



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2013

**Handyfilme - künstlerische und ethnographische Zugänge zu Repräsentationen
jugendlicher Alltagswelten. Ein transdisziplinäres Experiment**

Holfelder, Ute ; Ritter, Christian

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-92086>
Book Section

Originally published at:

Holfelder, Ute; Ritter, Christian (2013). Handyfilme - künstlerische und ethnographische Zugänge zu Repräsentationen jugendlicher Alltagswelten. Ein transdisziplinäres Experiment. In: Jöhler, Reinhard; Marchetti, Christian; Weith, Carmen; Tschöfen, Bernhard. Kultur_Kultur : denken, forschen, darstellen : 38. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Tübingen vom 21. bis 24. September 2011. Münster: Waxmann, 259-268.

Ute Holfelder und Christian Ritter

Handyfilme – künstlerische und ethnographische Zugänge zu Repräsentationen jugendlicher Alltagswelten. Ein transdisziplinäres Experiment

1. Handyfilme im Jugendalltag

Handyfotos und -filme sind audio-visuelle Artefakte, die ihre Spezifik aus der ubiquitären Verfügbarkeit, der technischen Konvergenz und dem kompositen Charakter der beteiligten Geräte und Medien beziehen. Da Mobiltelefone so gut wie immer zur Hand sind, geraten Bilder ins kollektive Gedächtnis, die differenzierter denn jemals in der Geschichte der Amateurfotografie alltagskulturelle Gegenstände und Ereignisse abbilden. Auch als Mittel der Alltagsorganisation und -kommunikation haben mit dem Handy aufgenommene (audio-) visuelle Erzeugnisse mittlerweile eine große Bedeutung, sei es dass beim Ikea-Besuch Fotos als Erinnerungshilfen geschossen werden, sei es dass Handyvideos zum Zweck der Selbstpräsentation in die sozialen Netzwerke des Internets gestellt werden.

Sowohl für die Kunst als auch für die Empirische Kulturwissenschaft sind Handyfilme reichhaltige Quellen, um sich mit Repräsentationen von Alltag zu befassen – wenn auch aus unterschiedlichen Perspektiven und durch unterschiedliche epistemische Verfahren. Das Projekt *Handyfilme – künstlerische und ethnographische Zugänge zu Repräsentationen jugendlicher Alltagswelten*¹ nimmt sich des Forschungsgegenstandes transdisziplinär an. Im Folgenden wird ein in Erprobung befindliches Konzept vorgestellt, das exemplarisch aufzeigen soll, wie eine kollaborative Zusammenarbeit von Kunst und Ethnographie aussehen könnte.

Gemeinsam untersuchen Künstlerinnen und Kulturwissenschaftler Repräsentationen von Alltag, die in der Schweiz lebende Jugendlichen *in* und *durch* Handyfilme herstellen. Diese Filme präsentieren von Jugendlichen festgehaltene Alltagsdinge und -erlebnisse und zugleich ist das Filmen (und das Anschauen von Filmen) eine Alltagshandlung, über die sich Jugendliche ihren Alltag konstruieren und aneignen. Die Sicht der jugendlichen Produzenten auf die von ihnen gedrehten Filme steht im Mittelpunkt der Untersuchung. Deshalb ist geplant, die Filme über das transdisziplinäre Sammeln und Auswerten hinaus an die Jugendlichen zurückzuspielen und mit ihnen zusammen anzuschauen. In Interviews soll herausgefunden werden, wie sie von ihnen selbst (und ihren Kollegen) erstellte Handyfilme interpretieren und bewerten. In einem weiteren Schritt werden die Jugendlichen erneut befragt – diesmal zu künstlerisch bearbeiteten und in einem neuen medialen Kontext dargestellten Versionen der Filme.

1 Das Projekt wird gefördert vom Schweizerischen Nationalfonds SNF und 2012 bis 2014 durchgeführt vom Institut für Populäre Kulturen der Universität Zürich sowie dem Institut für Theorie und dem Institut für Gegenwartskunst IFCAR der Zürcher Hochschule der Künste. Die Studie fragt, wie sich jugendliche Nutzer über das Filmen mit dem technischen Gerät ‚Handy‘ Lebenswelt aneignen – und unter welchen räumlichen, technischen und sozialen Voraussetzungen die Produktion, Distribution und Rezeption von Handyfilmen stattfinden. Unter Berücksichtigung jugendkultureller, migrationsspezifischer und lebensweltlicher Gesichtspunkte wird erforscht, welche Strategien der Selbstermächtigung (ästhetisches) Handeln mittels Handyfilmen ermöglicht und welche Rolle Handyfilmen hinsichtlich Selbst und Gruppeninszenierungen von Jugendlichen zukommt. Der gesamte Forschungsprozess von der Erhebung der Daten über deren Auswertung bis hin zur (Re-)Präsentation erfolgt dabei im gleichberechtigten Miteinander von künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung. <http://handyfilme.zhdk.ch>

Vor dieser Ausgangslage verfolgt das Projekt zwei Interessen: Zunächst geht es um ‚Handyfilme‘ und deren Funktionen in der Alltagspraxis von Jugendlichen. Dabei wird unterschieden zwischen Medientechnik, die auf das Handy als *technisches Gerät* verweist, die *stofflich-materielle Dimension* des Medienformats Handyfilm und die auf dessen Inhalt bezogene *semiotische Dimension*. Trotz dieser analytischen Differenzierung ist es notwendig, die technische und semiotische Konzeption von ‚Medien‘ zusammenzudenken.² In diesem Beitrag wird das „hybride“ audio-visuelle Medium³ ‚Handyfilm‘ verstanden als Element des „Mediendispositiv“ Handy, welches gleichermaßen Institutionen, Diskurse, Technik, Medienformate wie das Handeln der Subjekte umschließt.⁴

Auf einer Metaebene – und das ist ein weiteres Anliegen des Projekts – wird geprüft, welche Erkenntnismöglichkeiten in der Kombination von künstlerischen und ethnographischen Verfahren liegen, insbesondere, wenn diese nicht nur additiv, sondern ineinander verzahnt angewendet werden. In diesem Zusammenhang wird versucht, das Verhältnis von unterschiedlichen medialen und ästhetischen Ausdrucks- und Repräsentationsformen auszuloten.

Den folgenden Ausführungen zu den Möglichkeiten einer grenzübergreifenden Zusammenarbeit von Kunst und Ethnographie werden nun einige Überlegungen zur Materialität und zum semiotischen Charakter audio-visueller Medien vorangestellt. Das a priori der Koppelung der Zeichenfunktion an die Materialität der Medien stellt eine Chance für transdisziplinär organisierte Forschung dar, die zugleich die Anliegen und Verfahren der Kunst und diejenigen der Wissenschaft berücksichtigt. Dieser Zusammenhang von Materialität und Zeichenfunktion wird am Beispiel eines Handyfilms beschrieben.

2. Materialität und Zeichenhaftigkeit audio-visueller Medien

Sich auf das Experiment transdisziplinärer Forschung einzulassen bedeutet, sich den Unsicherheiten, Überlagerungen und Lücken zu stellen, die hinsichtlich des Artefakts ‚Handyfilm‘ insbesondere davon geprägt sind, dass der Forschungsgegenstand sich deutlich vom Terrain der Sprache absetzt und dass seine Eigenschaften einen jeweils anderen Umgang in Kunst bzw. Empirischer Kulturwissenschaft provozieren. Zwei Aspekte sind dabei besonders zu berücksichtigen:

Erstens: Die Stofflichkeit der Medien (in diesem Fall des Mediums ‚Handyfilms‘). Medien sind nicht nur Vehikel, sondern auch Quellen von Sinn, deren Stofflichkeit über die „Strukturen einer konventionalisierten Semantik“⁵ hinausweisen. Die Rezeption von Medien ist immer unsicher und mehrdeutig, speziell bei solchen wie Handyfilmen, deren Sinnhaftigkeit sich sowohl visuell als auch auditiv einstellt. Durch die Beschaffenheit ihrer Materialität sagen die Zeichen mehr, als ihre Benutzer beabsichtigen. Es ist die Materialität des Mediums, so die Philosophin Sybille Krämer, welche die Grundlage abgibt „für diesen ‚Überschuss‘ an Sinn, für diesen ‚Mehrwert‘ an Bedeutung, der von den

2 Vgl. Knut Hackett: Apparat – Dispositiv – Programm. Skizze einer Programmtheorie am Beispiel des Fernsehens. In: Ders., Siegfried Zielinski (Hrsg.): Medien/Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation. Berlin 1991, S. 421–447.

3 Vgl. William J. Thomas Mitchell: Das Sehen zeigen: Eine Kritik der visuellen Kultur. In: Ders., Gustav Frank (Hrsg.): Bildtheorie. Frankfurt a.M. 2008, S. 312–343, hier S. 332–333.

4 Vgl. Hackett: Apparat – Dispositiv – Programm (wie Anm. 2).

5 Sybille Krämer: Das Medium als Spur und als Apparat. In: Dies.: Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt/M. 1998, S. 73–94, hier S. 79.

Zeichenbenutzern keineswegs intendiert und ihrer Kontrolle auch gar nicht unterworfen ist“.⁶ Medienanalytische Interpretationen empirischer Ergebnisse sind also immer unvollständig oder überdeterminiert. Ob sie die Medienformate primär als ästhetisches Artefakt oder als dokumentarische Quelle behandeln, ist dabei sekundär.

Zweitens: Der polyseme Charakter der Zeichen. Die Wahrnehmung und Bewertung vermeintlich sinnstiftender Codes und die an Bildinhalt und -ästhetik festgemachten Bedeutungen, sind an den Kontext ihrer Rezeption gebunden. Ihre Deutung ist nicht nur abhängig vom jeweiligen Rezeptionskontext, auch die Medienkompetenz der Rezipienten und der Zugang zu medientechnischen Geräten bestimmt mit, ob und wie ein Code verstanden werden kann – Umberto Eco spricht von der medienbedingten „Interpretationsvariabilität“ als dem „Grundgesetz der Massenkommunikation“.⁷ Ästhetische Zeichen sind also von grundsätzlich polysemem Charakter, ihre Bedeutungen sind variabel und abhängig vom sozialen und kulturellen Kontext, in dem sie ‚gelesen‘ werden.

Die Stofflichkeit und der polyseme Charakter ihrer Zeichen eröffnen ein Spannungsverhältnis zwischen audio-visuellen Medien und ihren RezipientInnen, das uns als Forschende auf verschiedene Weise angeht – in jedem Fall aber Offenheit gegenüber möglichen Bedeutungen verlangt. Entsprechend der disziplinären Providenzen stehen dabei unterschiedliche Verfahren zur Verfügung, die an diese Medien gekoppelten Praxen und Praktiken zu erfassen und in einem gemeinsam formulierten neuen Kontext sinnfällig zu interpretieren. Darin liegt auch eine Chance: Die Koproduktion von Kunst und Wissenschaft könnte die analytische Perspektive erweitern, in der die behauptete unmittelbare stoffliche Erfahrung von Medien einem semiotischen und kulturalanalytischen Zugang nicht entgegen steht, sondern in diesen Eingang findet (und vice versa).

In dieser Analyse spielt die Interpretation der dargestellten Codes eine zentrale Rolle. Um sich möglichen Bedeutungen von Codes annähern zu können, müssen jene als solche zunächst überhaupt erkannt werden, worin schon eine erste Herausforderung besteht. Handyfilme sind auf unterschiedlichen Ebenen mit Codes belegt: Manche davon sind bewusst gesetzt mit der Absicht, ‚etwas Bestimmtes‘ darzustellen und auszusagen. Andere sind zwar typisch für die Binnenkommunikation einer bestimmten Peergroup, ihre Produktion und Rezeption stützt sich aber auf das „implizite Wissen“⁸ ihrer Akteure als eine unbewusste „Könnerschaft der Repräsentation, Rezeption und Bewertung“.⁹ Wieder andere Codes sind zufällig ins Bild gerutscht, für die Analysen aber nicht weniger interessant – z.B. dann, wenn sie Aufschluss geben über das räumliche Setting, in dem ein Film entstanden ist. Und zuletzt gibt es auch eine Menge an ästhetischen Zeichen, deren Funktion als Codes sich dem ethnographischen ‚Zugriff‘ schlicht entzieht.

Das Beispiel eines Handyfilms aus dem Archiv der Künstlerinnen Uta Weyrich und Eva Paulitsch verweist auf die Bandbreite und die Vielfältigkeit von Codes (Abb. 1). Der Film ist ein 50 Sekunden langer ‚Klassenzimmerfilm‘, der während dem Unterricht heimlich aufgenommen wurde. Zur Darstellung des Films in diesem Textbeitrag muss eine ‚Behelfskonstruktion‘ mit Filmstills ausreichen – eine Situation, die bezeichnend ist für die Frage, wie die unterschiedlichen Eigenschaften zeitbasierender audio-visueller Medien unter den Bedingungen von Text und Standbild epistemisch produktiv gemacht werden können, ohne die immanenten Eigenschaften der Bewegungsbildmedien zu vernachlässigen.

6 Ebd.

7 Umberto Eco: Für eine semiologische Guerilla. In: Ders.: Über Gott und die Welt. Essays und Glossen. München und Wien 1985, S. 146–156, hier S. 152.

8 Vgl. Michael Polanyi: Implizites Wissen. Frankfurt a.M. 1985.

9 Christian Ritter: Migration Design. Research on aesthetic and social practices in the context of transcultural identity formation. In: Yana Milev (Hrsg.): Design Anthropology. Outline of an Expanded Concept of Design in the Field of the Empirical Cultural Sciences. Bern u.a. (in Vorbereitung für Oktober 2012).

Die Beschreibung der unterschiedlichen Ebenen, auf denen sich Codes beobachten lassen, kann damit beginnen, wie schon der Rahmen dieses Textes die Abbildungen semantisch auflädt und Bedeutungen zulässt, die in der Betrachtung des ursprünglichen Films möglicherweise nicht (oder mit einer anderen Gewichtung) wichtig wären. Auch dass dieser Aufsatz mit den Abbildungen in einem Tagungsband veröffentlicht ist, spielt diesbezüglich eine Rolle, ebenso wie das Wissen darum, dass den vorliegenden Überlegungen ein Vortrag vorausging, in dem Sprache und Filme zugleich Teil des performativen Setting waren. Dazu kommt der fachliche und soziale Hintergrund der AutorInnen, die den Film (respektive den Filmstill) ausgesucht und für diesen Beitrag als geeignet befunden haben etc.

Die Transformation des Videos vom Film zum Still führt zwangsläufig zu einer anderen Perspektive auf Bildinhalte und Bildästhetik. Was für das Verfassen dieses Textes nicht ohne Probleme ist (die Umwandlung eines multimedialen Vortrags in einen rein sprachlichen Text), kann für die Forschungsarbeit eine Chance sein: So kann z.B. der Transfer desselben Rohmaterials vom Display des Handygeräts in die Situation einer Kunsthalle mit Monitor und Großleinwand die Rezeption desselben Films verändern und neue Bedeutungsspuren offenlegen. Spuren, die deshalb von Interesse sind, weil sie vielleicht nicht offensichtlich sind, Spuren, deren epistemisches Potenzial fruchtbar gemacht werden soll. Daran sind aber auch Fragen anzuschließen: Kann – um bei dem Beispiel der Kunsthalle zu bleiben – im ‚White-Cube‘ des Kunstorts das Augenmerk wirklich stärker auf ästhetische und medientechnologische Aspekte gelenkt werden als bei der gewöhnlichen Betrachtung der Clips auf dem Handy? Und was bedeutet das für die Bewertung durch die Jugendlichen selbst? Verändert sich dabei auch der Blick der ForscherInnen auf die Handyfilme und deren Produzenten – und wie kann man einen solchen ‚neuen Blick‘ in der Forschungsarbeit nutzen? Diese und weitere Aspekte lassen sich *gerade* in einer transdisziplinären Forschungsarbeit zusammenführen, deren Beteiligte auf verschiedene Weise mit Medien arbeiten und dabei auch unterschiedliche Bedeutungsstränge offenlegen, erzeugen und darstellen.

Es sollen nun vier Dimensionen vorgestellt werden, in denen Handyfilme mit Codierungen belegt sind. Diese Dimensionen werden zumeist gleichzeitig wahrgenommen, weshalb sich ihre jeweilige Beteiligung an der Produktion von Affekt und Bedeutung nur theoretisch differenzieren lässt.

Die *erste* Dimension wurde mit der Stofflichkeit der Medien schon angesprochen: Die *technische Konfiguration* des Films. Auflösung, Brennweite, Audiotechnik, Stabilität und Speicherkapazität der Geräte bestimmt grundsätzlich mit, wie ein Handyfilm überhaupt ‚aussehen‘ kann. Dass ein Handyfilm als ‚Handyfilm‘ codiert und wahrgenommen wird, ist auch eine technische Angelegenheit.

Die *zweite* Dimension ist die *Inszenierungsqualität* der Filme und die Frage, *wie* gefilmt wird. Ästhetische und formale Traditionen und Konventionen beeinflussen die filmischen Inszenierungen einer sozialen Gruppe. Dabei kann – bewusst oder unbewusst und entsprechend den Vorlieben der Gruppe – ebenso auf Kino und Fernsehen referiert werden wie auf jugendkulturelle Darstellungsformen aus Handyfilmen oder Youtube-Clips. Beim hier herangezogenen Beispielfilm sind Bildaufbau und Kameraführung vermutlich der Aufnahmesituation geschuldet, wodurch der Film zweifelsfrei als ‚Klassenzimmer-Film‘ codiert und formal und ästhetisch deutlich von anderen Filmtypen zu unterscheiden ist – etwa von einem durch die Frontscheibe gefilmten ‚Raser-Video‘ (vgl. Abb. 1 und 2).



Abb. 1: Handyfilm aus dem Archiv von Eva Paulitsch und Uta Weyrich, Videostill, 00:90, 2011.



Abb. 2: Screenshot, http://www.youtube.com/watch?v=fpPi_dobPpY, 00:30, [letzter Zugriff: 19.03.2011].

Eine *dritte* Dimension ist die Ebene des *Motivs*. Diese Ebene ist darum sehr wichtig, weil die Bedeutungszuweisungen und Bewertungen durch die Rezipienten sich großteils an den im Film dargestellten Situationen, Personen und Artefakten festmachen. Mögliche Codes treten dabei in nahezu grenzenloser Anzahl und unterschiedlichster Ausprägung auf: Die räumliche Situation im Klassenzimmer, die Kleidung und das Styling der SchülerInnen und des Lehrers, Frisuren, Gesten, Körperhaltungen, aber auch Mobiliar oder Utensilien wie das aufgeschlagenen Mäppchen mit Buntstiften etc. sind mit Codes belegt. Wie die Bildinhalte gewichtet werden, zeigt sich dabei wiederum in der filmischen Inszenierung, in der Art also, *wie* etwas filmisch dargestellt wird. Abb. 1 zeigt deutlich, wie auf die Person in der Bildmitte fokussiert wird. Obwohl gut die Hälfte der Bildfläche durch regungslose Schulterpartien bedeckt wird, macht der Fokus deutlich, dass das Interesse der oder des Filmenden auf der Person in der Mitte liegt.

Die *vierte* Dimension ist schließlich die Audiospur. Bei der Rezeption des Films im audio-visuellen Modus macht die Audiospur die Person in der Bildmitte als Sprechenden hörbar und lässt kaum Zweifel daran, dass es sich um eine Lehrperson handelt, der die mediale Aufmerksamkeit zuteil wird.

Unter Berücksichtigung dieser vier Dimensionen herrscht vermutlich Konsens darüber, wie dieser Film auch ohne weitere Abklärungen und Analysen interpretiert werden kann: Ein Schüler oder eine Schülerin filmt den Lehrer im Klassenzimmer, ohne dass jener dies bemerkt. Diese Feststellung alleine sagt jedoch noch wenig darüber aus, welche Bedeutung dieser Film in der Jugendlichengruppe (der Klasse oder der Schule) hat, in der er möglicherweise kursierte, und in einem erweiterten jugendkulturellen Umfeld.

Die Bedeutungsstrukturen dieser Artefakte lassen sich vertieft analysieren, wenn man sich über die einfache Kategorisierung des Films als einen ‚Klassenzimmerfilm‘ hinaus und zurück auf das unsichere Terrain spezifisch (jugendkultureller, subkultureller, kultureller) codierter Bildsprachen begibt. Dafür ist es notwendig, nicht von den dominanten Bedeutungen der Codes allein auszugehen – sondern auch die Widersprüche und Ambivalenzen zuzulassen und ernst zu nehmen, die den Umgang mit audio-visuellen Medien begleiten und ausmachen. Denn nicht nur zwischen den Generationen herrscht Uneinigkeit über Bedeutung und Bewertung bestimmter Codes, ebenso innerhalb von Jugendlichengruppen und unter Erwachsenen. Dies gilt auch für das vorgestellte Forschungssetting: Ein Blick, der an der Ethnographie geschult ist, schaut anders als einer, der sich an den ästhetischen Strategien der Kunst orientiert. Ein Blick, der sich auf den sozialen Kontext ästhetischer Praktiken richtet und die Bildquellen auch unter historischen Gesichtspunkten analysiert, selektiert andere Bildinhalte als einer, dessen Interesse zuerst der sinnlich-affektiven Erfahrung der Medien gilt

3. Künstlerische und ethnographische Zugänge

Die Chance einer transdisziplinären Zusammenarbeit besteht darin die genannten Perspektiven mittels der Verschränkung ethnographischer und künstlerischer Verfahren produktiv zu machen. Wenn Kunst als epistemische Praxis verstanden wird¹⁰, so werden die Grenzen zur Wissenschaft fließend. Als grenzüberschreitendes Experiment geht das Forschungsprojekt von den Gemeinsamkeiten ethnographischer und künstlerischer Forschung aus, wie sie mit den Stichwörtern ‚Ergebnisoffenheit‘, ‚Einbezug von Subjektivität‘, ‚Einlassung auf Intuition

10 Vgl. Henk Borgdorff: Die Debatte über Forschung in der Kunst. In: Anton Rey, Stefan Schöbi (Hrsg): Subtexte 03. Künstlerische Forschung – Positionen und Perspektiven. Zürich 2009, S. 23–51. Online verfügbar: <http://ipf.zhdk.ch/daten/subtexte03.pdf> [29.04.2012].

und Uneindeutigkeit‘ und ‚interaktive Konstitution des Untersuchungsgegenstandes‘ im Sinne der Grounded Theory mittlerweile oft beschrieben wurden.¹¹

In einem transdisziplinären Projekt bedeutet dies, sich nicht nur auf das *Feld*, sondern auch auf die *Teampartner* einzulassen. Wie dies in der Praxis aussehen kann, sei hier – idealtypisch und zunächst bewusst klischiert – an einem Beispiel demonstriert: Die Künstlerinnen und Kulturwissenschaftlerinnen schauen gemeinsam einen Film an, den Mädchen gedreht haben, während sie sich auf das abendliche Ausgehen vorbereiten. Die Künstlerinnen beobachten sinnlich-ästhetische Momente, sie nehmen die geschminkten Lippen und die Farbgebung der Kosmetika der jungen Frauen in den Blick. Den Kulturwissenschaftlern fallen schichtspezifische Merkmale auf bezüglich des Raumes, in dem die Szene stattfindet und sie versuchen das Alter der Jugendlichen einzuschätzen. Im Gespräch ergibt sich als Schnittmenge, weibliche Körperbilder zu untersuchen und zu kontextualisieren. An diesem Thema arbeiten die Künstlerinnen und die Ethnographen mit ihren jeweiligen analytischen Methoden und Werkzeugen – der Sprache und den Bildern – weiter. Dabei ist die Zielsetzung, nämlich Aufschlüsse über ‚Repräsentationen jugendlicher Alltagswelten‘ zu gewinnen, dieselbe. Verschieden allerdings ist die Art und Weise, in der die jeweiligen Ergebnisse vermittelt werden können und sollen. Den Wissenschaftlern ist primär daran gelegen, die soziale Seite zu untersuchen, aber auch und insbesondere den Zusammenhang von medialen Inszenierungen und Sozialem zu fokussieren. Sie sind daran interessiert, Sichtweisen und Kontextualisierungen auf das implizite Wissen der Filme zu *explizieren*. Die Künstlerinnen verfolgen das Ziel, die Ästhetik, die ‚Poesie des Alltags‘ Jugendlicher zu zeigen. Ihr Interesse gilt der affektiven Funktion des Visuellen und dem in den Rohfilmen enthaltenen impliziten Wissen. Dieses Wissen wird verhandelbar gemacht, indem inhaltliche und ästhetische Merkmale der Filme verdichtet, verfremdet und ‚*verunklärt*‘ werden. Die künstlerische Bearbeitung ist ein Angebot, eigene Zugänge und Interpretationen zu finden ohne explizite Erklärungen und Festlegungen durch die Sprache. Diese Zugänge setzen zunächst einmal auf das Zusammenspiel der affektiven Wirkung der Filme und der diesen inhärenten (zumeist impliziten) Interpretationen. Was Judith Butler über das fotografische Setting sagt, ist auch für die Produktion von Handyfilmen zutreffend: Indem die Realität filmisch oder fotografisch in einem (sozialen, kulturellen, institutionellen) Rahmen erfasst werde, sei bereits festgelegt, „was innerhalb dieses Rahmens von Bedeutung ist, und diese Grenzziehung ist ganz gewiss eine Interpretation, ebenso wie die unterschiedlichen Effekte von Kamerawinkel, Fokus, Licht usw. Interpretationscharakter besitzen“¹². In der künstlerischen Verarbeitung werden diese Aspekte des Quellenmaterials – entsprechend dem Rahmen der künstlerischen Produktion – transformiert und neu interpretiert.

Während sich die Kulturwissenschaftler in der Tradition der „dichten Beschreibung“ sehen, veranschaulichen die Künstlerinnen das, was die Kulturanthropologin Bina Elisabeth Mohn in ihrem Konzept der Kamera-Ethnographie als „die Kunst des dichten Zeigens“ bezeichnet hat. Mohns Ziel ist es, „komplexe Situationen selektiv handhabbar zu machen“¹³, indem der Blick der Kamera stark fokussiert wird. Das Verfahren führt sie beispielhaft vor anhand der Erforschung des Schulalltags. Mit ihrer Kamera hat die Ethnographin einen

11 Vgl. z.B. Katharina Eisch, Marion Hamm. Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Poesie des Feldes. Tübingen 2001, S. 11–23; Beate Binder: Arbeiten (an) der Imagination. Einleitende Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Ethnographie. In: Dies., Dagmar Neuland-Kitzow, Karoline Noack (Hrsg.): Kunst und Ethnographie. Zum Verhältnis von visueller Kultur und ethnographischem Arbeiten. (Berliner Blätter Ethnographische und ethnologische Beiträge H. 46/2008). Berlin 2008, S. 10–18.

12 Judith Butler: Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen. Frankfurt a.M. 2010, S. 68.

13 Bina Elisabeth Mohn: Die Kunst des dichten Zeigens. In: Binder, Neuland-Kitzow, Noack: Kunst und Ethnographie (wie Anm. 11), S. 61–70, hier S. 63.



Abb. 3: Tagungsbeitrag von Eva Paulitsch und Uta Weyrich, Videostill, 04:17, 2011.

Vormittag lang „Hände, die sich melden und nicht drankommen“ festgehalten und dabei bemerkenswerte Einblicke gewonnen in psychosoziale Prozesse und das kreative Potenzial unausgelasteter SchülerInnen, die sich in einer Interviewsituation kaum erfragen bzw. artikulieren lassen würden. Mohns „Kunst des dichten Zeigens“ mittels „Kamera-Ethnographie“ recurriert auf Walter Benjamins im Kunstwerk-Aufsatz niedergeschriebenen Beobachtungen und wendet diese praktisch an. Im seinerzeit (1936) noch relativ neuen Darstellungsmittel ‚Film‘ sah Benjamin eine Revolutionierung des perspektivischen Blicks. Filmische Mittel wie Zeitlupe oder Großaufnahmen ermöglichen durch die „höhere Isolierbarkeit“ von Einzel-elementen eine „größere Analysierbarkeit“¹⁴ der aufgenommenen Objekte und Sequenzen. Analog zur damals noch jungen psychoanalytischen Methode, durch die das Triebhaft-Unbewusste erfasst werden soll, sprach er dem Film das Potenzial zu, Erkenntnisse über das „Optisch-Unbewusste“¹⁵ aufzudecken und zu vermitteln.

In welcher Weise eine verdichtende Darstellung von Bildern und Bildinhalten mittels künstlerischer Strategien wie Rekontextualisierung, Rekombination, Zoom, Sampling, Looping oder grafischer Bearbeitung von Bildmaterial zu einer Komplexitätssteigerung führen, kann veranschaulicht werden anhand einer Arbeit von Eva Paulitsch und Uta Weyrich ausgehend von dem eingangs beschriebenen ‚Klassenzimmerfilm‘ (Abb. 3).

14 Ebd., hier S. 35.

15 Vgl. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt a.M. 1977 (1936), S. 7–44, hier S. 35.

Die künstlerische Verarbeitung gibt den Betrachtern Mittel an die Hand, die Aufmerksamkeit anders zu lenken, als wenn sie das Ausgangsmaterial – die Handyfilme in ihren Rohfassungen – anschauen würden. Drei thematische Spuren, die analytisch verfolgt werden können, ermöglichen verschiedene Rückschlüsse auf den Filmkontext:

Eine *erste Spur* könnte in die Richtung führen, dass das Filmen im Unterricht, respektive im Klassenzimmer als Praxis der imaginären *Aneignung von Raum* verstanden werden kann. Das von Paulitsch/Weyrich über das Bild gelegte Raster besteht aus Linien, die nahezu parallel zu den horizontalen und vertikalen Anordnungen von Schulzimmerarchitektur und Mobiliar verlaufen. Diese Betonung der Kanten, Winkel und Fluchten verdeutlicht, wie Architektur und Artefakte an der Produktion und Repräsentation bestimmter (ideologischer) Verhältnisse beteiligt sind. Dem gegenüber erlaubt das Bewegtbildmedium ‚Handyfilm‘ dem Filmenden, auf das räumliche Dispositiv der Institution ‚Schule‘ zu reagieren und so die Zuweisung von sozialen Positionen durch räumliche Positionen zu unterminieren. Der filmische Fokus auf die Lehrperson kehrt den kontrollierenden Blick quasi um, mit dem die Schüler für gewöhnlich ‚in den Blick genommen‘ werden.

Eine *zweite Spur* fokussiert auf Verhalten und Präsenz von *Körper und Körperlichkeit* in der Unterrichtssituation. Während das obige Beispiel von der Verdoppelung statischer Elemente durch die über den Film gelegte Rasterung ausgeht, ergibt sich diese Spur aus der Differenz von Bewegung und Geometrie, durch die das Verhalten der Körper im Raum betont wird. Augenfällig wird dabei das Ausbrechen der von hinten mitgefilmten (männlichen) Oberkörper aus der Vertikalen des aufrechten Sitzens. Die Körper der Jugendlichen bewegen sich unablässig hin und her, Rücken, Arme und Köpfe sind in ständiger Aktion. Im Unterschied dazu weicht der Oberkörper der Lehrperson kaum aus der (durch die Teilung der Wandtafel optisch zusätzlich verstärkten) vertikalen Achse ab. Dabei fällt auch auf, wie stark sie ihr Reden gestisch unterstützt. Mehr noch als im ursprünglichen Handyfilm wird in der künstlerischen Bearbeitung deutlich, wie die unterschiedlichen sozialen Rollen von Schüler und Lehrperson sich in das körperliche Verhalten der Akteure einschreiben, durch dieses verstärkt (der ruhende Körper der Lehrperson) oder unterminiert wird (durch das Ausbrechen der Schüler aus der vorgesehenen Ordnung).

Eine *dritte Spur* schließlich lenkt die Aufmerksamkeit auf *Distinktionsmerkmale* wie Kleidung und Kleidungsstil. Diese Spur ergibt sich aus der schwarzen Einfärbung der oberen Rasterreihe und die Aufteilung des Bildes in gleichmäßig dunkle (Wandtafel und Oberkörperbekleidung) und helle Flächen (Wand). Von dieser formalästhetischen Charakterisierung heben sich Musterung und heterogene Farbigkeit der Oberkörperbekleidung der Lehrperson deutlich ab. Die künstlerische Verarbeitung betont die ‚Anderheit‘ der Lehrperson und kann als ein zusätzliches Distinktionsmerkmalen zu Gestik und Körperhaltung gelesen werden.

Die drei Beispiele deuten an, wie die künstlerisch verarbeiteten und rekontextualisierten Filme über die Analyse des ursprünglichen Quellenmaterials hinaus fruchtbar gemacht werden könnten. Es sind zusätzliche Erkenntnisse zu erwarten – insbesondere hinsichtlich der Bewertung der Filme durch die jugendlichen Peers – wenn die Filme der Künstlerinnen als Ausgangsmaterial für die Befragung von Jugendlichen dienen. Ob und in welcher Intensität dies möglich ist, wird die weitere Empirie weisen.

Das geplante Verfahren ist ein Experiment, Instrumentarien zu erproben, die dem Forschungsgegenstand ‚Handyfilm‘ und seinen ästhetischen, semiotischen und sozialen Dimensionen adäquat sind. Denn in der Empirischen Kulturwissenschaft fand die Auseinandersetzung bislang fast ausschließlich im Diskurs *über* visuelle Artefakte statt,

aber nicht *mit* respektive *in* denselben.¹⁶ Es wurde versucht, mit Hilfe ikonologischer, semiotischer und hermeneutischer Verfahren Bilder zu decodieren und in Sprache zu ‚übersetzen‘. Damit wurde den Bildern aber ein wichtiger Teil des Eigensinns genommen, der audio-visuelle Medien mit auszeichnet. Wollen wir sowohl *verbale* als auch *visuelle* Zugänge zum Verstehen von Alltag über das Artefakt Handyfilm finden und darüber hinaus die Bedingungen unserer jeweiligen AutorInnenschaft transparent machen, wird es unumgänglich, Texte, Bilder und Filme auf eine Art miteinander zu verwickeln, die sowohl die Vielstimmigkeit der beteiligten Wissenskulturen wie der involvierten Personen berücksichtigt. Das bedeutet für die Zusammenarbeit aber auch, Repräsentationsformen zu entwickeln die es ermöglichen, die – der Kanonisierung der Wissenschaftsdisziplinen geschuldeten – Trennung von Herstellung und Darstellung von Wissen produktiv zu überwinden.

16 Vgl. Thomas Overdick: Ethnofotografie. Versuch einer Repositionierung volkskundlicher Fotografie. In: Irene Ziehe, Ulrich Hägele (Hrsg.): Fotografien vom Alltag – Fotografieren als Alltag. Tagung der Kommission Fotografie der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde und der Sektion Geschichte und Archive der Deutschen Gesellschaft für Photographie im Museum Europäischer Kulturen – Staatliche Museen zu Berlin vom 15. bis 17. November 2002. Münster 2004, S. 17–25.