

2. Schnittstellen

Zerlegen als Präparieren

Durch das Ein- und Ausschalten der Kamera und die Wahl der Bildausschnitte und Perspektiven ist das, was gefilmt wurde, immer schon ‚geschnitten‘ und Ergebnis von Beobachtungsschnittstellen. Es handelt sich bei kamera-ethnographischem Material insofern nicht um ‚Rohmaterialien‘ im Sinne von etwas Unbearbeitetem, sondern um eine bildhafte Materialisierung von Konfigurationen der Suche, in denen Erkenntnisdinge vage verortet werden können. Im Glücksfall ergeben sich daraus Spuren, die den weiteren Forschungsprozess inspirieren, der dann im Umgang mit diesen Materialien – wie schon beim Filmen – ein selektiver, eingreifender und hervorbringender ist.

Schnitt dient auch anderen Anforderungen, die nicht zu den explizit epistemischen Rahmungen im Forschungsprozess zählen, obwohl auch diese zum Gelingen beitragen: Schnitt als Aufräumen, als Bereinigen und Reduzieren von Materialmengen, Realzeit und Überkomplexität; Schnitt im Sinne einer ersten chronologisch strukturierten Verdichtung des Beobachteten, um besser am Material sichten und weiterforschen zu können; Schnitt als rhetorisches Mittel der Rhythmisierung und Gestaltung von Zäsuren und Übergängen im späteren Zusammenhang einer Publikation. An dieser Stelle soll es jedoch darum gehen, den Beitrag genauer zu bestimmen, den das experimentelle Zerlegen audiovisueller Materialien zur hervorbringenden Entdeckung *epistemischer Dinge* leisten kann. Mit dieser Zielsetzung befinden wir uns in einer *Laborphase* kamera-ethnographischen Forschens. Laborprozesse sind durch

Versuche mit und an Materialien gekennzeichnet und auch dadurch, dass sie in Kollektiven durchgeführt werden.

Das Labor erscheint vielmehr als ein Ort, an dem gesellschaftliche Praktiken für epistemische Zwecke instrumentalisiert und in Erzeugungsverfahren von Wissen transformiert werden. Das Labor ist, um es anders auszudrücken, ein Ort der „Verdichtung“ – und nicht etwa ein Ort der „Verdünnung“ und epistemischen Irrelevanz – von Gesellschaft. (Knorr Cetina 1988: 87)

Die Bedeutung von Laborphasen beim ethnographischen Forschen hängt mit einem Forschungsverständnis zusammen, das Entdeckungserwartungen beinhaltet; im Gegenzug scheint mir das Ausbleiben einer Laborphase ein Anzeichen dafür zu sein, dass die Erwartung, beim Forschen Neues hervorzubringen, gar nicht in dem Maße besteht.³⁷ Als ein methodologischer Ansatz, der vom Sichtbarmachen und Sehenlernen ausgeht, nutzt die *Kamera-Ethnographie* experimentelle Laborphasen explizit und ausgiebig, bevor aus gefilmten Materialien publizierbare Produkte werden können. Dies ist erforderlich, wenn „das die Spur erzeugende Ding“ (Rheinberger 2021: 20) weiterverfolgt werden soll. Wurden die vagen Ortungsversuche des beobachtenden Kamerategebrauchs als ein ‚Spalten‘ in Bezug auf mögliche räumliche Perspektiven beschrieben, so setzt sich das ‚Spalten‘ im Schnittlabor auf der zeitlichen Ebene fort und besteht in Versuchen, etwas in seinen Zusammenhängen zu (er-)fassen, indem

37 In ethnologischen Zusammenhängen mag die Zuordnung des beim Forschen generierten Wissens zur forschenden Disziplin aus kolonialgeschichtlichen Gründen problematisch erscheinen; dies kann zur Folge haben, den eigenen konstruktiven Beitrag zu einer hervorbringenden Entdeckung neuer Wissensaspekte nicht voll auszuspielen, folglich auch keine Laborphasen einzuplanen und sich stattdessen darauf zu konzentrieren, das an anderen Orten der Welt Gewusste zu erfragen oder zu versuchen, etwas davon zu dokumentieren und in Zirkulation zu bringen. Dass Ausbildungsprogramme zum ethnographischen Film ein dokumentierendes Filmemachen unterrichten und eher keine experimentellen Laborphasen beinhalten, mag damit zusammenhängen, doch das ließe sich auch ändern.

nicht Dazugehöriges abgetrennt wird. Dies macht ein Präparat aus.³⁸ In einer kamera-ethnographischen Laborphase werden filmische Beobachtungsmaterialien durch Schnitte zeitlich gegliedert. ‚Gliedern‘ bedeutet die Hervorbringung von Materialstücken als Einheiten bzw. Präparate.

Apparate produzieren Unterschiede, die von Belang sind – sie sind Grenzen herstellende Praktiken, die sowohl Materie als auch Bedeutung formen und die produzierten Phänomene herstellen, deren Teil sie sind. (Barad 2018 [2012]: 31)

Beim Zerlegen des gefilmten Materials wird etwas – oder etwas anderes – für den weiteren Prozess präpariert. Dass es dabei Spielräume gibt, ist ein Merkmal *situierter Datenpraktiken* und hängt mit dem konkreten Forschungskontext und seiner beobachtenden Apparatur zusammen. Wie unterschiedlich dies ausfallen kann, zeigt Barad an diesem Beispiel auf:

When light passes through a two-slit diffraction grating and forms a diffraction pattern it is said to exhibit wavelike behavior. But there is also evidence that light exhibits particlelike characteristics, called photons. If one wanted to test this hypothesis, the diffraction apparatus could be modified in such a way as to allow a determination of which slit a given photon passes through (since particles only go through a single slit at a time). The result of running this experiment is that the diffraction pattern is destroyed! Classically, these two results together seem contradictory – frustrating efforts to specify the true ontological nature of light. Bohr resolves this wave-particle duality paradox as follows: the objective referent is not some abstract, independently existing entity but rather the phenomenon of light intra-acting with the apparatus. (Barad 2003: 815)

38 Klaus Amann danke ich für den Hinweis: „Präparieren heißt ja: Das Zusammenhängende erkennen, indem das dazu nicht Gehörige abgetrennt wird.“

Über Schnitte zu entscheiden, bedeutet zugleich eine Reflexion der Relevanzen, in denen sich das Forschen gerade bewegt. Dies erfordert erneut eine Positionierung und Ausrichtung der Forschungspraktiken an konkreten *Wie-Fragen* und *Beobachtungsblickschneisen*. Je nachdem ob es darum geht, ganze Situationsverläufe oder die Choreographie einzelner Praktiken zu untersuchen, ob Bündelungen, Verkettungen, Überlappungen und Übergänge von Praktiken in den Blick genommen werden, oder es darum geht, nach einzelnen Gesten, soziomateriellen Konstellationen, bildhaften Figuren von Praktiken oder ihrem mimischen Ausdruck zu fragen, entstehen durch Schnitt unterschiedliche Präparate. Dies lässt sich nicht exklusiv an der Annahme ausrichten, beobachtbares Geschehen sei immanent sequenziert und gäbe eindeutig vor, wo geschnitten werden kann und wo nicht, dies stimmt nur teilweise.

Wenn wir uns als Forschende also einem Phänomen widmen, dürfen wir aus AR-Perspektive³⁹ nicht nur fragen, wie Dinge beschaffen sind, sondern müssen auch fragen, unter welchen Intra-aktionen sie so beschaffen sind. Zusätzlich können wir fragen, wie sie noch beschaffen sein könnten. (Scholz 2018: 150)

Wie und woraufhin lässt sich audiovisuelles Material sinnvoll zerlegen und szenisch gliedern und wie nicht? Wann scheint etwas zusammenzuhören, ‚lässt sich‘ nicht voneinander trennen oder würde unverstündlich, wenn wir es dennoch versuchen? Solchen Fragen im Schnittversuch nachzugehen, bedeutet, Erfahrungen zu machen mit dem, was sich dabei als Phänomen und Erkenntnisgegenstand herauskristallisieren lässt.

Zu jedem Zeitpunkt gibt es bestimmte Möglichkeiten der (Intra-)Aktion und diese sich verändernden Möglichkeiten implizieren eine ethische Verpflichtung.

39 AR steht für Agentieller Realismus (*agential realism*), ein Ausdruck, den Barad geprägt hat.

tung, im Werden der Welt verantwortlich zu intraagieren, sich mit den relevanten Dingen und dem, was von der Relevanz ausgeschlossen ist, auseinanderzusetzen und sie bzw. es umzuarbeiten. (Barad 2018 [2012]: 88)

Der Frage danach, wie Schnitte welche Gegenstände in Kraft setzen, gehe ich im Folgenden beispielhaft anhand von zwei Formaten des Zerlegens von audiovisuellem Material nach: dem *Minutenfilm* und dem *Standbild*. Auch die Wahl solcher Formate ist mit daran beteiligt, Phänomene in Relation zum beobachtenden Apparat zu konstituieren.

Kurze und kürzeste Formen schließen an die Tendenz alltäglicher digitalisierter Kommunikation an, zunehmend kürzer und bildhafter zu werden. Zugleich sind kurze Formen die ursprüngliche Form des filmischen Mediums. Beides könnte allerdings auch ein Plädoyer dafür sein, beim ethnographischen Forschen gerade lange Formen ins Spiel zu bringen, gegen den aktuellen Trend und nostalgische Ursprünge. Dass sich kurze Formate besonders gut teilen, untereinander austauschen und aneinander anschließen lassen, macht sie jedoch im Rahmen eines Forschungsvorhabens hochinteressant. Kurze und kürzeste Formen erleichtern das gemeinsame Sichten und Besprechen wie auch das Zusammentragen und Zusammensetzen der filmischen Beobachtungsfragmente mehrerer Ethnograph:innen (vgl. das Kapitel 3 in diesem Buch). Bleiben wir zunächst beim Zerlegen gefilmter Materialien und bei der Frage nach dem spezifischen Beitrag, den das präparierende Generieren kurzer Formen in einem kamera-ethnographischen Forschungszusammenhang leisten kann.

Praktiken und ihre Choreographien

Format: Minutenfilm

Eine Überlegung von Alexander Kluge inspiriert dazu, Minutenfilme als experimentelles Format auch im Rahmen ethnographischer Forschungsprozesse zu nutzen:

Das Internet lässt z.B. – das hat mich sehr entzückt – Minutenfilme zu. Das war der Anfang der Filmkunst, 1902 gibt's überhaupt nur Minutenfilme. Und wenn Sie diese Form haben, die übrigens der Kamera sehr entspricht, dass Sie einen Momenteindruck zu einem Film machen, nicht aufblasen, keine Dramaturgie brauchen, dann können Sie daraus Konstellationen machen und die können 10 Stunden lang werden. (Kluge 2012)

Übertragen auf die *Kamera-Ethnographie* könnte der filmische „Momenteneindruck[, der] keine Dramaturgie brauch[t]“, dem entsprechen, eine sinnvolle zeitliche Untersuchungseinheit szenisch hervorzubringen. Im Rahmen der nonlinearen digitalen Filmsoftware *Korsakow* würde ein solcher Moment SNU genannt: *smallest narrative unit*.⁴⁰ Ein so verstandener (mehr oder weniger) *Minutenfilm* wäre ein geeignetes Präparat, um beispielsweise Choreographien der Praxis in ihren Elementen, Zusammenhängen und Überschneidungen zu erproben und zu untersuchen. Hierzu drei Praxisbeispiele, bei denen ich das Ergebnis des Filmens, das Spurenräume eröffnet, vom Ergebnis der Schnitte, das den Übergang in Datenräume markiert, unterscheide.

40 Im Rahmen der *kollaborativen Kamera-Ethnographie* (Forschungsprojekt *Frühe Kindheit und Smartphone*, Wiesemann) hat Astrid Vogelpohl die Software *Korsakow* ausprobiert. Dabei handelt es sich um eine interaktive, nicht lineare Form digitalen Filmemachens mit algorithmisch bedingten Zufallseffekten.

Choreographische Elemente

Das erste Beispiel stammt aus einer kamera-ethnographischen Beobachtung im Unterricht einer Gesamtschule.⁴¹ Während sich auf der akustischen Seite des Unterrichtsgeschehens die Fragen einer Englischlehrerin mit Antworten der Lernenden abwechseln, konzentriert sich die Kamera-Ethnographin beim Filmen auf etwas anderes: Ihr Blick verweilt bei den Armen und Händen auch derjenigen Jugendlichen, die sich gemeldet haben und nicht drangekommen sind. Diese hochselektive Blickschneise bewirkt einen befremdenden Blick auf eine neu zu entdeckende Praktik: nicht Dransein.

Präparieren als Übergang zum Datenraum: Aus dem gefilmten Material werden versuchsweise durch Schnitt Szenen generiert, in denen Praktiken, die sich im Luftraum des Klassenzimmers abspielen und dort mit Sichtbarkeit rechnen können, als zeitliche Einheiten Gestalt annehmen. Im Prozess der Erstellung solcher Präparate wird geprüft und gefragt, beschrieben und weiterbeobachtet. Nicht allein die als Phänomen herausgestellten Praktiken sind es, die ohne Worte daherkommen, auch den Forschenden bleiben angesichts der Bilder zunächst die Worte aus: Das Schweigen der Praxis und nun der präparierten Materialien erzeugen eine Leerstelle, der es bedarf, um etwas ‚als etwas‘ sehen zu lernen und begriffliche Zugänge neu zu entwickeln. So entstehen Schnittpräparate zu Elementen einer Choreographie, die in diesem Fall ein gestisches Repertoire der Arme und Hände beobachtbar und unterscheidbar machen.

41 Im Rahmen des von Georg Breidenstein geleiteten, DFG-geförderten Projektes *Jugendkultur im Unterricht* (2004-2006) führten Klaus Amann und ich Beobachtungen mit der Kamera durch. Daraus sind die ethnographischen Forschungsfilme der DVD *Lernkörper* (Mohn/Amann 2006) entstanden, aus denen die hier erwähnten ersten beiden Szenen stammen.





Bilder 29-34: *Hand Lungen?* Videostandbilder: Bina E. Mohn (2006),
in: *Lernkörper*, Mohn/Amann, Video-DVD 2006

Die Annahme, dass es sich dabei um ‚melden‘ handeln würde, bestätigt sich in vielen der Fälle nicht. Vielmehr scheint es sich um transitorische Praktiken zu handeln, im Übergang zu etwas anderem. Vom Sich-melden und selten Drankommen, gedehnter Zeit, erstarrten Gelenken und tanzenden Fingerspitzen, von Lockerungsübungen bis hin zum ‚Impressionmanagement‘ könnte die Rede sein. Der Luftraum des Klassenzimmers erscheint als Bühne, die nicht allein durch Meldehandlungen, sondern auch durch Gesten der Selbstdarstellung bespielt wird; ‚nicht Dransein‘ wird als subtile Weise einer Beteiligung am Frontalunterricht und der Gestaltung von Klassenöffentlichkeit entdeckt.⁴²

Im Anschluss an das Generieren und Untersuchen choreographischer Elemente liegt es nahe, nach der Gesam choreographie solcher Praktiken im Luftraum des Klassenzimmers und nach ihrer Verflechtung mit dem Unterrichtsgespräch zu fragen. Eine Änderung der Fragestellung erfordert jedoch auch darauf reagierende Blickschneisen und Kamera-Einstellungen. Zeit und Geld des damaligen Forschungsauftrags waren ausgeschöpft, nächste Schritte im Rahmen einer weiteren Feldphase nicht umsetzbar. Festzuhalten bleibt, dass die Interdependenzen zwischen aufgeworfenen Forschungsfragen, in Resonanz dazu generierten Materialien und den daraus hervorgehenden Schnittpräparaten entscheidend dafür sind, was in einem konkreten Forschungsprozess sichtbar gemacht und gesehen werden kann.

42 Inspiriert wurde die Wahl dieser *Beobachtungsblickschneise* durch den Film *Fußball wie noch nie* (Hellmuth Costard 2006 [gedreht 1970]): Mehrere Kameras verfolgen 90 Minuten lang nicht den Ball, sondern den Spieler George Best von Manchester United. Dem Frontalunterricht nicht unähnlich erscheint auch das Fußballspiel als eine Veranstaltung, bei der Nicht-am-Ball-zu-Sein dominiert, es jedoch eine Menge zu tun und nicht zu tun gibt, was zum Gesamtgeschehen beiträgt und es am Laufen hält. Aus dem Umschlagtext der DVD-Publikation: „Costard führt vor, wie mühsam es für einen Spieler ist, Anschluss an den Spielverlauf zu finden, wie selten selbst ein Ausnahmespieler wie Best in Ballbesitz gelangt, aber auch, dass ein paar genaue Pässe und überraschende Aktionen reichen, um ein Spiel zu drehen.“

Choreographische Zusammenhänge

Ein weiteres Beispiel aus den Beobachtungen im Unterricht derselben Gesamtschule: In diesem Fall verfolge ich, als Ethnographin mit der Kamera, Bewegungen im Raum, und zwar Gänge der Jugendlichen durch das Klassenzimmer *während einer Freiarbeitsstunde*. Die im Material erkennbaren *Beobachtungsblickschneisen* sind an der Ausgangsfrage interessiert: „Wie gehen Schülerinnen und Schüler damit um, im Rahmen dieser Unterrichtsform jederzeit aufstehen und sich beispielsweise Arbeitsblätter oder ein Buch holen zu dürfen?“

Präparieren als Übergang zum Datenraum: Der Versuch, das entstandene Material durch Schnitte sinnvoll zu zerlegen, wird in diesem Fall zur Herausforderung, denn das filmisch Beobachtete erweist sich als widerständig: Es ist kaum möglich, einzelne solcher Gänge durch Schnitt präparierend szenisch zu erfassen und abzusondern, setzt sich die eine Schülerin, steht schon ein anderer Schüler auf. Ihre *Gänge überschneiden sich*, und so scheinen Aufstehen, Gehen und Hinsetzen einer unausgesprochenen Choreographie zu folgen, bei der nie alle auf einmal laufen und niemals niemand. Aufgrund dieser Erfahrung wurden die Schnittpräparate schließlich so angelegt, dass anstelle einzelner Gänge deren raffinierte Verkettung beobachtbar wird; ein strategisch anders angelegter Zuschnitt also, der im Ergebnis einen neuen choreographischen Zusammenhang zu sehen und ein anderes Erkenntnisding zu studieren gibt. Beim experimentellen Zerlegen in zeitliche Einheiten geht es um geeignetes Präparieren mit potentiell erstaunlichen Ergebnissen: Als ein interaktives Ensemble halten Schüler:innen in der Freiarbeitsstunde ein Perpetuum mobile am Laufen.

Im Experiment hat es der Forscher mit getrimmten Dingen, mit aufgeteilten Sachverhalten zu tun, die sich zudem der Sichtbarkeit entziehen. Es müssen [...] Wege gefunden werden, sie in ihren Details erfassbar zu machen. Das Fragment, um das es geht, muss demnach derart zugerichtet sein, dass es, bringt man es in Kontakt und in Wechselwirkung mit den Untersuchungsgeräten, signifikante Spuren hinterlässt. Dieser Kontakt [...] muss so beschaffen

sein, dass er gewissermaßen Funken sprüht. Die Funken müssen ihrerseits derart aufgefangen und haltbar gemacht werden, dass man sie betrachten und interpretieren kann. Nun ist das leichter gesagt als getan, sind diese Spuren doch oft flüchtig und vergänglich. (Rheinberger 2021: 239)

Choreographische Überschneidungen

Noch ein Beispiel: *Minutenfilme* lassen sich als Format auch wie ein Schnittmuster verwenden, an dem sich Passungen und Abweichungen profilieren können. Dies erproben wir seit 2016 im Zusammenhang einer *kollaborativen Kamera-Ethnographie*.⁴³ Konkret führen drei Ethnographinnen im Alltag von Familien mit kleineren Kindern jeweils Beobachtungen mit der Kamera durch. Jede der Autorinnen generiert aus ihren Materialien Szenen, die das gesetzte Referenzmaß der Minute umspielen oder auch markant davon abweichen. Ziel ist es, auf diese Weise Praktiken in ihrer möglichen Kürze und erforderlichen Länge zu (er)fassen.

Übergang von Materialien im Spurenraum zu Präparaten im Datenraum: Bei Schnittversuchen zu einer Reihe von Tätigkeiten, die uns als Medienpraktiken in digitalen Kindheit(en) interessierten, stellten wir fest, dass die in Form zeitlicher Einheiten hervorgebrachten Präparate stets mehr als nur eine benennbare Praktik beinhalten: Praktiken treten in Bündeln auf. So können im selben Schnittpräparat beispielsweise ‚bedienen‘, ‚berühren‘ und ‚teilen‘ als Praktiken zu beobachten sein.

43 Im Rahmen des bereits erwähnten Forschungsprojektes *Frühe Kindheit und Smartphone* (Jutta Wiesemann), Teilprojekt des SFBs *Medien der Kooperation* (2016-2023, Universität Siegen), führe ich zusammen mit Pip Hare und Astrid Vogelpohl eine *kollaborative Kamera-Ethnographie* durch. Die Standbilder aus dem Feld der frühen Kindheit und Medien stammen aus diesem Projekt.



Bilder 35 und 36: *Praktikenbündel: bedienen, berühren und teilen.*

Videostandbilder: Bina E. Mohn (2017)

Die am audiovisuellen Schnittpräparat durchgeführte Identifizierung solcher Bündel an Praktiken eröffnet einen auf Anschauung beruhenden neuen Zugang zur Situierung von Praktiken. Je nach Situation sind Praktiken spezifisch gebündelt (mehr dazu ab S. 130 in diesem Buch). So besteht ein Bündel aus sich wechselseitig bedingenden Praktiken, die einen Zusammenhang bilden. In anderen Situationen sind auch deren Praktiken anders gebündelt.

Schnittversuch als produktives Scheitern

Über einen Fall, der sich nicht ohne Weiteres durch Schnitt hervorbringen lässt, möchte ich abschließend berichten. Es geht um das Phänomen der Langeweile im Unterricht und um die Frage: Wie äußert sich Langeweile und in welchen Zusammenhängen taucht sie auf? Lässt sich dies durch Schnitt präparieren und konkretisieren?⁴⁴ Hier ein Auszug aus Beschreibungen (aus dem Jahr 2005), in denen ich anhand einer (grob zerlegten und zur Sichtung aneinander montierten) Versuchsanordnung eigener Filmszenen nach dem Ausdruck von Langeweile gefragt habe.

Tom richtet seinen Rücken auf und seine Hand nimmt Kopfhaut kratzend Anlauf zu einer dieser Meldungen, die wenig Kraftaufwand erfordern und schnell wieder ins Nichtmelden zu überführen sind. Jemand anderes kommt dran. Die Lehrerin fährt mit dem Unterricht fort und im Bildausschnitt sehe ich Tom langsam die beiden Hälften seines biegsamen Arbeitsbuches von den Außenkanten her zur Falz hin einrollen. **Cut.** Hat dies mit Langeweile zu tun? Eine (Neben-)Beschäftigung wird gefunden. Ein minutenlang gährender und sich das Auge reibender Junge. Aber ist das nicht schlichtweg Müdigkeit? Wenn da nicht noch der Blick auf die Uhr hinzukäme, der in den sich räkelnden Körper eingebaut ein Zeitverstreichen zu ersehnen scheint. **Cut.** Dies könnte nah dran sein am sich Langweilen. Ein Radiergummi purzelt unter einen Unterarm, der ihn daraufhin auf der Tischfläche hin und her reibt und rollt, eine Massage, ein Spüren, ein Spiel, ein minimales Abgelenktsein, eine Bewegung, ein Zeitvertreib. **Cut.** Aufgespießt auf einen Bleistift turnt ein Geodreieck Salti um seine eigene Mitte, gibt den herumschweifenden Augen Halt, zählt schwungvoll verstreichende Sekunden. **Cut.** Kann man auf Langeweile ‚schalten‘, indem ein Zeitzählwerk in Gang gesetzt wird? Latent hört Langeweile jedoch dabei auf, zu sein. Ein abwesendes Gesicht, zu weit

44 Im Rahmen des DFG-geförderten und von Georg Breidenstein geleiteten Projektes *Jugendkultur in der Unterrichtssituation* (2004-2006) führten Klaus Amann und ich Beobachtungen mit der Kamera durch. Im Rahmen dieser Auftragsstudie sind die kamera-ethnographischen Forschungsfilme der DVD *Lernkörper* (Mohn/Amann 2006) entstanden.

weg vom Geschehen, als dass dies noch Langeweile am Unterricht zum Ausdruck bringen könnte. **Cut.** Hört Langeweile auf, wenn man sich komplett wechselt? Ein genervtes Gesicht, was mimisch zum Ausdruck bringt: angeödet sein, keine Lust haben, vielleicht auch Langeweile demonstrieren. **Cut.** Beim Abschreiben von der Tafel eine Mimik aufsetzen à la „Was soll das denn schon wieder?“ Den Nachbarn austricksen und ihm mit der Spitze des Bleistifts sein Buch zuklappen. **Cut.** Aber langweilen sich Schüler:innen, wenn sie performativ derart präsent sind? Womöglich ist, wer nicht versteht, sich gelangweilt zu zeigen, ein Streber oder eine Streberin.

Bei jedem Versuch, Langeweile durch Schnitt im gefilmten Material dingfest zu machen, zeigt sie sich als soeben verschwunden. Was es zu beobachten gibt, stellt sich als nicht (mehr) Langeweile heraus. So entsteht ein Reigen an Szenen, die sich wie um ein schwarzes Loch zu drehen scheinen: Langeweile lässt sich umtanzen und beschwören, doch nicht greifen, sichtbar machen oder zeigen – ein Langeweile verkörperndes Präparat entsteht erst gar nicht. So wie das Phänomen ‚Langeweile‘ ein Scheitern an der Zeit in sich trägt, scheitern auch die kamera-ethnographischen Versuche, diesem Phänomen szenische Zeiten zu verleihen.

Es geht darum, den Punkt zu begreifen, an dem man über den Stand des aktuellen Wissens hinauskommen möchte, ohne das zukünftige Wissen vorwegnehmen zu können. Das ist in einem gewissen Ausmaß eine Situation der Instabilität. Deswegen habe ich auch versucht, Experimentalsysteme als Gebilde zu charakterisieren, die, wie ich das einmal formuliert habe, am besten am Rande ihres Zusammenbruchs funktionieren. Diesen Rand zu erfassen, es aber dennoch nicht zum Zusammenbruch kommen zu lassen und das produktive Potential der Instabilität voll auszuschöpfen, das ist die Kunst der Forschung. Von daher gesehen ist der Forschungsprozess ein Krisenzustand. (Rheinberger 2018: 178f.)

Eine Anthropologie der Emotionen ist eher kein kamera-ethnographischer Forschungsgegenstand. Empfindungen, im Gegensatz zu

Äußerungen, lassen sich kaum (mit der Kamera) beobachten. Was sich nicht zeigen lässt, darüber soll gesprochen und geschrieben werden. Mir scheint dies eine einleuchtende Begründung dafür zu sein, an einer solchen Stelle auf ethnographische Gespräche und narrative Interviews umzuschalten: „Hast du dich gelangweilt? Wie war das?“ Medien, Methoden und Formate des Forschens durch Versuch und Irrtum an ihre Grenzen zu bringen, kann als Quelle ethnographischer Erfahrung genutzt werden und entsprechende Änderungen am beobachtenden Apparat bewirken, die das Weiterforschen ermöglichen.

Praktiken und ihre Figuren

Format: Standbild

Die kürzeste aller Formen, die durch Schnitt aus filmischen Materialien gewonnen werden kann, ist das Standbild. Aus Bewegtbildmaterial Standbilder zu präparieren, bewirkt – neben einer genaueren Kenntnis des Materials, die dabei in jedem Fall entsteht – einen phantastisch hybriden Prozess, denn es gilt, das Standbild zugleich aufzuspüren und zu erschaffen.

Ob es sich um die experimentelle Sichtbarmachung von Strukturen im Raum oder um die Visualisierung von Prozessen in der Zeit handelt, immer ist dabei entweder eine Kompression oder eine Dilatation im Spiel. Es ist keineswegs eine Übertreibung, wenn man behauptet, dass die Kunst des wissenschaftlichen Experimentierens wesentlich darin besteht, sich solche Zusammenziehungen und Ausweitungen, Verlangsamungen oder Beschleunigungen auszudenken und hierfür die nötigen Mittel zu erzeugen, um damit die untersuchten Phänomene in den Bereich des Sichtbaren zu bringen. Das kann sowohl im Spurenraum als auch im Datenraum geschehen. Kleine Strukturen müssen aufgebläht, große müssen zusammengepresst werden. Zu

schnelle Vorgänge müssen gebremst, zu langsame Abläufe beschleunigt werden. (Rheinberger 2021: 70)

Beim Generieren von Standbildern wird gefilmtes Material teilweise *frame by frame* gesichtet und das Tempo des Betrachtens verlangsamt. Dies regt zur Wahrnehmung mikroethnographischer Details an und weist Ähnlichkeiten mit dem Zeile-für-Zeile-Betrachten von Transkripten auf. Während hierbei der Faktor Zeit gedehnt und extensiv in Anspruch genommen wird, ist Zeit schließlich genau das, was ein Standbild im Ergebnis nicht mehr hat. Der Bewegung und des Tönens beraubt, wird genau dasjenige herausgefiltert, was die bildhafte Qualität von Praktiken ausmacht und nun Gegenstand der weiteren Untersuchung werden soll.

Die Präparation ist eine endlose Abfolge von Schnitten und Ansichten: Es muss etwas zu sehen sein, um schneiden zu können, und es wird geschnitten, um mehr sehen zu können. (Hirschauer 2004: 84)

Hirschauer (vgl. 2004) beschreibt, wie im Operationssaal Körper chirurgisch präpariert werden. Aus einem persönlichen Körper werden dabei ‚bloße Körper‘, ‚anatomische Körper‘, ‚chirurgische Körper‘. Präparate sind weder Klone noch Abbildungen, sondern Formungen von und für etwas, es handelt sich dabei um einen situierten Datentypus.

Zeitentzug

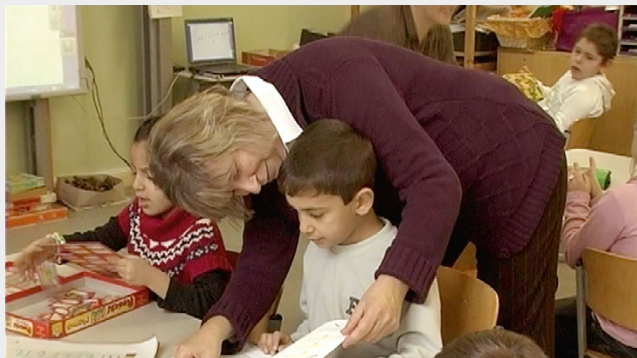
Beim Standbild haben wir es mit einem Schnittpräparat zu tun, welches daran orientiert ist, die bildhaft fassbaren Konstellationen und Figuren von Praktiken beobachtbar zu machen. Das Experimentelle beim Präparieren besteht darin, durch Versuch und Irrtum herauszufinden, ob und wie sich Praktiken überhaupt figurativ fassen und zum Ausdruck bringen lassen. Beispielhaft nehme ich auf Beobachtungen Bezug, die

ich im Rahmen der DVD-Produktion *Arbeitswelten in der Grundschule. Praktiken der Individualisierung von Unterricht* (Mohn/Breidenstein 2013) durchgeführt habe. Dabei handelt es sich um eine kamera-ethnographische Studie, die der Frage nachgeht, wie Lehrende und Lernende einen Schulalltag leben und gestalten, der sich vom Gleichschritt des lehrerzentrierten Unterrichts verabschiedet. Über kamera-ethnographische Beobachtungen lassen sich die Körperlichkeit pädagogischer Interaktionen und die Materialität des Unterrichtsgeschehens in den Blick nehmen, Choreographien und Konstellationen von Personen und Dingen im Klassenzimmer lassen sich filmisch beobachtend untersuchen. Beim Forschen in zwei Klassen einer Berliner Grundschule entdeckten wir (Breidenstein und Mohn) an ein und derselben Schule zwei unterschiedliche Stile der Individualisierung.

In Variante A ziehen Lehrkräfte von Tisch zu Tisch und errichten *temporäre Körperräume* der exklusiven Zuwendung. Diese Praxis wird im Standbild als Figur sichtbar, die sich variantenreich wiederholt und dabei die besonderen Merkmale einer Art Kabine, Nest oder eines Schutzraums ohne Entkommen hat, gebaut aus Körpern der Lehrenden (Bilder 37 und 38). Schnelle Fehlerkontrollen, kurze Hinweise und standardisierte Bestätigungen charakterisieren die Praxis der Lehrkräfte. Die Schüler:innen wiederum steuern mit ihren Heften die Lehrkräfte im Raum an und erlangen so – auf ambulantem Wege – Momente der Aufmerksamkeit. Auch dies wird im Standbild sichtbar, da an dieser Praxis die Körper und Dinge wesentlich beteiligt sind (Bilder 39 und 40).

Wie sind temporäre Körperräume im Unterrichtsverlauf getaktet und wie sind ambulante Interaktionen mit Arbeitsheften choreographiert? Welche individuellen und kollektiven Räume eröffnen sich hierbei für das Klassenensemble? Sind Figuren einer untersuchten Praktik oder ihr markantes Fehlen erst einmal herausgefunden, kann weitergefragt werden: Wie ist das auf der Tonspur Hörbare in die mal bildhaften, mal eher zeitlichen Strukturen des Beobachteten eingebettet?

Variante B hingegen, die wir als *Beratungspraxis und aktives Warten* beschreiben, lässt sich nicht in einem einzelnen Standbild hervorbringen, denn wesentliches Merkmal sind dabei nicht ihre bildhaften Konstellationen im Raum, sondern eine besondere Weise des Zeitmanagements und der Verteilung von Aktivitäten auf mehrere Orte. Dieses ‚Beratungsmodell‘ bildhaft sichtbar zu machen, benötigt eine ganze Serie an Standbildern, zwischen denen die Augen der Betrachtenden umhergehen müssen, so wie es auch die Lernenden bei dieser Form des Unterrichts tagtäglich praktizieren. Der Unterricht in Variante B ist durch intensive Einzelberatungen gekennzeichnet, in denen sich die Lehrkraft zu einer Schülerin oder einem Schüler setzt und andere Anfragen abweist. Ihren Beratungsbedarf melden die Kinder mittels Klammern (Bild 41) an und werden auf die Maxime des *aktiven Wartens* verwiesen. Sie lernen dann teilweise außerhalb des Blickfelds der Lehrkraft, etwa im Flur (Bild 42), bis sie dran sind und dann ausgiebig und gezielt Hilfestellung erhalten (Bild 43). Durch den Einsatz etwas älterer Schüler:innen wird die Beratungskapazität ausgeweitet. Dabei können auch die aus Variante A schon bekannten *temporären Körper Räume* wieder auftauchen (Bild 44).



Bilder 37 und 38: *Temporärer Körperraum*⁴⁵

45 Die Bildunterschriften dieser acht Standbilder von Bina E. Mohn (in: *Arbeitswelten in der Grundschule*, Mohn/Breidenstein, Video-DVD 2013) greifen die entsprechenden Titel der Filme dieser DVD auf.



Bilder 39 und 40: *Ambulante Interaktion*



Bilder 41 und 42: „Klammer dich an!“ und Arbeitsplätze



Bilder 43 und 44: *Beratung in Etappen und Hilfslehrer*

Der Versuch, eine auf Zeitmanagement beruhende Praxis anhand von Standbildern zu untersuchen, erweist sich als nicht einfach, und genau diese Widerständigkeit des Phänomens gegenüber der gewählten experimentellen Strategie ist es, die ethnographisches Erfahrungspotential in sich birgt. Was wird über ein Standbild wahrnehmbar und was wiederum lässt sich nur in Bewegung zeigen? Was spielt sich auf der Tonspur einer Filmaufnahme ab und bedarf des Bildes evtl. kaum und was wird erst im Zusammenspiel von Bild und Ton deutlich? Was lässt sich dann erst untersuchen, indem von Beobachtungen auf Gespräche umgeschaltet würde? Praktiken erfordern resonanzfähige mediale Zugänge. Bei dem Versuch, ein standbildförmiges Präparat herzustellen, lässt sich herausfinden, ob Praktiken sich eher akustisch, nur in ihrem Verlauf oder womöglich überhaupt erst dann zu zeigen beginnen, wenn ein Standbild generiert wird. Umgekehrt können Phänomene in medialen Formaten, die ihre Merkmale weder aufgreifen noch hervorbringen, auch unsichtbar werden.

Sensibilisierende Figuren

Praktiken lassen sich, sofern Material und betreffender Fall dies hergeben, hinsichtlich ihrer figurativen Merkmale herauspräparieren und sichtbar machen. Eine weitere Strategie des Forschens mithilfe von Standbildern besteht darin, Figuren an die Bilder heranzutragen und dann zu beobachten, was dies auslöst: „rather than ‚figuring it out‘. Figure it in.“ (Grahn 1989: 39, zitiert nach Barad 2007: 189).

Whereas definitive concepts provide prescriptions of what to see, sensitizing concepts merely suggest directions along which to look. (Blumer 1954: 7)

Im Sinne ‚sensibilisierender Konzepte‘ (Blumer) erweisen sich auch Figuren als sensibilisierend und geeignet, durch eine Praxis des musternden Beschreibens und Unterscheidens genauer hinzuschauen.



Bild 45: *Sich sehen*. Videostandbild: Bina E. Mohn (2016)

Bild 45: Die Wahl der Perspektive und der Kameraeinstellung bringen ein Interesse der Kamera-Ethnographin an der Konstellation ‚Mutter, Kind und Smartphone‘ zum Ausdruck. Ein Phänomen nimmt als Dreiecksfigur bildhaft Gestalt an.⁴⁶ V-förmig aufgespannt treffen sich die Blicke beider Personen im Display, von wo aus sie als Livebild zurückstrahlen; der angewinkelte Arm der Mutter stabilisiert die Spitze des Dreiecks; Smartphone-Display und Gesichter scheinen sich wechselseitig in Position zu bringen und zu faszinieren. Die vom Smartphone eingenommene Ecke des Dreiecks ‚blickt‘ als digitales Spiegelbild mit – ein magisches Dreieck des Guckens und Zeigens. Ethnographische Verbildlichungen reagieren auf Forschungsfragen und inspirieren weitere, die etwa: Wie sind null- bis sechsjährige Kinder in digitale Blickkulturen einbezogen? Wie lernen Kinder, sich selbst zu sehen? Wie werden ‚Da-Sein‘ und ‚Nicht-da-Sein‘ konkret gemacht? Weitere Standbilder lassen sich vergleichend untersuchen, indem versuchsweise Dreiecksfiguren an sie herangetragen werden.

46 Die Standbilder 45-47 stammen aus der *kollaborativen Kamera-Ethnographie*, die ich zusammen mit Pip Hare und Astrid Vogelpohl im Forschungsprojekt *Frühe Kindheit und Smartphone* (Wiesemann), SFB Medien der Kooperation (2016 bis 2023, Universität Siegen) durchführe.



Bild 46: *Absichern*. Videostandbild: Astrid Vogelpohl (2017)

Bild 46: Die Hände der Mutter bilden zusammen mit dem Gesicht des Kindes ein Dreieck, dessen Mittelpunkt das Smartphone bildet, welches jedoch – dies legen die erwachsenen Hände nahe – aus der Balance geraten, instabil werden oder gar herunterfallen könnte. Anstelle eines Dreiecks der Blicke erscheint ein Dreieck des Haltens und Absicherns rund um ein schützenswertes Ding. Die Hände des Kindes bilden zusammen mit den Augen ein Dreieck im Dreieck, in dem Gerät und Blick definitiv Halt finden.



Bild 47: *Inszenieren*. Videostandbild: Pip Hare (2017)

Bild 47: Hier wird das Display des Smartphones nicht zum Treffpunkt der Blicke, ‚blickt‘ auch nicht zurück und steht auch nicht im Zentrum. Es wird gefilmt, eine Bühne gebaut und animiert. Beim Betrachten dieser Konstellation von Körpern, Dingen und Geräten ein Dreieck anzuzeigen und das Bild darauf bezogen zu beschreiben, ergibt ein komplexes Szenario. Jede Ecke des Dreiecks ist mit einer anderen Rolle besetzt: das Baby als Protagonist, der eine Onkel als Animator und der andere als mit dem Smartphone filmender Chronist.



Bild 48: Hören. Videostandbild: Astrid Vogelpohl (2017)

Bild 48: Eine wiederum andere Konstellation ergibt sich, wenn auch hier die Dreiecksfigur ins Spiel gebracht wird. An jeder Ecke des Dreiecks ergeben sich mobile Fluchtpunkte: Drei Blicke, in drei verschiedene Richtungen schweifend – kein Display lenkt sie in einen Rahmen. Hier zeigt sich gemeinsames Hören in Blicken, die gerade nicht auf einem Bildschirm landen. Tonquelle dieser Beobachtung von Astrid Vogelpohl ist eine Langspielplatte, auf der ein Märchen erzählt wird.

Die anhand der Figur eines Dreiecks untersuchten Schnittpräparate wurden durch die jeweilige Ethnographin aus einer Beobachtungsposition heraus gefilmt, die sich zu den Beschreibungs-dreiecken wie eine Pyramidenspitze verhält. Als Pyramide stellt das imaginierte Dreieck

einen Körper dar, der die beobachtende Person einschließt. Von wo aus wohin geblickt wird, macht eine kamera-ethnographische Blickschneise aus. Dabei ist die Positionierung eine räumliche, sinnliche und sinnhafte. Als sensibilisierende Figuren haben in diesem Fall Dreiecke dazu verholfen, Unterscheidungen treffen zu können, die sich an Kongruenzen, Verschiebungen und Abweichungen orientieren und es ermöglichen, aus der Anschauung heraus die jeweilige Situierung des Beobachteten erschauen zu können und ersichtlich zu machen. Im Rahmen eines solchen figurativ-praxeologischen Vorgehens treten die schon erwähnten Praktikenbündel vor Augen, wenn darauf geachtet wird. Die Untertitel der vier Standbilder (Bilder 45-48) – *sich sehen, absichern, inszenieren, hören* – verweisen auf die Diversität der Bündelungen als Situierungen von (in diesem Fall) Medienpraktiken in der frühen Kindheit.

Ob sich ein Standbild sinnvoll generieren lässt oder nicht, hängt zum einen von der Charakteristik der untersuchten Phänomene und zum anderen von der bildhaften Qualität der Ausgangsmaterialien ab. Das eine geht aus dem anderen hervor. Während das präparierende Schneiden auf gefilmten Materialien aufbaut, die im Zusammenhang von Blickschneisen und hinschauenden Suchbewegungen entstanden sind, setzt das spätere arrangierende Forschen den experimentellen Prozess an den zuvor durch Schnitt generierten Einheiten fort. Aufgrund dieser Interdependenzen ergibt es wenig Sinn, kamera-ethnographisches Material bei dessen Bearbeitung allzu buchhalterisch genau zu verschlagworten. Im Rahmen situierter Datenpraktiken bleiben Perspektiven und Zuschnitte, Benennungen und Bestimmungen in Bewegung und lassen sich nicht starr handhaben oder dauerhaft festschreiben. Ändern sich Forschungsfragen und Blickstrategien, dann zieht dies nicht nur andere Kodierungen und Zuordnungen der vorhandenen Materialien nach sich (vgl. „Clip-Taufe“, in Mohn 2002: 190), sondern erfordert oftmals perspektivisch neu formatierte Bilder, die andere Verläufe des weiteren Forschungsprozesses ermöglichen. Neu gestellte Forschungsfragen bedeuten andere Beobachtungsperspektiven und Positionen im Raum. Kamera und Körper der Ethnograph:in sind dann erneut gefragt, dem interessiert nachzugehen.

So regen Laborphasen der experimentellen Materialbearbeitung zu weiteren Feldforschungsaufenthalten an, in denen sich die hervorbringenden Prozesse des Sichtbarmachens epistemischer Dinge fortsetzen. Auch gefilmte Materialien unterliegen daher einer situierten Prozessdynamik. Im Rahmen zirkulärer Forschungsphasen kann darauf im wörtlichen Sinne produktiv reagiert werden.

Damit steht die Idee einer Archivierung kamera-ethnographischer Materialien zur Wiederverwendung im Rahmen anders ausgerichteter Forschungszusammenhänge grundlegend in Frage. Dies ist zumindest im Rahmen einer zeigenden Ethnographie der Fall, bei der sich ethnographische Bildgebungsversuche zu dem Rahmen, in dem sie entstehen, keineswegs neutral verhalten.

Ab jetzt und bis dann. Schneiden als Zeitversuch

Kamera-ethnographische Schnittpräparate sind Ergebnis der Erprobung von Zeitspannen und Zeitpunkten. Auf diese Weise lassen sich Praktiken in ihrer erforderlichen Länge und möglichen Kürze (er)fassen und als choreographische Einheiten hervorbringend entdecken; die bildhaften Aspekte von Praktiken lassen sich prüfen, formen und beschreiben. Dabei spielen – wie schon beim Filmen – Wie-Fragen und Suchbewegungen, experimentelle Strategien und reflektierte Positionierungen eine entscheidende Rolle. Weder die Dauer einer Szene noch der Moment, in dem eine Praktik wie eine Ikone ihrer selbst erscheint, sind von vornherein gegeben; sie werden eingreifend herausgearbeitet. Bildstrecken ‚ab jetzt und bis dann‘ oder Bilder ‚genau hier und jetzt‘ lassen sich als Schnittpräparate generieren, an denen das Forschen vorankommt. Ein solches Vorgehen setzt nicht die Ergebnisse vorheriger Analysen mit filmischen Mitteln um, sondern dieser Prozess selbst kann als ein analytischer bezeichnet werden. Wir haben es dabei mit einem Paradoxfall dessen zu tun, was es bedeutet, noch nicht Unterschiedenes in

Unterscheidbares zu überführen. Über die Verwandlung von Spuren in Daten schreibt Rheinberger aus der Perspektive molekularbiologischer Laborforschung, dass dabei

die spurenhafte Ergebnisse eines Experiments in eine Form gebracht werden, in der sie gespeichert und auch wieder abgerufen und damit verarbeitet, mit anderen Dingen verglichen, und dann auch zu Mustern verdichtet werden können. Es spricht einiges für die Annahme, dass die so geschaffene Dauerhaftigkeit das wichtigste Merkmal der Transposition von Spuren in Daten darstellt. Diese Fixierung ist die Voraussetzung für ihre neue Beweglichkeit im Datenraum, eine Eigenschaft, die den Spuren im Spurenraum fehlt. Bruno Latour hat in dem Zusammenhang einmal treffend von „unveränderlichen Mobiles“ – *immutable mobiles* – gesprochen, [...] also Entitäten, die sich durch Raum und Zeit bewegen lassen, ohne ihre Identität zu verlieren. In dieser angenommenen Unveränderlichkeit liegt aber auch ihre Gefahr für die Wissenschaft. Als Daten werden die Spuren festgezurr und vereindeutigt. Es wird ihnen damit das Prekäre, das Tentative, das Vorläufige, das Maß an Unbestimmtheit genommen, das den Spuren anhaftet. (Rheinberger 2021: 32)

Der Übergang vom Spurenraum zum Datenraum stellt sich im Falle kamera-ethnographischer Materialien im Detail etwas anders, doch im Wesentlichen ähnlich dar: Die durch das Filmen sich ergebenden Spuren eines möglichen Erkenntnisgegenstandes sind im Material schon „dauerhaft fixiert“, ohne dabei bereits in Daten transformiert worden zu sein, das ist ein Unterschied. Was jedoch die zu treffenden Entscheidungen beim Schnitt angeht, so sind dies jene situierten Datenpraktiken, durch die *immutable mobiles* entstehen, mit den Möglichkeiten und Gefahren, die Rheinberger nennt, und mit dem Potential, sie durch Raum und Zeit bewegen, also auch umstellen und neu anordnen zu können.

Schnittpräparate stellen eine Materialisierung *situierter Datenpraktiken* dar; sie markieren den Übergang vom Spurenraum zum Datenraum und erweisen sich als *immutable mobiles* und handlich. Ihre Handlichkeit

wird im folgenden Kapitel eine besondere Rolle spielen, denn die hier vorgestellten filmischen Präparate bieten sich als Bausteine experimenteller Arrangements an, die den forschenden Hervorbringungsprozess auf besondere Weise weitertreiben. „Die Fuge fügt Gespaltenes aneinander“ (ebd.: 11). Wie an das ‚spaltende‘ Filmen und Präparieren von Materialien das Zusammensetzen als eine weitere experimentelle Forschungspraktik anschließt, ist Thema des folgenden Kapitels.

II