenzimmers, zeigen sich auch die Gangarten als variantenreich: Schlendern, flanieren, spazieren,... Beim Sequenzieren und Montieren des Materials werden Unterscheidungen herausgearbeitet, Zusammenhänge erwogen und häufig sind es Zufälle, in denen sich Entdeckungen wie diese einstellen: Immer ist jemand am Laufen, doch nie zu viele auf einmal. Einem Staffellauf ähnlich scheint sich beim Hinsetzen des Einen, das Aufstehen des Nächsten zu ergeben. Das Herumlaufen im Unterricht bringt eine unausgesprochene Choreografie zur Aufführung.

„Als verkannte Produzenten, Dichter ihrer eigenen Angelegenheiten, und stillschweigenden Erfinder eigener Wege durch den Dschungel der funktionalistischen Rationalität produzieren die Konsumenten durch ihre Signifikationspraktiken etwas, das die Gestalt von ‚Irr-Linien‘ haben könnte [...]“³¹

29 Vgl. Elisabeth Mohn: *Taktik*, in: Elisabeth Mohn/Klaus Amann: *Lernkörper. Kamera-Ethnografische Studien zum Schülerjob* (Video-DVD), Göttingen: IWF Wissen und Medien gGmbH 2006, Video 2.

30 Ebd.

31 M. de Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 21.

Im Sinne einer „Kunst des Handelns“ trifft dies wohl auch auf gelangweilte Unterrichtskonsumenten zu und Schülerinnen und Schüler lassen sich als Produzenten taktischer Praktiken im schulischen Alltag entdecken, die etwas Unglaubliches tun: Als Lernkörper bauen sie ein ‚Perpetuum Mobile‘ – in keinem Drehbuch hätte eine solche Entdeckung impliziter Choreografie vorab entworfen werden können! ‚Dichtes Zeigen‘ entsteht wie die ‚Dichte Beschreibung‘ an Schnittstellen rekonstruktiver und konstruktiver Prozesse.

Amos Hetz lehrt in seinen *Movement Studies* Differenzierung und Integration. Indem man lernt, jedes Körperteil unabhängig voneinander zu bewegen, wird eine Bewusstheit im Einzelteil erzeugt, die bei ihrer Integration eine erspürte Ganzheit erschaffen.³² Anstelle einzelner Glieder gegenüber der Einheit eines Körpers im Raum zergliedert *Kamera-Ethnografie* ihre Video-Sequenzen. Jeder Schnitt ist zunächst ein Akt gegen den Zusammenhang, gegen ein Ganzes. Zerlegen wird zur Erfahrung, die zu Bewusstheitsfragmenten führt: Schnitte im Material sind ohne ein Reflektieren interpretativer Relevanzen kaum möglich. Bei ihrer Montage werden neue Einheiten erschaffen, ein integrierter Material-Corpus sozusagen, der nicht mehr so oberflächlich erscheint wie das ungeschnittene Footage. Differenzierung und Integration zielen auf Tiefendimensionen des ‚Dichten Zeigens‘. Wie ein Körper in Bewegung, braucht auch die Videomontage schließlich eine Art ‚virtueller Wirbelsäule‘, über die Teilaspekte im Interesse möglicher Zusammenhänge integriert werden können. Das ‚entleerte Gucken‘ (er)füllt sich.

Positionen im Aufbruch

Kamera-Ethnografie schlägt eine Methodologie der Bewegung vor, die sich von starren Vorstellungen eines Dokumentieren- und Wissen-Könnens verabschiedet. Kamera-ethnografische Video-Sequenzen haben so wenig mit ‚Daten‘ zu tun, wie die weitere Arbeit am Material mit ‚Auswertung‘. Anstelle eines Zweiphasenmodells der klaren Trennung in Daten hier und Analysen dort tritt die kontinuierliche Arbeit an materialisierten Blickspuren und den daraus erwachsenden Sichtweisen. Wissensprozesse werden dabei über mehrere Phasen hinweg gestaltet:

1. Entwurf von Blickspuren mit der Kamera
2. Erprobung von Fokussierungen beim experimentellen Arrangement der Bilder
3. Dichtes Zeigen erarbeiteter Sichtweisen in Form audiovisueller Produkte

³² Vgl. Claudius Nestvogel: Von Leonardo da Vinci ins 21. Jahrhundert. Schrift für eine Tradition, die keinen Namen hat – Amos Hetz *Movement Studies*, in: *tanzdrama* 43 (1998), S. 13-16.

4. Rezeption des Gezeigten
5. Reflektion von Medialität, Methodologie, Gezeigtem und nicht Gezeigtem

Diese Phasen zu unterscheiden macht deshalb Sinn, weil sie jeweils unterschiedliche Strategien im Prozess des Wissen-Schaffens 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 perceptiven Öffnung zuneigen.³³ Ein ‚Tanz des Wissens‘ entfaltet sich, indem die methodologisch-strategischen Grundhaltungen variiert und abgewechselt, eingenommen und wieder aufgegeben werden. Eine Art von methodologischer Inkonsistenz erweist sich dabei in der praktischen Durchführung von Wissensprozessen als unvermeidlich und: Produktiv! Blickender Kameragebrauch materialisiert die Paradoxien der Ethnografie in Form von Kameraeinstellungen und macht sie anschlussfähig für weiteres Hin-Schauen und Herbei-Sehen.

Die Ergebnisse einer *Kamera-Ethnografie* setzen ebenso wenig auf Stillstand wie schon das gesamte Verfahren, denn gezeigt werden mögliche Sichten, deren Fragwürdigkeit Programm ist. Die audiovisuellen Resultate haben einen hybriden Charakter: Sie stellen etwas ‚fest‘ und treten etwas ‚los‘. Videosequenzen sind ideale Ausgangspunkte für daran anknüpfende Denkbebewegungen. Interessanterweise hat diese Arbeitsweise, die fragmentarisch und brüchig erscheinen mag, in ihrer praktischen Durchführung gegenteilige Effekte: Aufgrund der intensiven Arbeit am Blick taugt *Kamera-Ethnografie* dazu, das Sehen selbst voranzutreiben und dabei das Zeigen überhaupt erst zu ermöglichen. Gesehenes und Gezeigtes entwickeln eine Performanz, die die noch so gut gemeinten Materialien blickloser Kameras mühelos in den Schatten stellen. Aufgrund – nicht trotz – ihrer Subjektivität und Selektivität gelingt es kamera-ethnografischen Bildern, ein Denken zu evozieren, was sich in die Nähe der Phänomene begibt und sich an ihnen reibt.

Aus Repräsentationsbemühungen wird ein Evokationsbestreben, welches die Spannungsfelder des Fremden und Vertrauten und der Näherung und Distanzierung zu nutzen weiß. ‚Dichtes Zeigen‘ gewinnt nicht zuletzt dadurch seine Tiefendimension, dass Wissenschaft ‚Dis-Tanz-Räume‘³⁴ durchschreitet. Dies ist der wesentliche Unterschied zwischen ethnografischem dichtem Beschreiben bzw. Zeigen und einer filmischen Aufführungsdokumentation, wie etwa derjenigen von *Sacre*, die im Interesse einer dem Stück möglichst ähnlichen Wiedergabe auf die neugierige Kamera, hausgemachte Blickentwürfe und Sinn generierenden Filmschnitt völlig verzichtet. Ethnografische Wissensprozesse hingegen entwickeln sich im Rahmen einer Forschungs-

33 Ausgeführt in: E. Mohn: *Filming Culture*, S. 213-224.

34 Vgl. den Beitrag von Michael Diers in diesem Band.

dynamik, die letztendlich auf unerwartete Ergebnisse zielt und gerade in ihrer Kreativität wissenschaftlich ist, denn im Gegensatz zu einer Aufführungsdokumentation dringt *Kamera-Ethnografie* zu neuen Wissensaspekten vor.

Da die sozialwissenschaftliche Repräsentation längst vom Zwang einer Identität zwischen Gegenstand und seiner dichten Beschreibung erlöst ist,³⁵ können nun auch Kameras von der Verpflichtung auf ein statisches Festhalten entbunden werden. Kameragebrauch und Videobilder von geistigen Bewegungsimpulsen aus zu denken, eröffnet Chancen einer explorativen Bewegungsforschung, die unser Wissen in Bewegung hält.

Literatur

- Amann, Klaus/Hirschauer, Stefan (Hg.): *Die Befremdung der eigenen Kultur. Zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Astruc, Alexandre: Die Geburt einer neuen Avantgarde: Die Kamera als Federhalter, in: Kotulla, Theodor (Hg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente (2): 1945 bis heute*, München: Piper 1964, S. 111-115.
- Berg, Eberhard/Fuchs, Martin: Phänomenologie der Differenz. Reflexionsstufen ethnographischer Repräsentation, in: Berg, Eberhard/Fuchs, Martin (Hg.): *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S.11-108.
- Clifford, James/Marcus, George (Hg.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1986.
- De Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve 1988.
- Fleck, Ludwik: Schauen, sehen, wissen, in: Schäfer, Lothar/Schnelle, Thomas (Hg.): *Ludwik Fleck. Erfahrung und Tatsache*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983, S. 147-174.
- Garfinkel, Harold: Common Sense Knowledge of Social Structures. The Documentary Method of Interpretation in Lay and Professional Fact Finding, in: Garfinkel, Harold: *Studies in Ethnomethodology*, New Jersey 1967, S. 76-103.
- Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.
- Ders.: *Die Künstlichen Wilden. Anthropologen als Schriftsteller*, München/Wien: Hanser 1990.

³⁵ 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 a.M.: Suhrkamp 1993, S. 11-108.

- Griesecke, Birgit: *Japan dicht beschreiben. Produktive Fiktionalität in der ethnographischen Forschung*, München: Fink 2001.
- Dies.: Essayismus als versuchendes Schreiben. Musil, Emerson und Wittgenstein, in: Braungart, Wolfgang/Kauffmann, Kai (Hg.): *Essayismus um 1900*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2005, S.157-175.
- Dies.: Am Beispiel ‚Versuch‘. Warum Wittgensteins Philosophie die Kulturgeschichte der Wissenschaften herausfordern kann, in: Weigel, Sigrid/Barck, Karlheinz (Hg.): *„fülle der combination“*, *Literaturforschung und Wissenschaftsgeschichte, Reihe Trajekte*, München: Wilhelm Fink 2005, S. 267-291.
- Hetz, Amos: Die Bewegung ist erst am Anfang, in: *ballett/tanz/Das Jahrbuch* (1999), S. 110 ff.
- Hirschauer, Stefan: Ethnografisches Schreiben und die Schweigsamkeit des Sozialen. Zu einer Methodologie der Beschreibung, in: *Zeitschrift für Soziologie* 30-6 (2001), S. 429-451.
- Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer ‚performativen Ästhetik‘*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- Mohn, Elisabeth: *Filming Culture. Spielarten des Dokumentierens nach der Repräsentationskrise*, Stuttgart: Lucius & Lucius 2002.
- Dies.: Permanent Work on Gazes. Video Ethnography as an Alternative Methodology, in: Knoblauch, Hubert/Raab, Jürgen/Soeffner, Hans-Georg u.a. (Hg.): *Video-Analysis. Methodology and Methods*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2006, S. 173-181.
- Dies.: Stundenweise Schulzeit, in: Dies./Amann, Klaus: *Lernkörper. Kamera-Ethnographische Studien zum Schülerjob* (Video-DVD), Göttingen: IWF Wissen und Medien gGmbH 2006, Video 1.
- Dies.: Taktik, in: Dies./Amann, Klaus: *Lernkörper. Kamera-Ethnographische Studien zum Schülerjob* (Video-DVD), Göttingen: IWF Wissen und Medien gGmbH 2006, Video 2.
- Nestvogel, Claudius: Von Leonardo da Vinci ins 21. Jahrhundert. Schrift für eine Tradition, die keinen Namen hat – Amos Hetz Movement Studies, in: *tanzdrama* 43 (1998), S.13-16.
- Voss, Gabriele: *Dokumentarisch Arbeiten*, Berlin: Vorwerk 8 1996.