

Visuelles „Nosing Around“

Zur theoretischen Fundierung visualisierter Wissenschaftskommunikation

Von Katharina Miko

Zusammenfassung: Die Beschäftigung mit dem Visuellen in der Soziologie erfreut sich in jüngerer Zeit hoher Konjunktur. Dabei erstrecken sich die Fragestellungen von einer prinzipiellen theoretischen Fundierung des Bildlichen über die Erhebung von visuellen Daten bis hin zur Analyse von Bildmaterial sowie den theoretischen und empirischen Konsequenzen für das Fach. Dieser Artikel will sich mit einem weniger beleuchteten Aspekt beschäftigen: dem der visuellen Wissensproduktion und der visuellen Kommunikation in der Soziologie selbst. Gerade wenn man davon ausgeht, dass es aufgrund des Zuwachses des Visuellen gesellschaftliche Wandlungsprozesse gibt, gilt es zu hinterfragen, inwieweit die Dominanz sprachlicher soziologischer Konstruktion und Kommunikation den Herausforderungen dieser vermehrt visuellen Repräsentation noch gerecht werden kann. Der vorliegende Beitrag versucht zu einer theoretischen Fundierung visueller Wissensproduktion und -kommunikation beizutragen und diese am Beispiel des soziologischen Films durchzuspielen.

1. Einleitung

Die Beschäftigung mit dem Visuellen in der Soziologie erfreut sich in jüngerer Zeit hoher Konjunktur. Dabei erstrecken sich die Fragestellungen von einer prinzipiellen theoretischen Fundierung des Bildlichen über die Erhebung von visuellen Daten bis hin zur Analyse von Bildmaterial sowie den theoretischen und empirischen Konsequenzen für das Fach.

Dieser Artikel will sich mit einem weniger beleuchteten Aspekt beschäftigen: dem der visuellen Wissensproduktion und der visuellen Kommunikation in der Soziologie selbst. Gerade wenn man davon ausgeht, dass es aufgrund des Zuwachses des Visuellen gesellschaftliche Wandlungsprozesse gibt, gilt es zu hinterfragen, inwieweit die Dominanz sprachlicher soziologischer Konstruktion und Kommunikation den Herausforderungen dieser vermehrt visuellen Repräsentation noch gerecht werden kann. Dieser Artikel versucht zu einer theoretischen Fundierung visueller Wissensproduktion und -kommunikation beizutragen und diese am Beispiel des soziologischen Films durchzuspielen.

Zur Begriffsklärung: In der Soziologie wird diskutiert, ob man sich in der Begriffsbildung an den älteren und in der Nachbardisziplin Kultur- und Sozialanthropologie üblichen Terminus *ethnografischer Film* halten oder ihn auf die Disziplin selbst anwenden, ihn also *soziologischen Film* nennen soll (vgl. Kaczmarek 2008). Allgemeiner könnte man noch vom *wissenschaftlichen Film* sprechen, um zu markieren, dass die Erstellung solcher Filme in einem ganz speziellen Produktionsrahmen stattfindet, nämlich innerhalb des Wissenschaftssystems. Dieser letzte Aspekt – der Verweis auf einen spezifischen Produktionskontext – ist allen drei Optionen gemein. Ich halte alle drei Begriffe für plausibel, wähle im Folgenden aber den Begriff *soziologischer Film*, da der vorliegende Beitrag um eine theoretische Integration speziell in diese Disziplin bemüht ist.¹ Darüber hinaus suggeriert das Wort „ethnografisch“ die Verwendung ausschließlich in der Ethnografie. Dagegen argumentiere ich, dass der Einsatz von Film als visuelle wissenschaftliche Kommunikation genauso für andere Methoden, beispielsweise Hermeneutik und Grounded Theory, denkbar ist.

1 In meinen historischen Bezügen zur Kultur- und Sozialanthropologie werde ich den dort üblichen Begriff *ethnografischer Film* übernehmen.

Wenn zur theoretischen und methodischen Fundierung des Bildlichen in jüngerer Zeit viel publiziert wurde, so trifft dies nur zum Teil für die Frage zu, inwieweit wissenschaftliches Wissen visuell dargestellt werden kann. Nichtsdestotrotz wurde in der soziologischen Theoriebildung sowohl sprachlich als auch theoretisch fallweise Anleihe aus der Filmsprache genommen, etwa in der Bezugnahme auf Sehtechniken und deren Zusammenhang mit Schnitt und Montage (Soeffner / Raab 2004) oder auf das Konzept der Schnitttechniken (Raab 2008). Dem potentiellen Umkehrschluss, dass die Soziologie ebenso visuelle Sprachtechniken verwenden müsste, wurde bis auf wenige Ausnahmen kaum nachgegangen (Pink 2007; Mohn 2002; Kaczmarek 2008; Kurt 2010).

Sprachliche Kompetenz ist ein als selbstverständlich angenommenes Apriori, um innerhalb der *scientific community* – in der Erhebung, der Analyse und dem wissenschaftlichen Bericht – kommunikativ tätig zu sein. In Analogie hierzu will der vorliegende Beitrag zum einen der Frage nachgehen, was die Theorie über Visualität aus der visuellen Sprache (im vorliegenden Beispiel konkret der Filmsprache) und ihren Gesetzen lernen kann. Zum anderen möchte er hinterfragen, wie dicht bisherige soziologische Analysen und Theorien zur Visualität sein können, wenn die Kompetenz, visuelle und filmische Ausdrucksmittel anzuwenden, bisher nur an wenigen Beispielen dokumentiert ist.

Dabei gilt es auch, Bezug auf historische Entwicklungen zu nehmen. Denn die Verwendung von Bild, Fotografie und Film fand schon im 19. Jahrhundert jeweils im direkten Anschluss an deren technische Entwicklung im Forschungsalltag Anwendung (vgl. u.a. Raab 2008). Der Artikel wird auf Basis von Lehrforschung² sowie unter Bezugnahme auf einen konkreten soziologischen Film – „Warme Gefühle – vier Liebesgeschichten aus Wien“³ – drei theoretische und historische Bezüge verweben und eine theoretische Grundlegung von wissenschaftlicher visueller Darstellung und Kommunikation herstellen. Vor dem Hintergrund, dass die soziologische bzw. ethnografische Filmproduktion innerhalb eines wissenschaftlichen Rahmens entsteht (und nicht etwa in einer Filmakademie), gehe ich für diese Grundlegung von drei Ansatzpunkten (vgl. Flicker / Miko 2010) aus:

1. Die journalistischen Wurzeln der Chicagoer Schule. Rolf Lindners Buch „Die Entdeckung der Stadtkultur. Soziologie aus der Erfahrung der Reportage“ (1990) macht den Einfluss der Reportagetechniken des Soziologen und Journalisten Robert Park auf die Ethnografie der Chicagoer Schule deutlich. Für Robert Park standen die (journalistischen) Erkundungen immer im Mittelpunkt soziologischer Arbeit. Das Interessante an diesem Aspekt der Arbeit Robert Parks ist, dass er der Soziologie erlaubte, sich Methoden anzueignen, die nicht genuin wissenschaftlich waren, jedoch durch Adaption für die Wissenschaft nutzbar und – im Falle der teilnehmenden Beobachtung – einflussreich wurden. Ein Beispiel dafür ist Parks Begriff des „Nosing Around“, der darauf abzielt, keine Schreibtisch-Soziologie zu betreiben, sondern aktiv ins Feld zu gehen. Ähnlich dieser Tradition, der gegenseitigen Befruchtung soziologischer und nicht-wissenschaftlicher – bei Park journalistischer – Aktivitäten, möchte ich im Folgenden vorgehen, indem ich zeige, wie Anleihen aus der Filmsprache in der Soziologie sinnhaft verwendet
2. Seit dem Wintersemester 2007 unterrichte ich innerhalb der Methodenlehre am Institut für Soziologie in Wien (gemeinsam mit Kameramann Raffael Frick) die Erstellung soziologischer, ethnografischer Filme. Die LV beruht auf einer Konzeption, die gemeinsam mit Karin Sardavar erstellt wurde.
3. Der Film wurde gemeinsam mit dem ORF produziert und im Mai 2012 erstmals im staatlichen Fernsehen ausgestrahlt. Die Bezugnahme auf den Film wird für den Artikel als konstitutiv angesehen, da er sonst das Versprechen nicht erlösen kann, auf die Anwendung filmischer Sprache zurückzugreifen. Inhaltlich schließt er eine filmische Lücke: das Leben von Lesben und Schwulen in den 1950er-Jahren des letzten Jahrhunderts. Der älteste Protagonist Rudy (87) spannt den Bogen sogar in die Zeit des Nationalsozialismus (http://www.geyhalterfilm.com/warme_gefuehle).

werden und Methoden aus der Filmproduktion soziologisch nutzbar gemacht werden können.

2. Die visuelle Wissenssoziologie. Ausgehend von der Debatte rund um die visuelle Wende wird in der methodologischen Diskussion danach gefragt, in welcher Weise die Soziologie sich mit visuellen Wissensbeständen auseinandersetzen muss. Diskutiert werden dabei zum einen methodische Fragen (vgl. u.a. Schnettler / Pötzsch 2007; Knoblauch / Baer / Laurier / Petschke / Schnettler 2008), zum anderen erkenntnistheoretische Aspekte rund um die Frage „Was ist ein Bild?“ (u.a. Breckner 2012) und schließlich genuin wissenssoziologische Interessen / Perspektiven wie etwa die Frage „Was ist visuelles Wissen?“ (u.a. Raab 2008).
3. Die Visual Anthropology. Sie ist seit den 1970er-Jahren fester Bestandteil der allgemeinen Kultur- und Sozialanthropologie. Ihr besonderer Beitrag ist darin zu sehen, dass sie die vermeintlich simple Analogie zwischen Bild und Sprache argumentativ aufbricht und auf eine lange Tradition der Auseinandersetzung mit der Frage „Wie kann ein wissenschaftliches Argument filmisch dargestellt werden?“ zurückblicken kann. Diese Frage ist m.E. die Basis jedweder Debatte darüber, wie filmische Repräsentation den Ansprüchen des Wissenschaftssystems standhalten kann.

Insbesondere der erste Punkt – das Aneignen von Fertigkeiten und Methoden aus anderen Disziplinen – soll den Ausgangspunkt der theoretischen Fundierung darstellen. Die Grundfrage der Artikels lautet: Welchen Implikationen für die Wissensproduktion und -kommunikation muss sich die Soziologie stellen, wenn sie als Gesellschaftswissenschaft den wachsenden Umfang und Bedeutungszusammenhang des Visuellen in Theoriebildung, Methode und Forschung ernst nehmen will?

Im Rahmen meiner Lehrforschung sind in den Jahren seit 2007 rund 15 Filme entstanden. Basis dieser Filme war ethnografische Forschung in einem ausgewählten Feld (etwa das Leben von StraßenmusikerInnen). Gemeinsam mit dem Film „Warmer Gefühle“ dienen diese als empirische Basis für den Artikel. Bevor ich auf die drei oben skizzierten Bezüge näher zu sprechen komme, sei noch ein Blick darauf geworfen, auf welchen Ebenen sich die Beschäftigung mit dem Visuellen anbietet. Folgende Ebenen lassen sich dabei identifizieren:

1. Visualität / Bild in der Wissenschaft (Darstellung von Wissenschaft, d.h. in erster Linie Veranschaulichung von Wissenschaft etwa durch Powerpoint, Bilder in den Naturwissenschaften etc. [u.a. Knorr-Cetina 1999]).
2. Empirischer Umgang mit Bild in der Wissenschaft (Analyse von Bildern) mit unterschiedlichen Auswertungsmethoden innerhalb verschiedener Methodologien (u.a. Breckner 2012).
3. Von der Wissenschaft produzierte Visualität, z. B. ethnografischer / soziologischer Film (vgl. u.a. Kaczmarek 2008; Miko / Sardadvar 2008; Kurt 2010).

Eine relevante Überlegung in diesem Zusammenhang bezieht sich auf die Frage, ob der dritte Punkt trennscharf ist. Darauf werde ich weiter unten eingehen, wenn ich zeige, dass der Einsatz von Bildern – im Gegensatz zu jenem von Tabellen und Grafiken – bereits in den Anfängen der Soziologie üblich war. An dieser Stelle soll der Hinweis genügen, dass ein Unterschied darin liegt, dass die Visualisierungen aus Punkt 1 zur Veranschaulichung dienen, dabei jedoch im Rahmen einer sprachlichen Erklärung des soziologischen Wissensbestandes zum Einsatz kommen. Die von der Wissenschaft produzierte Visualität intendiert jedoch gerade, textliche Produktion und Repräsentation zu verlassen und ihre Botschaften primär visuell zu vermitteln.

Die Frage der Trennschärfe setzt indes an dem Faktum an, dass auch Film verschiedene Stilmittel verwendet, die etwa sprachliche Erklärung in Form eines Off-Textes einschließen.

2. Frühe ethnografische Schriften (aus der Chicagoer Schule) und ihr Verweis auf den journalistischen Reportagestil

Wenn man der Frage nachgeht, inwieweit Film als Kommunikations- und Repräsentationsmittel für soziologisches Wissen taugt, dann ergibt es Sinn, sich innerhalb der Disziplin auf historische Spurenreise zu begeben. Bei der Integration von Film in die Soziologie sind zwei Aspekte mitzubedenken: Zum einen war das Bild zur Veranschaulichung von Ergebnissen schon in den Anfängen des 20. Jahrhunderts vertreten. Ich komme auf diesen Aspekt noch zu sprechen. Zum anderen muss man auf den Reportagestil in den USA Ende des 19. Jahrhunderts blicken, ohne den etwa die Arbeiten eines Robert Park nicht zu verstehen wären (vgl. Lindner 1991). Wenn man aber von der journalistischen Reportage spricht, ist der Weg zum Dokumentarfilm nicht mehr weit. Dies ist historisch insofern interessant, als sich die Geschichte des Dokumentarfilms und des ethnografischen Films über weite Strecken ident erzählen lässt: „Wenn behauptet wurde, daß die journalistische Reportage Pate für die soziologische Großstadtforschung gestanden hat, dann ist diese Aussage an die Biographie eines Mannes gebunden, der sich selbst, will man Everett C. Hughes Glauben schenken, im Alter von 50 Jahren als Versager gesehen hat: *Robert Ezra Park (1864–1944)*“ (Lindner 1990: 50, Hervorhebung im Original).

Lindner schreibt in weiterer Folge durchaus ironisch, dass Park in demselben Jahr an die University of Chicago gerufen wurde und dort zwei Jahrzehnte „deren Zentralfigur“ (Lindner 1990: 51) darstellte. Lindner zeichnet die Wichtigkeit von Parks Arbeit als Reporter und den Einfluss dieser auf die soziologische Arbeit überzeugend nach. Ich nehme diese Diskussion deshalb an dieser Stelle auf, weil in der Lehrforschung wiederholt der Frage nachgegangen wurde, was das Endprodukt soziologischer Film denn nun von einer journalistischen Reportage oder einem Dokumentarfilm unterscheidet. Im Folgenden will ich aufzeigen, dass die Verbindung zwischen Reportage und soziologischem Bericht bereits in der Entstehung ethnografischer, stadtsoziologischer Studien zugrunde gelegt war. In diesem Zusammenhang erscheint es gewinnbringend, sich diese Verbindung nochmals näher anzusehen.

Reportage ist ein journalistischer Stil, der gerade in seiner Entstehung (im Rahmen von Recherche) für die soziologische Methodenentwicklung einflussreich war. Für Park standen die Erkundungen – als SoziologInnen würden wir heute von „teilnehmender Beobachtung“ sprechen – stets im Mittelpunkt soziologischer Arbeit: „Get the feeling“ war eine von Parks Maximen bzgl. der Erkundungsphase, eine eigentlich vage Begrifflichkeit zur Charakterisierung eines Forschungsprozesses, der entscheidend zur kognitiven Identität einer soziologischen Richtung beigetragen hat. Und doch haben Begriffe wie Gespür und Gefühl eine gewisse Plausibilität, wenn man sie auf der Folie des Journalismus liest. Es ist der ‚Instinkt‘ des Nachrichtenmannes für Nachrichten, der sprichwörtliche ‚Riecher‘ für Nachrichten, der den guten Reporter ausmacht – ein Organ freilich, das nicht von Geburt an vorhanden ist, sondern ausgebildet werden muß“ (Lindner 1990: 117).

Es ist Lindner folgend gut belegt, dass diese Anweisung, sich das Feld zu erspüren, auch in Parks soziologischer Lehre dominant war. Lindner zeigt anhand eines Zitats von Park auf, wie dieser die „nose for news“ als eine Grundbedingung journalistischen, aber auch soziologischen Arbeitens sieht: „Diese Ausführungen zum Reporter erinnern unmittelbar an Parks Anspruch, daß das erste, was Soziologiestudenten zu tun hätten, herauszugehen sei, zu beobachten und die Beobachtungen exakt aufzuzeichnen“ (Lindner 1990: 117).

Es gibt aber einen Aspekt, der in der Aufarbeitung des Einflusses der journalistischen Reportage für die Entwicklung der Stadtforschung und teilnehmenden Beobachtung untergeht: Dass Park nämlich hier Wissenschaft in ihrer traditionellen Weise kritisiert und versucht – in heutigen Worten – in interdisziplinärer Weise neue Impulse für die Soziologie zu setzen, indem er Wissensbestände aus einem System, das nicht genuin wissenschaftlich ist (dem Journalismus) für das Wissenschaftssystem nutzbar macht und in die Lehre integriert. Gerade hundert Jahre nach diesem Prozess der Aneignung außerwissenschaftlicher Methoden trifft dies, so möchte ich festhalten, auch für die visuelle wissenschaftliche Kommunikation zu. Park beschreibt den Reporter folgendermaßen: „However, what is known in the newsroom as a ‘nose for news’, is not an original trait of human nature. On the contrary, it is usually a hard won acquisition and one which is more likely to be learned on the job than in the classroom, even of a school of journalism. What the reporter learns, finally, in the course of his newspaper experience is *the art of looking* at events as evidences of things in progress, the full significance of which he does not seek to assess“ (Park 1955: 110; zitiert nach Lindner 1990: 117, Hervorhebung durch Rolf Lindner).

Park erlaubte es der Soziologie, sich Methoden anzueignen und einzusetzen, die nicht genuin soziologisch sind. Auch ein Film aus der Lehrforschung – über das Leben von BerufspolitikerInnen (Kleinhagauer / Matej / Meduna 2009) – bedient sich dieser Erweiterung des Methodensets, indem er eindeutig journalistische Elemente verwendet. Der ironische Kommentar mittels Musik beispielsweise. Der Schnitt, der in diesem Falle die zwei begleiteten Politikerinnen abwechselnd zu einer Kategorie (etwa Kontakt mit den Medien) sprechen lässt (Parallelmontage), ist ein filmisches Äquivalent zu einer fallübergreifenden Typenbildung.

Parks Ansatz wurde immer wieder als „journalistische Soziologie“ betitelt, durchaus nicht immer im positiven Sinn: „Aber Parks Tätigkeit in Forschung und Lehre ist ohne Berücksichtigung der Prägung durch die journalistischen Lehrjahre nicht angemessen zu interpretieren. [...] wesentliche Elemente dieser Annäherung an die Wirklichkeit bilden das Insistieren auf Anschauung, die Forderung, den sozialen Tatsachen unvoreingenommen entgegenzutreten und Selbstverständlichkeiten in Frage zu stellen, d.h. hinter die Fassaden zu blicken“ (Lindner 1990: 141). Wenn dies für die Verschriftlichung von soziologischem Wissen galt, dann kann dies auch für die audiovisuelle Verarbeitung soziologischer Daten gelten.

Jürgen Raab (2008) zeigt auf, dass schon im frühen 20. Jahrhundert im American Journal of Sociology Artikel publiziert wurden, die Bildmaterial zur Unterstützung soziologischer Erkenntnisse verwenden. Dies wurde jedoch unterbrochen, als sich ab 1916 eine Quantifizierung durchsetzte und Bilder zunehmend durch Tabellen, Grafiken und Ähnliches ersetzt wurden. Raab weist darauf hin, dass außerhalb des Gegenstandes interessante Fotoarbeiten entstanden, die den Charakter von Fotoreportagen haben: „Umso interessanter [nach dem Aufkommen von Tabellen und Grafiken, Anm. der Autorin] sind die außerhalb der Fachdisziplin entstandenen Arbeiten, wie etwa August Sanders in den 1920 und 1930er Jahren in Deutschland hergestellten Portrautfotografien. Zeitgleich zu Theodor Geigers erster Untersuchung zur sozialen Schichtung des deutschen Volkes, mit der dieser ‚das soziale Gesicht der Zeit‘ und das ‚Antlitz unserer Gesellschaft‘ (1987 (1939): 81 und 137) auf der Grundlage einer Berufszählung aus dem Jahre 1925 empirisch festzuhalten und statistisch aufzuzeigen versucht, erstellt Sander mit seiner Arbeit über das ‚Antlitz der Zeit‘ (1976 / 1929) eine visuelle Typologie der deutschen Gesellschaft, für die er Repräsentanten unterschiedlichster Gesellschaftsschichten und Berufsgruppen porträtiert“ (Raab 2008: 97).

Jürgen Raab vergisst hier nicht den Unterschied zwischen soziologischer Analyse und künstlerischer Fotografie zu markieren, der zumindest für dieses Beispiel doch anzumerken ist. Gleichzeitig weist er zukunftsweisend darauf hin, dass hier bereits erkennbar ist, dass zwei Methoden ein ähnliches Ziel verfolgen und sich somit zumindest möglicherweise positiv be-

einflussen: „Zwar ist Sanders Fotografie alles andere als wissenschaftlich fundiert, doch ebenso wie Geigers Soziographie nimmt sie vorweg, was für die heutige Sozialstrukturforschung selbstverständlich ist: Neben die für soziale Unterschiede bedeutsame ökonomische Ausstattung rückt gleichberechtigt der alltagsästhetische Lebensstil, wie er in den Selbstdarstellungen von Menschen zum Ausdruck kommt“ (Raab 2008: 97).

Historisch lässt sich erkennen, dass das Verwenden des Bildes – wenngleich eher als Anschauungsmaterial – als wissenschaftliches Ausdrucksmedium anerkannt war, bevor Statistiken und Tabellen (selbst wenn auch diese Visualisierungen darstellen) die State-of-the-Art-Repräsentation wissenschaftlichen Wissens wurden. Schnettler und Pötzsch (2007) weisen in ihrem Artikel „Visuelles Wissen“ zurecht darauf hin, dass Visualität nicht nur einen Gegenstand erkenntnistheoretischer Überlegungen, sondern auch ein Thema für die wissenschaftliche Empirie darstellt, d.h. der Frage nachgegangen werden muss, mit welchen empirischen Methoden sich Bildmaterial analysieren lässt. Im Folgenden will ich einen Abriss theoretischer Überlegungen zur Visualität im Rahmen der Wissenssoziologie zusammenfassen, mich dann jedoch dem unterbeleuchteten dritten Bereich zuwenden: nämlich von der Wissenschaft selbst produziertes visuelles Material, das über ein Sammeln von Datenmaterial und auch den von vielen AutorInnen beschriebenen Prozess der visuellen Darstellung von Wissenschaft (z.B. Powerpoint, statistische Grafiken u.Ä.) hinausgeht. Dieses visuell selbst produzierte Material nimmt visuelle Narration, in der wissenschaftliche Ergebnisse visuell erzählt werden, in den Blick.

3. Der Beitrag der Wissenssoziologie zur Fundierung von Visualität

Wie die meisten Beiträge zur Visualität möchte auch ich mit der Bezugnahme auf den Visual Turn starten: „Die neue Qualität und Quantität der technischen Medien und ihre Bilder regte in den 1990er Jahren auch die philosophische Diskussion an und gab Anlass zu unterschiedlichen Einschätzungen. Sie reichen von der beklagenswerten weil kulturzerstörenden Verabschiedung der Gutenberg-Galaxis und des gedruckten Wortes (Postman 1985) bis zur überchwänglichen Begrüßung der Bildmedien als den überlegenen Kulturtechniken (Stephens 1998)“ (Raab 2008: 99).

Eindrucksvoll beschreibt Raab die Fülle dieser „ersten“ Texte über die Wiederkehr des Bildes und auch ihre Tendenz zu „kulturpessimistischen Bilanzierungsversuchen“ (Raab 2008: 100). Unterschiedliche Methodenschulen (vgl. u.a. Schnettler / Pötzsch 2007; Knoblauch / Baer / Laurier / Petschke / Schnettler 2008) – zumeist aus dem hermeneutischen bzw. wissenssoziologisch-hermeneutischen Kontext – versuchten das Visuelle methodisch zu erfassen und sahen sich hierbei vor zwei großen Herausforderungen gestellt: die gleichzeitigen Sequenzialität (ein Element des Bildes nach dem anderen) und Simultanität (das gesamte Bild auf einmal). Audiovisuelle Materialien sind noch komplexer zu untersuchen, da sie neben dem einfachen Standbild eine Sequenzialität aufweisen (daher der Name Bewegtbild), die sich aus der Anwendung von filmsprachlichen Mitteln ergibt.⁴ Aus diesem Kontext der Bildanalyse ergeben sich also die prinzipiellen Fragen „Was ist ein Bild?“, „Wie funktioniert es?“ und „In welchem Kontext wurde es produziert?“. Erst dann kann ein methodisch adäquater Umgang mit Bildern gewährleistet werden. „Soziale Welten entstehen in Prozessen der Symbolisierung im Sinne von Ernst Cassirer. Symbolisierung meint hier ganz allgemein die Erzeugung von Bedeutung und Sinn in unterschiedlichen symbolischen Gestalten, wovon Sprache eine wesentliche, aber nicht die einzige ist“ (Breckner 2012: 146).

4 Dabei wird nicht übersehen, dass in der hermeneutischen Analyse von Einzelbildern die Sequenzialität eines Einzelbildes im Sinne der sequenziellen Analyse auch diskutiert wird (vgl. Breckner 2012).

Insbesondere seit dem Visual Turn nimmt sich die Wissenssoziologie auch des visuellen Wissens an. Aus wissenssoziologischer Sicht stellt sich in dem hier aufgemachten Themenfeld des von Wissenschaft produzierten visuellen Wissens zunächst die Frage, welches Wissen Wissenschaft produziert und was es dann bedeutet, wenn dieses Wissen visuell ist. Bernt Schnettler und Frederik S. Pötzsch (2007) fassen dies in ihrem Artikel „Visuelles Wissen“ im Handbuch Wissenssoziologie und Wissensforschung prägnant wie folgt zusammen: „Wissenssoziologisch ist es deshalb eine weitgehend offene Frage, ob und inwiefern sich Wissen gegenwärtig durch Visualisierung verändert“ (Schnettler / Pötzsch 2007: 473). Und an späterer Stelle: „An die Stelle einer vornehmlichen Erschließung der Realität durch die Sprache trete allmählich eine durch Bilder“ (Schnettler / Pötzsch 2007: 474).

Im Kontext der Frage, welches wissenschaftliche Wissen mittels soziologischen Films erzeugt wird, ist die Konkretisierung des Begriffs *visuelles Wissen* sowohl für die Aufnahme der Bilder als auch für Entscheidungen im Schnitt relevant. Es macht beispielsweise einen Unterschied, ob ForscherInnen selbst die Kamera bedienen oder diese an die beforschte Gruppe weitergeben: „Geben Forscher ihre Kameras nicht aus der Hand, dann müssen sie aufpassen, dass sie mit ihren kulturell geprägten Seh- und Verstehensgewohnheiten nicht systematisch übersehen, was aus Sicht der Gefilmten Relevanz besitzt“ (Kurt 2010: 197).

Schnettler und Pötzsch (2007) zeichnen nach, dass keine Einigkeit darüber besteht, welchen Stellenwert das Bildliche überhaupt in der sogenannten westlichen Welt hat. Manche SoziologInnen meinen demnach, dass die „Visualisierung einen tiefgreifenden Wandel in der Form der Erkenntnisproduktion zur Folge hat, in dessen Zuge der Logozentrismus der okzidentalen Schriftkultur längst von einer Bilderkultur flankiert, wenn nicht sogar überholt worden sei“ (Schnettler / Pötzsch 2007: 475).

Für die Naturwissenschaft wurde innerhalb der Wissenschaftsforschung schon länger gezeigt (u.a. Knorr-Cetina 1999), dass Statistiken und bildliche Darstellungen konstituierenden Charakter in den Wissenschaften haben. Hier komme ich also auf den oben angeführten ersten Aspekt von Visualität zurück, bei dem wissenschaftliche Erkenntnisse und deren sprachlicher Ausdruck mittels Bildlichkeit visualisiert werden. Das Konzept der Viskurse (Knorr-Cetina 1999) etwa zeigt in Anlehnung an den Diskursbegriff, dass Viskurse Ordnungssysteme visueller Natur sind und an der Reproduktion von Wirklichkeit aktiv teilhaben. Schnettler und Pötzsch (2007) beschreiben einen anderen Aspekt dieses Phänomens: „Immer häufiger kommen auch Bild-, Video- und andere visuelle Medien bei der Vorstellung wissenschaftlicher Ergebnisse zum Einsatz. Die Erwartungen an Visualisierungen in Texten und Vorträgen nehmen zu, und ihnen wird meist durch computergestützte Präsentation entsprochen“ (Schnettler / Pötzsch 2007: 478). Und später wird ein Schluss gezogen, der auch im Kontext des ethnografischen Films von Bedeutung ist: „Bildlichkeit sei für beobachtendes erkennendes Wissen nicht mehr rein illustrative Beigabe“ (Schnettler / Pötzsch 2007: 478).

Dieses Argument ist relevant, wenn es nicht mehr nur um eine reine Illustration von wissenschaftlicher Arbeit geht, sondern um Film, der einen wissenschaftlich-narrativen Mehrwert erzeugt. Filme Machen bedeutet, sich eines bestimmten Sprachsystems zu bedienen: der Filmsprache. Die Konzepte der Sehtechniken (Soeffner / Raab 2004) sowie der Schnitttechniken (Raab 2008) sind für das damit verbundene Anliegen, das explizite soziologische Anwenden von Filmsprache, hilfreich. Dabei ist ein wesentlicher Startpunkt, dass Schneiden in der menschlichen Wahrnehmung und Rezeption (mit deren Hilfe alle SoziologInnen empirisch arbeiten) immanent angelegt ist und somit *sui generis* nicht wissenschaftsfremd sondern -konstituierend ist: „Wir nehmen die Welt um uns herum nicht als ‚solche‘ wahr, sondern ‚schneiden‘ sie im Sehen für uns zurecht – nach Perspektive, Standpunkt, Interesse, Sehgewohnheiten und Erinnerungsbildern, die in die gegenwärtige Wahrnehmung eingelagert sind. Unsere Wahrnehmung formt die ‚Welt um uns herum‘ zu einer ‚Welt für uns‘, die mit Schnittmustern

unseres Sehens überzogen und als ein Zusammenhang ausgestattet ist, der allen Details Ort und Sinn kraft unseres positionierenden, deutenden und erinnernden Sehens gibt“ (Soeffner / Raab 2004: 266).

Sehtechniken werden also durch das primäre Schneiden unseres Sinnesorgans induziert und dann gesellschaftlich geformt, bis sie zu den gängigen Sehtechniken einer Kultur werden. „Die in enger Verbindung mit der Entwicklung audiovisueller Artefakte und ihrer Konstruktionen sich wandelnde Präsentation und Rezeption medialer Sehordnungen führt zu zusätzlichen sozialen und kulturellen Überformungen und Verfeinerungen der visuellen Wahrnehmung, die dann auf die Alltagswirklichkeit und auf das Alltagshandeln, das heißt auf die Ansichten und die Perspektiven, auf die Sichtweisen, Darstellungspotentiale und Deutungsmöglichkeiten von sozialer Wirklichkeit zurückwirken“ (Raab 2008: 317).

In seinem Buch „Visuelle Wissenssoziologie“ entwickelt Raab (2008) nicht nur das Konzept der Sehtechniken weiter, sondern auch das Konzept der Schnitttechniken. Dabei zeigt er am Beispiel von semi-professionellen VideoproduzentInnen (etwa Amateurclubs), wie deren Sehtechniken sich auch in deren Schnitttechniken widerspiegeln und als Basis für Vergesellschaftungsprozesse dienen. Aufschlussreich ist dies insofern, als es allgemein akzeptierter Common Sense ist, dass Wissenschaft sich a) sprachlicher Kommunikation bedient, doch b) eine eigene Ausformung dieses Sprachsystems (Wissenschaftssprache) benutzt. Ebenfalls unangefochten würde vermutlich die These bleiben, dass Wissenschaftssprache als Basis eines Vergesellschaftungsprozesses dient, nämlich jenes der wissenschaftlichen Community. Nimmt man nun die letzten Argumente zusammen, so ergibt sich daraus, dass es möglich sein muss, a) sich aus einem allgemein filmsprachlichen Repertoire zu bedienen und b) eine Ausformung von wissenschaftlicher Filmsprache zu entwickeln.

Diese Überlegungen bringen uns zu einem entscheidenden Punkt: Ebenso wie Sprachsysteme kultureller Prägung sind⁵ und wir diese selbstverständlich gelernt haben und auch im wissenschaftlichen Output eines Abschlussberichtes oder eines Artikels zur Anwendung bringen müssen, sind wir heute umgeben von visueller Kommunikation, für die wir filmische Sprachstile erlernt haben (vgl. das Konzept der Sehtechniken). Wenn innerhalb eines Films die Kamera ein Haus zeigt, dann einen Schnitt auf eine Klinke setzt und wir nach einem weiteren Schnitt ein Wohnzimmer sehen, dann wissen wir, dass jemand von außen nach innen gegangen ist. Dieses tacit knowledge, also intuitive Wissen, ist aber nicht selbstverständlich, sondern ist Folge einer visuellen Enkulturalisierung (vgl. Mikunda 2002; Soeffner / Raab 2004; Raab 2008). Auch filmische Stilmittel sind soziokulturell geprägt und dies hat sowohl für die Rezeption als auch für die Produktion von selbst gedrehten Filmen eine Relevanz: Wir müssen nicht mehr den ganzen Weg zeigen, den ein Mensch in ein Haus geht. Das Zeigen des ganzen Hauses und der folgende Schnitt auf die Türklinke reichen vollkommen aus, um das zeitliche Voranschreiten und die örtliche Verankerung zu bestimmen.

Was bedeutet dies aber im Zusammenhang mit Schnitttechniken und Fertigkeiten, die man Studierende im Bereich des soziologischen Films lehrt oder sich als SoziologIn im Rahmen der visuellen Ergebnisvermittlung aneignet? In den anthropologischen Anfängen war der ethnografische Film ein Synonym für meterlanges ungeschnittenes Material. Diese Zeiten sind (zumindest in dieser Dominanz) vorbei, wie Beispiele des ethnografischen Films illustrieren (u.a. MacDougall 1981; Miko / Frick 2012). Jedoch darf die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem wissenschaftlichen Produkt Film nicht übersehen, dass Schnitt im Film hier die Analogie zu Schrift im Endbericht (detaillierter hierzu in 4.1 und 4.2) darstellt. Somit muss es eine Beschäftigung damit geben, welche filmischen Gestaltungsmittel für die wissenschaftliche Kommunikation adäquat sind. An dieser Stelle meine ich das Wort Analogie noch unabhängig

5 Vgl. dazu die Debatte rund um den linguistic turn (Rorty 1993).

davon, ob man die Position vertritt, dass Filmsprache eine ähnliche Funktion wie Schriftsprache haben oder ob visuelle Darstellung Sprache prinzipiell „transzendieren“ soll. Hier will ich zunächst nur anmerken, dass Schrift oder Film soziologisches Wissen kommunizieren müssen, d.h. der Frage nachgehen, welche Anforderung also „filmische Schrift“ braucht, um wissenschaftliche Ergebnisse nicht nur vermittelbar – im Sinne von Disseminationsstrategien – (vgl. Miko / Sardadvar 2007), sondern auch intersubjektiv (vgl. u.a. Froschauer / Lueger 2004) nachvollziehbar im Sinne der Anschlussfähigkeit innerhalb der *scientific community* zu machen. Es ist auf Basis der Lehrforschung aufschlussreich, dass in den Gesprächen mit den Studierenden der Wunsch vorherrschte, die Bilder zu gestalten, d.h. auch die Gestaltungsmittel, etwa einfache Montagefertigkeiten, zu erlernen. Ungeschnittenes oder wenig geschnittenes Material wurde von einigen Studierenden als „langweilig“ empfunden. Sie äußerten ein intuitives Gefühl, dass die Filmsprache, über die sie als *tacit knowledge* verfügen, nicht mit dem Gesehenen zusammenpasst – dass es sich also in ihrem kulturell erlernten Verständnis um keinen „richtigen“ Film handelt. Das zeigt, dass wir uns sowohl auf der Produktionsseite als auch auf der Rezeptionsseite mit dieser Fähigkeit auseinandersetzen müssen, weil dem Bild dieser Logik folgend eben keine realitätsabbildende Eigenschaft immanent ist und bestimmte Bild- und Filmstile somit erst in unsere Sehweisen eingegangen sind. An dieser Stelle muss auch darauf Bezug genommen werden, was nun einen im Wissenschaftssystem produzierten Film (etwa den soziologischen) konkret von einem Dokumentarfilm unterscheidet. Ein relevantes Moment ist hier, dass mittels Filmsprache nicht eine erratisch ausgewählte Geschichte erzählt, sondern ein soziologisches Argument vorgetragen werden soll. Um ein solches entwickeln zu können, ist wissenschaftliches Arbeiten, also das Durchführen einer konkreten Studie unter Verwendung der adäquaten methodischen Mittel erforderlich (vgl. Miko / Sardadvar 2010; Kaczmarek 2008). Um dieses wissenschaftliche Ergebnis dann in visuelle Argumente zu überführen, benötigt es die Kompetenz der Anwendung filmsprachlicher Mittel. Auf Basis der Beschäftigung mit den Filmen aus der Lehrforschung sowie dem Film „Warme Gefühle“ zeigt sich, dass die filmsprachlichen Mittel keine anderen sind als etwa die im Dokumentarfilm; das Argument, das damit vorgetragen wird, ist aber wissenschaftlich fundiert.

Kurt (2010) greift hier auf Max Webers Konzept des Idealtypus zurück, das seiner Ansicht nach filmisch genutzt werden kann, um Verdichtungen zu schaffen: „Für den filmischen Idealtypus heißt dies, dass er etwas aufzeigt, was sich so gar nicht ereignet hat: Hier wird eine Szene auf einen Bruchteil der Originalzeit zusammengekürzt, dort wird Späteres dem Früheren vorangestellt [...]. Entscheidend für die Konstruktion eines filmischen Idealtypus ist nicht, dass er das ursprüngliche Geschehen in Echtzeit und im Originalsynchronton wiedergibt, sondern dass er der Interpretationsfigur des Sozialwissenschaftlers Gestalt verleiht. Zu diesem Zweck scheint mir die Arbeit mit filmästhetischen Mitteln legitim zu sein“ (Kurt 2010: 200).

Bevor ich diese Diskussion abschließen und einen Blick auf die Nachbardisziplin Kultur- und Sozialanthropologie werfen möchte, kann also zusammengefasst werden: Visuelles Wissen umgibt uns alltäglich und wir können dieses anwenden und „lesen“. Ein Wissenstypus im Sinne von Alfred Schütz (vgl. z.B. Schütz / Luckmann 2003) ist – analog zur textlichen Sprache – die Bild- und Filmsprache. Bei filmischen Aufnahmen können wir diese methodisch nützen, indem wir in Interaktion mit dem Feld selbst filmen oder die Kamera an das Feld weitergeben. Schnitt ist dabei das Sprachsystem, das nutzbar ist, um ein soziologisches Argument visuell zu erläutern. Somit ist Filmschnitt kommunizierte Interpretation und Deutung von visuellen Daten.

4. Ethnografischer Film in der Kultur- und Sozialanthropologie

Die Kultur- und Sozialanthropologie verfügt über eine institutionalisierte Form der Beschäftigung mit Visualität. Die Visual Anthropology ist seit den 1970er-Jahren fester Bestandteil der allgemeinen Anthropologie. Filmisch wird dabei als Startpunkt auf zwei Filmemacher zurückgegriffen: Robert J. Flaherty und Jean Rouch. Beide Filmemacher waren nicht ursprünglich wissenschaftlich tätig, wurden aber in der Rezeption als Väter sowohl des Dokumentarfilms als auch des ethnografischen Films rezipiert. An beiden Filmen entzündeten sich Debatten, die bis heute für die Frage des Einsatzes von Film als wissenschaftliche Kommunikation relevant sind. In „Nanook of the North“ aus 1922 stellte sich die Frage, auf die wir heute mit der Krise der Repräsentation antworten würden: Wie viel wurde geschnitten? Ist das wirklich das Leben der Inuit? Was ist der wissenschaftliche Mehrwert? Jean Rouch und sein *cinema vérité*, d.h. das direkte Interagieren zwischen FilmemacherIn und ProtagonistIn, die sich daraus ergebende implizite Reflexion über das Medium Film und somit die explizite Abwendung von der Fiktionalität, wurden einflussreich für die Nouvelle Vague der 1950er-Jahre in Frankreich (vgl. Hockings 1995). Als simple, aber nicht unwichtige Tatsache können wir zu Beginn also diagnostizieren: Die Verbindung zwischen Wissenschaft und Film ist rund hundert Jahre alt.

Die Kultur- und Sozialanthropologie hat die wichtigsten Reflexionsbereiche des ethnografischen Films bereits sehr früh verschriftlicht. David MacDougall, Timothy Asch und Jean Rouch (vgl. Hockings 1995) sind hier zu nennen. Diese Hauptpunkte sind auch innerhalb der Lehrforschung und in der Produktion meines Films „Warme Gefühle“ relevant geworden:

1. Die Beziehung der FilmemacherInnen zum empirischen Feld.
2. Die Bestimmung der filmsprachlichen Mittel, die innerhalb eines wissenschaftlichen Rahmens als „adäquat“ bestimmt werden.
3. Die Problematik, die mit der Frage verbunden ist, was filmische Realität ist bzw. wie fiktiv wissenschaftlicher Film ist.

4.1 Die Beziehung der FilmemacherInnen zum empirischen Feld

Dies ist letztendlich eine methodische Fragestellung. In der Ethnografie (u.a. Atkinson 2001; Hirschauer 1997) finden sich hierzu zahlreiche Anregungen. Stets geht es hierbei darum, dass der/die Forschende selbst innerhalb des ihn/sie interessierenden Feldes Erhebungsinstrument ist. Um den „natives‘ point of view“ einnehmen zu können, schreibt etwa Hirschauer (1997: 25), sind wir „menschliche Forschungsinstrumente“, „Hybride“, „personale Aufzeichnungsapparate“, wir sind – und dies ist nur ein Beispiel unter vielen – nicht nur vergesslich, wir haben auch die Fähigkeit zu vergessen. Hirschauer weist hier auf den Punkt hin, dass Menschen genuine Fähigkeiten und „Aufnahmemöglichkeiten“ haben, die traditionellen Aufzeichnungsverfahren verschlossen bleiben. Empathie fällt hier etwa hinein.

EthnografInnen haben die Aufgabe, sich in das Feld zu integrieren, und es stellt sich natürlich die Frage, welche Rolle die Kamera dabei spielt. Der Anthropologe und filmende Ethnograf David MacDougall (1995) behandelt dieses Thema, indem er die Methode der beobachtenden Kamera, der *observational camera*, hinterfragt (wobei er sich selbst als Vertreter des observational cinema versteht), die in den 1970er-Jahren in der Anthropologie verwendet wurde. Dieser Stil benennt eine filmische Haltung (etwa in der Kameraeinstellung), die, aus der Distanz beobachtet, die „beforschten“ Subjekte auf Distanz hält und somit eine ethnografische Autorität suggeriert. Ganz offensichtlich wird hier parallel zur Debatte der Krise der Repräsentation (u.a. Hirschauer 2002; Kalthoff 2006) auch im Filmischen das Thema der Störung der Wirklichkeit, das Nahe-Kommen an das Feld (*pacing*) diskutiert. MacDougall merkt kritisch an, dass dieser Anspruch, möglichst neutral und unsichtbar zu sein, aus dem wissenschaftlichen Anspruch entstanden ist, das Feld nicht zu stören. Er betont, dass die FilmemacherInnen im Feld sind und mit den Personen interagieren sollen: „Beyond observational ci-

nema lies the possibility of a PARTICIPATORY CINEMA, bearing witness to the ‚event‘ of the film and making strengths of what most films are at pains to conceal. Here the filmmaker acknowledges his entry upon the world of his subjects and yet asks them to imprint directly upon the film their own culture“ (MacDougall 1995: 125; Hervorhebung im Original).

Dies ist nicht unähnlich der Debatte im nicht-filmenden Bereich. Gerade dort ist der Anspruch, wirklich „mitzuleben“ gegeben und es scheint unangebracht, dass dieser Anspruch wegfällt, weil eine Kamera bei der Forschung dabei ist. MacDougall bringt die darin liegende methodische Herausforderung wie folgt auf den Punkt: „In his attempt to make us into witnesses, the observational filmmaker often thinks in terms of the image on the screen rather than his presence in the setting where events are occurring. He becomes no more than the eye of the audience, frozen into their passivity, unable to bridge the separation between himself and his subject“ (MacDougall 1995: 122).

Hier muss man forschungspragmatisch und methodisch argumentieren. Im ersten Fall kann man feststellen, dass die technischen Entwicklungen der Wissenschaft zuspielen: Kameras sind im Alltag allgegenwärtig. Man hat sie bei sich im Mobiltelefon, sie sind klein und fast unsichtbar. Die Verwendung und Umgebung von Kameras im Alltag ist – so schlage ich vor zu sagen – alltägliches visuelles Wissen. Auch ist – so haben wir bei der Produktion der Filme in der Lehrforschung gesehen – sogar die Qualität der Aufnahmen mit dem Mobiltelefon derart scharf, dass man diese für den Schnitt verwenden kann, ohne die kommunikative Anschlussfähigkeit zu verlieren.

Aus methodischer Sicht ist die Kamera ein Mittel, um einem Gegenstandsbereich näher zu kommen. Sie ist ein Artefakt, das man nützen kann, indem man es beispielsweise weitergibt oder indem man es an eine bestimmte Stelle im Raum stellt und somit für den Schnitt Material hat, um Multiperspektivität zu kommunizieren. Christian Suhr und Rane Willerslev (2012) gehen diesem Aspekt in ihrem Artikel „Can Film Show the Invisible?“ nach. Auf Basis der Analyse eines Films, der eine Situation aus fünf Perspektiven filmt und diese dann zusammenschneidet, halten sie fest: „Seen in relation to one another, the five sequences add up to a mosaic image, a phantom-like whole, which enables us to experience and compare each perspective in relation to the others“ (Suhr / Willerslev 2012: 11).

Auch innerhalb der Lehrforschung war eine Gratwanderung zwischen wissenschaftlicher Distanz und der Kamera, die in das Geschehen „eingreift“, zu beobachten. Letztendlich fügt sich dies in prinzipielle Fragen der Ethik innerhalb von (ethnografischer) Forschung ein. Ein Aspekt davon ist hier z.B. der Feldzugang, etwa wie Forschende sich in das Feld integrieren, (auch emotionaler) Bestandteil werden und dabei trotzdem die wissenschaftliche Distanz wahren. Es kommt hier aber ein Aspekt hinzu, der für die schreibende soziologische Zunft weniger gilt. Die meisten Menschen können, wie ich bereits angemerkt habe, mit ihrer Kompetenz des visuellen Lesens filmische Sprachmittel decodieren (wir erinnern uns an das Beispiel der Türklinke). Weniger groß ist der Anteil der Personen, die aus eigener Anwendung filmischer Sprachmittel einschätzen können, wie groß die Macht – ich verwende das Wort absichtlich – des filmischen Schnitts ist. Anders als beim Verwenden eines Zitats oder dem Verfassen eines Endberichts ist die Unmittelbarkeit des Feldes durch die visuelle Struktur des Bildes wesentlich stärker gegeben. Es ist dem Bild immanent, dass man, wenn man es sieht (wenn etwa eine Person bei einer Tätigkeit gezeigt wird), unterstellt, dass die Situation so und nicht anders war und die Geschichte so und nicht anders erzählt werden konnte. Hier ist noch kein Endpunkt der Diskussion in Sicht, jedoch ein Startpunkt für das nächste relevante Thema in der Fundierung von wissenschaftlicher visueller Kommunikation, nämlich die Frage, welche filmischen Stilmittel – ich schlage „filmsprachliche Mittel“ als Bezeichnung vor – für einen wissenschaftlichen Film legitim sind.

4.2 Die Bestimmung der filmsprachlichen Mittel, die innerhalb eines wissenschaftlichen Rahmes als „adäquat“ gelten können

In der Beschäftigung mit den filmsprachlichen Mitteln in einem ethnografischen Film – und folglich mit der Frage, welche Sprachsysteme im wissenschaftlichen Kontext legitim sind – bestehen zwei mögliche Ansätze, denen man folgen kann und die sich auch verbinden lassen: Entweder man versucht eine Analogie zwischen wissenschaftlicher Sprache und wissenschaftlicher Filmsprache zu finden, d.h. die Frage zu beantworten, inwiefern stilistische Mittel der Filmgestaltung / des Filmschnitts und Wortsprache ähnlich und innerhalb eines wissenschaftlichen Rahmens adäquat sind. Oder aber man entscheidet sich prinzipiell gegen eine Analogie zwischen sprachlichen und bildlichen Mitteln und argumentiert, dass das Filmische etwas konzeptuell Eigenes hervorbringt. Letztere Variante ist anschlussfähig an die aktuelle Debatte zur Präzisierung des Bildbegriffs (siehe den Abschnitt zur visuellen Wissenssoziologie in diesem Artikel), d.h. die prinzipielle Frage nach der Konkretisierung, welche Art des Wissens mittels Bildern konstruiert wird. David MacDougall schreibt in einem Postscript gegen eine schlichte Analogie zwischen Bild und Wort an: „Ethnographic film is less often admonished to follow conventional scientific models in order to be of value to anthropology. It is acknowledged to have its own legitimate methods. By following these it may more effectively fill some of the epistemological gaps in anthropological writing, and indeed permit new perspectives to emerge in anthropology“ (MacDougall 1995: 129).

Hier liegt aus meiner Perspektive das Herzstück der Debatte rund um den Einsatz von Film als möglichem Ersatz oder Zusatz zum schriftlichen Endbericht. Kann audio-visuell vermitteltes soziologisches Wissen eine epistemologische Lücke füllen, die dem schriftlichen Endbericht innewohnt und der man sprachtheoretisch und erkenntnistheoretisch nicht entkommt? Die Lücke nämlich, dass Sprache die soziale Situation nur mit den ihr möglichen Mitteln nachzeichnen kann. Die Diskussion rund um die Abwesenheit des Sozialen (vgl. Hirschauer 2002; Kalthoff 2006) ist hier benachbart: Wir können die soziale Situation nicht einfangen und müssen daher Übersetzungsleistungen vollbringen, die im Widerspiel mit dem „Feld“ entstehen und nie ohne die Setzungen der ForscherInnen gelesen werden können. Das Soziale besteht jedoch aus unterschiedlichsten Aspekten (Artefakten, visuellen, körperlichen, u.v.m.), die außerdem noch mehr als die Summe ihrer Einzelteile sind. Die Ethnografie ist traditionell jene Forschungsstrategie, die jenseits des reinen Logos Körper, Bild, Artefakt oder allgemeiner formuliert Sinnlichkeit in die Erhebung und Theoretisierung integriert hat. Aus diesem Grund ist unter Bezugnahme auf Erving Goffman von Praktiken und ihren Körpern (vgl. Hirschauer 2004) gesprochen worden oder – im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie – von den Objekten und ihren Menschen (vgl. Latour 1996). Gerade das verpflichtet im soziologischen Bereich nicht nur auf Seiten der Erhebung und theoretischen Fundierung, sondern auch in der wissenschaftlichen Kommunikation dazu, das Soziale in seinen unterschiedlichen Ebenen zu kommunizieren und festzuhalten. Es stellt nun einmal einen Unterschied dar, ob eine Person einen Film sieht oder einen Artikel liest. Dabei geht es nicht um eine Hierarchisierung dieser zwei Kommunikationssorten, sondern darum, wie im Sinne der Frage „Wie komme ich möglichst nahe an den Gegenstand heran?“ methodische Wege ausgelotet werden. Sarah Pink (2007) hat dies folgendermaßen zusammengefasst: „The ways ethnographers intend to represent their research inevitably inform how they approach their projects, the technologies used, their relationships with informants and the experiences and knowledge they produce. These relationships, technologies and experiences might also be reflected in their representations. When video plays a key role in the research it seems appropriate to incorporate video in their representation“ (Pink 2007: 172).

Wenn die Soziologie von einer visuellen Vergesellschaftung spricht, dann muss auch methodisch darauf reagiert werden. Visuelle Vergesellschaftung meint eine zu beobachtende

Tendenz, nach der Visualität Alltagspraktiken umfassend durchdringt: sei es das Anzeigen der Emotion durch Emoticons oder die Selbstverständlichkeit, mit der schon fast jedes Smartphone standardmäßig über ein Schnittprogramm verfügt. Kommunikatives Handeln wird visuell. Methodisch geht es nun zum einen darum, dem Sozialen durch dessen möglichst genaue Erfassung etwas näher zu kommen (alltagssprachlich formuliert: das Bild zeigt „ein wenig mehr“) und auf der anderen Seite, die visuelle Vergesellschaftung auch im Wissenschaftssystem konsequent weiterzudenken. Visuelle Vergesellschaftung bedeutet eine Zunahme an Visualität, an visuellen Sprachsystemen und auch eine Zunahme an Kompetenz in der Entwicklung und dem Verstehen von Seh- und visuellen Sprachtechniken (Soeffner / Raab 2004). Logische Konsequenz ist es, das visuelle Sprachsystem im wissenschaftlichen Kontext verstärkt zu nutzen.

Die Diskussion über die Angemessenheit filmischer Stilmittel im wissenschaftlichen Film bleibt relevant, übersieht aber gelegentlich, dass auch im wissenschaftlichen Schreiben die Beziehung zwischen „Wirklichkeit“ und ethnografischem Protokoll thematisiert wird. Hirschauer (1997) schreibt in diesem Zusammenhang über Beobachtungsprotokolle: „Beschriebene Beobachtungen, Ereignisse oder Erlebnisse werden erst durch *Sinnstiftungen des Autors* zu ethnographischen Daten. Solche Sinnstiftungen – etwa durch die Bezeichnungen einer Aktivität oder die Sequenzierung von Ereignissen – begleiten die schriftliche Bearbeitung ethnographischer Erfahrung von *Anfang an*“ (Hirschauer 1997: 31; Hervorhebungen im Original).

Der Bezug auf die Sequenzierung von Ereignissen als methodisches Problem der Verschriftlichung von wissenschaftlichem Wissen ist ein weiteres Argument für die bildliche Vermittlung von Wissenschaft. Gleich, wie man sich der Simultanität des Bildlichen methodisch annähert, beinhaltet sie einen epistemologischen Mehrwert im Vergleich zur Sequenzierung durch das Schriftliche. Dabei ist nicht zu vergessen, dass auch das Audio-Visuelle sequenziert ist (ein Bild nach dem anderen). Das Bild selbst hat jedoch mehr Simultanität (mehr Information auf mehr sinnlichen Ebenen) als das Wort per se.

Wie kann Schnitt, also das Anwenden filmsprachlicher Mittel, nun wissenschaftliche Argumente vermitteln? Die Verdichtung zu (Ideal-)Typiken wurde bereits beschrieben. Das Gengenschneiden von Fallbeispielen ist ein anderes Mittel: Im Film „Alltag von Berufspolitikerinnen“ (Kleinhagauer / Matej / Meduna 2009) wurden Aufnahmen einer Berufspolitikerin der Grünen und einer der freiheitlichen Partei⁶ gegeneinander geschnitten. Durch die Parallelmontage wurde sichtbar, dass die ideologischen Rahmungen der beiden Frauen einander diametral entgegengesetzt waren, während das performative praktische Tun und ihre Motive dafür über weite Strecken ident waren. In der Arbeit mit der Kamera wurde sichtbar, dass der Politik-Alltag auch ein simpler „Job“ ist, in dem die parteipolitische Färbung in den Hintergrund tritt.

Die Sichtbarmachung und Präsentation des Theoretical Sampling ist ein anderer Weg. In „Warme Gefühle“ wurden vier typische Lebenswege präsentiert, die zeigen, wie mit Homosexualität in den 1950er-Jahren umgegangen wurde. Diese haben sich über die Analyse ergeben und wurden gegengeschnitten mit medialen und politischen Diskursen der damaligen Zeit (etwa Archivmaterial von Parlamentsentscheidungen zu Homosexualität, Straßenumfragen aus der damaligen Zeit, u.Ä.). Im Zusammenschneiden, Sortieren und Fokussieren ergibt der Film eine Analyse des diskursiven Umfeldes, das diese vier Liebesgeschichten umrahmt hat und durchaus als Äquivalent zu einem diskursanalytischen Ansatz zu sehen ist. Auf der anderen Seite wurde – wie bereits weiter oben beschrieben – durch die Kommentierung spezifischer Themen durch die ProtagonistInnen (etwa das Verhältnis zu ihren Verwandten) eine Multi-perspektivität zu spezifischen Themen dargestellt.

6 Es wurden also zwei sehr gegensätzliche Weltanschauungen ausgewählt.

Hirschauer (1997) weist darauf hin, dass bildliches Schreiben der Ethnografie immanent ist, dass aber der Wunsch nach sensueller Unmittelbarkeit weit entfernt von einem Naturalismus-Ansatz ist – oder in seinen eigenen Worten: „[...] ein Vorgehen, das auf einen starken Empiriebegriff setzt, muss sich in Texten repräsentieren, die auf die Sinne (und nicht nur auf den Verstand) der Leser zugreifen. Dabei ist sensuelle Unmittelbarkeit von Naturalismus weit entfernt: die textuelle Verdichtung – also die Herstellung von Gleichzeitigkeit, die Sequenzierung, die Komposition von Szenen – bildet nicht Beobachtungen ab, sie überbietet sie eher, indem sie Protokollnotizen, Sinneseindrücke und situative Assoziationen zusammenkomponiert – ein Unterfangen der *Simulation* von Erfahrungsqualitäten“ (Hirschauer 1997: 35; Hervorhebungen im Original).

Filmische visuelle Kommunikation kann das Problem der Abwesenheit des Sozialen nicht zur Gänze lösen, aber sie kann einen Beitrag zur Erfassung durch die Sinnesorgane liefern. Hirschauer verweist hier auf den Begriff der dichten Beschreibung (Geertz 1983) und richtet den Blick auf ein prinzipielles Problem der Verschriftlichung von Daten, nämlich, dass sie Erfahrung in eine wissenschaftliche Nachvollziehbarkeit übersetzen muss. Und dass dabei nie darüber hinweggetäuscht werden kann, dass diese Erfahrungen als personale Aufzeichnungsgeräte kein Abbild des Erlebten darstellen können. Christian Suhr und Rane Willerslev (2012) beschreiben einen ähnlichen Gedanken zur Repräsentation im ethnografischen Film und zeigen, worin der epistemologische Mehrwert liegen kann: „What film can do (and what human vision cannot do) is – through techniques of montage – to juxtapose its two-dimensional pieces and combine them into multispatial and multitemporal viewing experiences. In this way, montage offers the possibility of breaking the boundaries of the ethnographically ‚thin‘ 2-D by delivering views of a multidimensional, ‚thick‘ and, if you like, super-real quality“ (Suhr / Willerslev 2012: 9).

Wenn man also die Frage stellt, mittels welcher Stilmittel man Forschungsergebnisse filmisch darstellen „darf“, dann sollte man nicht aus dem Blick verlieren, dass diese Frage nicht filmimmanent ist, sondern in gleicher Weise auch für die Verschriftlichung des Sozialen immer wieder erneut zu stellen ist. Und genauso wenig sollte man das bereits ausgeführte Argument vergessen, dass „Schneiden“ durch unsere Wahrnehmungsorgane ein kontinuierlich sich wiederholender Prozess ist.

4.3 *Die Problematik, die mit der Frage verbunden ist, was filmische Realität ist bzw. wie fiktiv wissenschaftlicher Film ist*

In der Kultur- und Sozialanthropologie hat die Diskussion, wie Film sich analytisch einem Gegenstand annähern kann, im Vergleich zur Soziologie eine längere Geschichte: Eva Hohenberger leistet hier in ihrem Buch „Die Wirklichkeit des Films“ (1988) einen entscheidenden Beitrag, in dem sie eine Einteilung von Wirklichkeit für die filmische Arbeit versucht. Sie setzt den Dokumentarfilm in seinen kommunikativen Kontext, um sowohl die ProduzentInnen- als auch die RezipientInnenseite zu beachten. Ich halte diese Unterteilung auch für den soziologischen Film für sinnvoll, weil sie neben dem Wirklichkeitsbegriff der Wissenssoziologie auch noch die unterschiedlichen Wirklichkeiten zusammenfasst, die für den Film relevant sind. Nimmt man beides zusammen, wird das Sprechen vom „Abilden der Wirklichkeit“ auch für den soziologischen Film immer brüchiger: „Dazu wird der Dokumentarfilm in einen kommunikativen Kontext eingebettet, der sowohl den Gegenstand d.h. das Reale, als auch die Aneignungsmittel dieses Gegenstandes, die filmische Technik, als auch die Produzenten und Rezipienten des erstellten neuen Gegenstandes Dokumentarfilm, also sowohl ein Produktionsverhältnis als auch ein Rezeptionsverhältnis impliziert“ (Hohenberger 1988: 28). Zur Präzisierung unterscheidet sie folgende Realitäten:

1. Die nichtfilmische Realität: gemeint ist das „Reservoir“ (Hohenberger 1988: 29), aus dem gewählt werden kann. Dieses beinhaltet unter anderem, was gerade gesellschaftlich Thema ist, welche Ideologie vorherrscht. „In der Auseinandersetzung mit ihr entscheidet der Filmer, was er zeigen will“ (Hohenberger 1988: 29).
2. Die vorfilmische Realität: „Gemeint ist die Realität, die im Moment der Filmaufnahme vor der Kamera ist“ (Hohenberger 1988: 30).
3. Die Realität Film: Das bezieht sich auf die pragmatische Seite des Filmens: Technik, (üblicher) Schnitt, Finanzierung, Verleih, etc.
4. Die filmische Realität: „gemeint ist der fertige Film, so wie er schließlich dem Publikum vorgeführt wird“ (Hohenberger 1988: 30). Er gilt als autonomes Produkt, das auch der nichtfilmischen Realität gegenüber steht. Sie bezeichnet ihn später in ihrem Buch als „Text“.
5. Die nachfilmische Realität: „gemeint ist die Rezeption im weitesten Sinne“ (ebenda: 30). Hier geht es um die Rezeption während des Ansehens des Films bis zur Zeitungskritik.

Ihre Einteilung bietet analytisches Werkzeug für die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Forschenden / Filmenden und beforstchter Gruppe, zwischen vorhandener und gefilmter Realität und den Rahmenbedingungen der Produktion von Film. Die Frage nach der Konstruktion von Wirklichkeit im Film kann also nicht nur wissenschaftlich betrachtet werden, sondern auch unter Betrachtung von verschiedenen Ebenen der Filmproduktion selbst. Diese können schärfen, was unter einem soziologischen Film zu verstehen ist. So bieten Punkt 1 und 5 die Möglichkeit, an wissenschaftliche Diskurse anzuschließen, um nicht erratisch eine Themenwahl zu setzen, sondern Forschungslücken in den Fokus zu nehmen und diese in ihrer filmischen Umsetzung zugänglich zu machen.

Dies führt jedoch nun schlussendlich wieder zur Frage, wie wissenschaftliches Wissen in filmischer Sprache ausgedrückt werden kann. Denn wenn man die obigen Ausführungen ernst nimmt, dann muss soziologischer Film über reines Daten-Sammeln und Daten-Veranschaulichen hinausgehen und einen analytischen Blick ermöglichen oder im besten Falle eine epistemologische Lücke des Sprachlichen schließen. Und somit sind wir bei den Gestaltungsmitteln, die ich hier filmische Sprachmittel nennen möchte und die im System Film Schnitt heißen. In der Lehrforschung war diese Debatte die am häufigsten geführte: Ob ein Außenkommentar angebracht ist, oder ob der Off-Text nicht von den Forschungssubjekten gesprochen werden sollte und durch darunter gelegte Bilder veranschaulicht werden soll. Ob Musik – im Sinne Hirschauers – eine weitere sensuelle Komponente ansprechen kann oder worin ihr wissenschaftlicher Mehrwert liegen könnte (etwa in Analogie zu Ironie und Witz im sprachlichen System), bleibt zu diskutieren. Ich habe mich im Film „Warme Gefühle“ dafür entschieden, Musik nur an zwei Stellen einzusetzen und zwar an solchen, die von den ProtagonistInnen selbst als emotionaler Augenblick gedeutet wurden. Außerdem habe ich Musik ausgewählt, die die ProtagonistInnen selbst ausgesucht haben und die im Bezug zum Inhalt stand.

Eva Hohenberger (1988) zeigt anschaulich, wie Kultur- und SozialanthropologInnen solche „adäquaten“ Stilmittel zusammenstellen wollten. So wurde etwa in der amerikanischen Literatur die Unterteilung zwischen ungeschnittenem Material („footage“) und bearbeitetem Material („film“) betont. Diese Unterscheidung röhrt daher, dass das Material – ähnlich wie in der Soziologie – zuerst einmal zu Erhebungs- und Analysezwecken verwendet wurde. Mac Dougall (vgl. diese Einteilungen: Hohenberger 1988) wieder unterscheidet, ob Filme von einem Kommentar dominieren („illustrative films“) oder eher beobachtend („revelatory films“). Heider legt 1976 eine andere Bewertung vor. „Etwas tautologisch ersetzt er ‚ethnographisch‘ durch ‚Anteil an Ethnographizität‘ und löst dann den Begriff Ethnographizität in verschiedene Attribute auf, die er gemäß ihrer Wertigkeit in ein Polaritätsprofil überträgt, an dessen Kurve dann die Qualität (gleich Ethnographizität) des jeweiligen Films ablesbar ist“

(Hohenberger 1988: 143). Ein Merkmal waren dabei beispielsweise „ganze Handlungen“. Eine niedrige Ethnografizität erreichte man dann, wenn man nur Ausschnitte einer Handlung zeigte, während die Darstellung von Anfang bis Ende einer Handlung eine hohe Ethnografizität bedeutete. Karl Heiders Ansatz ist überholt, jedoch ist seine Motivation – zumindest für die Soziologie – nach wie vor relevant: Der Versuch, ein Kriterium zu finden, das die Anschlussfähigkeit an das wissenschaftliche System und somit eigentlich die Wissenschaftlichkeit des Films überzeugend belegen kann.

Zwei Aspekte scheinen mir für den soziologischen Film – und somit für die wissenschaftliche Wissenskommunikation – relevant: Zum einen ist die Kenntnis filmsprachlicher Mittel ein Basis-Wissen, ähnlich der Kenntnis sprachlicher Regeln. Man kann nicht in einem wissenschaftlichen Journal publizieren, bevor man Lesen und Schreiben gelernt hat. Zum anderen die Debatte, wie diese filmsprachlichen Mittel angewendet werden können, um ein wissenschaftliches Argument zu äußern. Karl Heiders „ganze Handlungen“ sind dabei überholt: Ist ein Film weniger wissenschaftlich, weil er den Weg einer Berufspolitikerin von einem Ort A zu einem Ort B nicht zur Gänze in den Film schneidet, sondern nur den Anfangs- und Endpunkt, an den wir narrativ durch viele Filme gewöhnt sind? Hohenberger (1988) weist an anderer Stelle richtig drauf hin, dass „Texte“ (in ihrem Sinne, wie im Sinne der Cultural Studies, u.a. Winter / Hepp 1997) intertextuell sind. Dies bedeutet, dass alle Texte sich immer schon auf vorher produzierte Texte beziehen und wir umgeben sind von filmischen Texten, die sich filmsprachlicher Mittel bedienen, die wir intuitiv verstehen. Soll es also deshalb weniger wissenschaftlich sein, wenn wir uns dieser Kompetenz bedienen? Es ist meiner Einschätzung nach für die Entwicklung einer wissenschaftlichen Filmsprache kontraproduktiv, diese Wissensbestände (im wissenssoziologischer Hinsicht) außen vor zu lassen. Dies wäre in etwa so, als ob wir sprachliche Entwicklungen der letzten hundert Jahre nicht Eingang ins Wissenschaftssystem finden hätten lassen wollen. In der Lehrforschung hat sich gezeigt, dass Studierende ihre Analyseergebnisse unter Verwendung unterschiedlicher filmischer Stilmittel so kommunizieren konnten, dass sie Debatten auslösten, deren Qualität einem traditionellen wissenschaftlichen Diskurs entsprochen hat.

Um das Thema der Wirklichkeit im und des Films abzuschließen, möchte ich gerne nochmal auf die Frühzeit des Films zurückkommen. Flahertys *Nanook* wurde auch deshalb kritisiert, weil er selbst als Regisseur in die Inszenierung involviert war. Um beispielsweise den Blick aus dem Iglu zu ermöglichen, musste – bei der damaligen Größe der Kameras – der halbe Iglu abgerissen werden. Dies wurde wiederholt als nicht authentisch kritisiert. Übersehen wird dabei zweierlei: Zum einen, dass es in Absprache mit dem Protagonisten passierte und dieser – gerade durch die Inszenierung – in die Repräsentation seiner Lebenswelt eingebunden war. Zum anderen wird außer Acht gelassen, dass auch die Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität kulturell konstruiert ist. Man denke an die ersten Filme der Brüder Lumière, in denen die Zusehenden überzeugt waren, dass sie von dem herannahenden Zug auf der Leinwand überfahren werden (vgl. Monaco 1997). Fiktion versus Realität ist eine zu simple Dichotomie.

5. Conclusio

Der Artikel könnte letztendlich auf eine einfache Frage reduziert werden: Ist es legitim, soziologische Argumente nicht ausschließlich textlich, sondern auch filmisch in den wissenschaftlichen Diskurs einzubringen? Ich meine ja. „Ethnographie treiben ist eine vielschichtige Schreibpraxis. Wenn quantitative Sozialforscher primär als exakte ‚Rechner‘ erscheinen, und Biographieforscher und Konversationsanalytiker vor allem als gründliche ‚Leser‘, dann kann man Ethnographen als extensive ‚Schreiber‘ charakterisieren“ (Hirschauer 1997: 29). Warum nicht den Mut finden, zumindest anzudenken, dass es eine Gruppe von SoziologInnen geben könnte, die in erster Linie Filmende sind. Es würden sich dann neben die Schreiberlinge und

die Rechnenden auch noch die Filmschaffenden einreihen. Vielleicht ein Wagnis, aber eines, das man in einer historischen Epoche der visuellen Vergesellschaftung zumindest probieren sollte.

Literatur

- Atkinson, P.A. / S. Delamont / A. Coffey / J. Lofland / L.H. Lofland (Hrsg.) (2001): *Handbook of Ethnography*, London.
- Breckner, R. (2012): Bildwahrnehmung – Bildinterpretation. Segmentanalyse als methodischer Zugang zur Erschließung bildlichen Sinns, in: ÖZS 37, S. 143-164.
- Crawford, P.I. (2003): *Film as Ethnography*. Manchester.
- Flicker, E. / K. Miko (2010): Workshop und Workshops. Ethnografischer Film zwischen Kunst und sozialwissenschaftlicher Praxis, in: ÖZS 25, S. 88-92.
- Geertz, C. (1983): *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt / Main.
- Geiger, T. (1987 [1932]): *Die soziale Schichtung des deutschen Volkes*, Stuttgart.
- Hirschauer, S. (2002): *Grundzüge der Ethnographie und die Grenzen verbaler Daten*, in: D. Schaeffer / G. Müller-Mundt (Hrsg.), *Qualitative Gesundheits- und Pflegeforschung*, Bern, S. 35-46.
- Hirschauer, S. (2004): *Praktiken und ihre Körper. Über materielle Partizipanden des Tuns*, in: K. Hörning / J. Reuter (Hrsg.), *Doing Culture. Zum Begriff der Praxis in der gegenwärtigen soziologischen Theorie*, Bielefeld, S. 73-91.
- Hirschauer, S. / K. Amann (Hrsg.) (1997): *Die Befremdung der eigenen Kultur. Ein Programm*, Frankfurt / Main.
- Hockings, P. (Hrsg.) (1995): *Principles of Visual Anthropology*, Berlin – New York / NY.
- Hohenberger, E. (1988): *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm, Ethnographischer Film – Jean Rouch*, Hildesheim.
- Kaczmarek, J. (2008): *Soziologischer Film. Theoretische und praktische Aspekte*, in: FQS 9, abrufbar unter: <http://www.qualitative-research.net/fqs>, letztes Abrufdatum: 15.3.2013.
- Kalthoff, H. (2006): *Beobachtung und Ethnographie*, in: R. Ayaß / R. Bergmann (Hrsg.), *Qualitative Methoden der Medienforschung*, Hamburg, S. 183-219.
- Knoblauch, H. / A. Baer / E. Laurier / S. Petschke / B. Schnettler (Hrsg.) (2008): *Visuelle Verfahren*, in: FQS 9, abrufbar unter: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/issue/view/11>, letztes Abrufdatum: 15.3.2013.
- Knorr-Cetina, K. (1999): „Viskurse“ der Physik. Wie visuelle Darstellungen ein Wissenschaftsgebiet ordnen, in: J. Huber / M. Heller (Hrsg.), *Konstruktionen. Sichtbarkeiten*, Wien, S. 245-263.
- Kurt, R. (2010): *Diener zweier Damen. Videobasierte Sozialforschung zwischen Datendokumentation und Filmproduktion*, in: M. Corsten / M. Krug / C. Moritz (Hrsg.), *Videographie praktizieren*, Wiesbaden, S. 195-208.
- Latour, B. (1996): *Der Berliner Schlüssel*, in: Ders, *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*, Berlin, S. 37-52.
- Lindner, R. (1990): *Die Entdeckung der Stadtkultur. Soziologie aus der Erfahrung der Reportage*, Frankfurt / Main.
- MacDougall, D. (1995): *Beyond the Observational Camera*, in: Paul Hockings (Hrsg.), *Principles of Visual Anthropology*, The Hague, S. 115-121.
- Miko, K. / K. Sardadvar (2008): *Der ethnographische Film in der Soziologie: Möglichkeiten und Grenzen*. Online-Publikation: abrufbar unter: <http://www.univie.ac.at/visuellesoziologie/Publikation2008/Vis-SozMikoSardadvar.pdf>, letztes Abrufdatum: 15.3.2013.

- Miko, K. / K. Sardadvar (2010): Das Unbehagen visuellen Wissens. Zur theoretischen Fundierung der Beziehung zwischen Geschlechterwissen und visuellem Wissen am Beispiel von Familienbildern, in: A. Wetterer (Hrsg.), *Körper Wissen Geschlecht. Geschlechterwissen & soziale Praxis II*, Sulzbach / Taunus, S. 202-220.
- Mikunda, C. (2002): *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, Wien.
- Mohn, E. (2002): *Filming Culture. Spielarten des Dokumentierens nach der Repräsentationskrise*, Stuttgart.
- Monaco, J. (1997): *Film verstehen*, Reinbek / Hamburg.
- Park, R.E. (1955): News and the Human Interest Story, in: Ders, *Society*, Clencoe / IL, S. 105-114.
- Pink, S. (2007): *Doing Visual Ethnography*, Los Angeles / CA, S. 168-190.
- Postman, N. (1985): Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilskraft im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie, Frankfurt / Main.
- Sander, A. (1976[1929]): *Antlitz der Zeit. 60 Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, München.
- Schnettler, B. / F.S. Pötzsch (2007): *Visuelles Wissen*, in: R. Schützeichel (Hrsg.), *Handbuch Wissenssoziologie und Wissensforschung*, Konstanz, S. 472-484.
- Schütz, A. / T. Luckmann (2003): *Strukturen der Lebenswelt*, Konstanz.
- Soeffner, H.-G. / J. Raab (2004): Sehtechniken. Die Medialisierung des Sehens: Schnitt und Montage als Ästhetisierungsmittel medialer Kommunikation, in: H.G. Soeffner, *Auslegung des Alltags – der Alltag der Auslegung*, Konstanz, S. 254-284.
- Stephens, M. (1998): *The Rise of the Image and the Fall of the Word*, New York / NY.
- Suhr, C. / R. Willerslev (2012): Can Film Show the Invisible? The Work of Montage in Ethnographic Filmmaking, in: *Current Anthropology* 53, S. 282-301.
- Raab, J. (2008): *Visuelle Wissenssoziologie. Theoretische Konzeption und materiale Analysen*, Konstanz.
- Rorty, R.M. (1993): *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*; with two retrospective essays, Chicago / IL.
- Wagner, J. (2010): Visual Studies and Empirical Inquiry: Is the Focus on Media, Methods or Messages?, Vortrag bei der internationalen Tagung der IVSA, Bologna, 20.-22. Juli 2010.
- Winter, R. / A. Hepp (Hrsg.) (1997): *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*, Opladen.

Filmografie

- Flaherty, R.J. (1922): *Nanook of the North. A Story Of Life and Love In the Actual Arctic*, 79 Minuten.
- Kleinhagauer, S. / S. Matej / P. Meduna (2009): *Alltag von Berufspolitikerinnen*, 12 Minuten.
- MacDougall, J. / D. MacDougall (1981): *A Wife Among Wives: A disputed Marriage and an Enquiry into Marriage and Polygamy among the Turkana*, 75 Minuten.
- Miko, K. / R. Frick (2012): *Warne Gefühle: Vier Liebesgeschichten aus Österreich*, 55 Minuten.

Dr. Katharina Miko
 Wirtschaftsuniversität Wien
 Kompetenzzentrum für empirische Forschungsmethoden
 Augasse 2-6
 1090 Wien
 katharina.miko@wu.ac.at