

MIT-SCHREIBEN

Versuche einer kleinen medienwissenschaftlichen Empirie

I.

«Wann kommt denn dieser Scheißbus, Alter? – Das war eine rhetorische Frage!» – «Ey, Jonas¹ filmt uns!» Eine Bushaltestelle, zwei Jugendliche sitzen auf einer Bank. Stimmen, Lachen, Bewegungen, Beine, Geräusche vorbeifahrender Autos. Dann taucht ein Handy auf. Rhythmischer Sprechgesang, die Körper der Jugendlichen beginnen sich im Takt zu wiegen. Die Lippen desjenigen, der das Handy hält, formen die Worte des Sprechgesangs, werden allmählich hörbar und stimmen in den Rap ein. Dann: Eine Hand greift nach dem Kamerablick, die Geräusche werden dumpf, wir sehen durch den Winkel von etwas, was eine Armbeuge sein könnte, in eine blendende Helle, die in das lichtdurchflutete Geäst eines Baumes übergeht. «Hey – du kennst mich auch nicht mehr», sagt die nichtlokalisierbare, anscheinend weibliche Stimme, die wir schon vorher gehört haben. Dann nur noch grauer Stoff: «Lass uns irgendwo hingehen, wir können nicht die ganze Zeit an der Haltestelle ...» «Klar!» «Das soll langweilig sein.» «Ja war's doch jetzt, Mann!» «Langweilig, da leg ich mich da hin und dann kannst mich ficken.» «Das wird doch wohl nicht langweilig.» Hämisches Kichern. «Ja, okay, lasst uns wieder in die Schule gehen.» «Ich will nicht in die Schule gehen, ich will irgendwas kaputtmachen ...» Wieder Bäume, Pflaster, Beine, Licht, Pixel. «Hey, Marvin, die war die ganze Zeit an!» Damit muss die Kamera gemeint sein. Das dynamische Durcheinander der Bilder hört auf: Zwei Schüler_innen gehen voran durch eine Einfahrt, drehen sich um, teils verlegen, teils herausfordernd, wir sehen erst noch die Köpfe, dann verschwinden sie am oberen Bildrand. «Oh, scheiße, Marvin, bleib mal hier, Marvin, das war pure Langeweile – Jocy, ich hab deinen Arsch gefilmt.» «Ja, schön, supi.» «Marvin, komm mal her, Pflegefall. Hey, du bist dran.» «Ich?» «Ja.» Neben Jocy geht jetzt ein anderer Schüler mit übergezogener Kapuze und beide laufen auf ein großes Portal zu, das offenkundig der Eingang zu einer Schule ist. Treppeinstufen, Stein, Pixel. «Schule ist unnötig.»

¹ Alle Namen und Orte sind anonymisiert.

Es handelt sich hier um eine Abfolge von Videofilmsequenzen, die einige Schüler_innen im Rahmen des Projekts *Affekt, Alltag, Fernsehen* aufgenommen haben, das wir mit der Medien AG einer Schule in B. und dem verantwortlichen Lehrer im Frühjahr und Sommer 2014 über mehrere Monate durchgeführt haben.² Wir hatten die Schüler_innen gebeten, Gruppen zu bilden und Langeweile zu filmen. Tim, Marvin und Jocelyn, eine der beiden Gruppen, haben sich eine Bushaltestelle für diese Aufnahmen ausgesucht. Tim und Marvin haben sich auf die Haltestellenbank gesetzt und spielen das Warten auf einen Bus. Sie warten also nicht auf einen Bus, sondern filmen, dass sie auf einen Bus warten – in unserem Auftrag, im Auftrag der Schule gewissermaßen. Sie spielen Langeweile und sie spielen ein doppeltes Spiel, indem sie die Langeweile nutzen, um sich von diesem Auftrag zu distanzieren, indem sie ihn erfüllen: Coolness ist ja nach Ulla Haselstein so etwas wie performte Langeweile, der Versuch einer affektkontrollierenden Distanzierung den Ansprüchen der hegemonialen Institutionen gegenüber.³ Es entsteht aber keine geschlossene Inszenierung, der Film besteht vielmehr aus Störungen, Unterbrechungen, Perspektivwechseln, die keine einheitliche und kontinuierliche Welt hervorbringen: aus dem Stocken des «Was machen wir jetzt?», dem Vergessen der scheinbar ausgeschalteten Kamera, dem Auftauchen neuer Situationen, der Vergeschlechtlichung des Blicks. Die Ereignisse erscheinen disparat, unzusammenhängend, und doch entsteht eine Dynamik, ein Flow, der den Film bzw. die Videoschnipsel, aus denen er besteht, trägt und dem man sich schwer entziehen kann.

Der Film endet aber nicht mit dem Erreichen der Schule. Die Kamera läuft weiter, fängt vorbeieilende und überrascht schauende Mitschüler_innen ein («Jetzt seid ihr alle auf Video!») und immer wieder Jocelyns Körpermitte (mit entsprechenden Kommentaren aus dem Off). Hier wird kein Ende gesucht, kein Abschluss, die in Gang gesetzte Dynamik des Films will nicht aufhören. Auf der Treppe treffen sie die andere Videogruppe, die ihre Kamera wie selbstverständlich ausgeschaltet hat. Erst jetzt wird die Pausetaste gesucht und gefunden, doch bevor der Medienraum erreicht wird, ist die Kamera bereits wieder an. Jocelyn geht erneut voran, eine Tür öffnet sich und der Lehrer und zwei Projektmitarbeiter_innen werden sichtbar. «Ihr habt noch fünf, äh, ihr habt noch zehn Minuten», sagt der Lehrer. «Zehn Minuten habt ihr noch», sekundiert jemand aus dem Projekt.

Die Aufgabe ist also zugleich beendet und nicht beendet. Es gibt ein Nachspiel, bei dem die Kamera weiterläuft, Teil des Spiels wird, ihr Spiel fortsetzt: «Ich liebe es, wenn man ranzoomen kann!» «Habt ihr ...?» «Doch, haben wir, ich glaube, das Meiste ist irgendwas Komisches ...» «Hey, Leute, Strafversetzung, hey, Leute, ihr habt noch mal zehn Minuten!». Strafe, Zeit, «noch zehn Minuten», weiterspielen? Also weiterfilmen, in den Gängen der Schule, schlägt der Lehrer vor. Diese ganze Konfrontation mit den Initiator_innen des Films, könnte man mit Trinh T. Minh-Ha sagen, diese zufällige Inszenierung seiner Selbstreflexivität setzt etwas in Gang. Die Bedingungen des Films werden

² Das Projekt *Affekt, Alltag, Fernsehen* haben Jule Korte und ich gemeinsam mit Stefanie Reuter Zakirova, Marat Zakirov und Haiko Müller 2013/14 am Institut für Medien- und Kulturwissenschaft der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf in Kooperation mit Schüler_innen einer Medien AG und Mitgliedern eines Kinder- und Jugendorchesters durchgeführt. Es wurde finanziert vom Forschungsförderfonds der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Erschienen sind zu diesem Projekt bisher nur einige Passagen in: Julia Bee, Jule Korte, Stephan Trinkaus: *Ökologien medialer Erfahrung – Ansätze einer relationalen Empirie*, in: Miriam Drewes, Valerie Kiendl, Lars Robert Krautschick u. a. (Hg.): *(Dis)Positionen Fernsehen & Film – Tagungsbeiträge des 27. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*, Marburg 2016, 40–62. Demnächst erscheint eine ausführliche Monografie: Jule Korte: *Zwischen Script und Reality – Erfahrungsökologien des Fernsehens*, Bielefeld (im Erscheinen).

³ Vgl. Ulla Haselstein: *The Cultural Career of Coolness*, in: dies., Irmela Hijjiya-Kirschneier, Catrin Gersdorf u. a. (Hg.): *The Cultural Career of Coolness. Discourses and Practices of Affect Control in European Antiquity*, Lanham 1983, 47–64.

beginnen sich aufzulösen. Die zehn Minuten werden zwar verfügt, sie sind aber mit keinem Auftrag verbunden, nur mit einer vagen Zeitangabe: «Ihr habt noch zehn Minuten», eine «Strafversetzung», die keine Strafe ist.

In der Klassenraumszene kollabiert gewissermaßen das Außen des Films: Es gibt keine Aufgabe mehr, nichts, wovon man sich distanzieren könnte, es bleibt nichts als die situative Konstellation des Filmens selbst, «noch zehn Minuten». Die Ungerichtetheit der Situation wird nicht mehr gefilmt, sie scheint nun selbst zu filmen. Die Kamera wird nicht mehr abgesetzt, es gibt keine Schnipsel, keine Sprünge mehr, sondern eine einzige lange Einstellung von beinahe acht Minuten: «Marvin, was machst du?», dann Lachen, Bildrauschen und am Ende sitzt Marvin auf Jocelyns Schoß und isst Hanuta. Aufstehen, hin und her gehen, das knisternde Geräusch beim Kauen einer mit Nougatcreme gefüllten Waffel. Ein Spiel beginnt, ein Verfolgungsspiel. Jocelyn läuft davon und Marvin hinterher. Sie flieht durch eine Tür, Marvin versucht sie zu öffnen, es gelingt ihm nicht, vielleicht will er auch nicht, dass es ihm gelingt. «Ey, Marvin, is' Jocelyn stärker als du?» Eine Kraftprobe um das Öffnen der Glastür, dann läuft Jocelyn kichernd davon. Nach mehreren Runden wird sie von Marvin erwischt und am Hals zurück zur Kamera geführt. Es ist etwas entstanden zwischen Marvin und Jocelyn, das vor diesem Spiel nicht da war. Jetzt will Tim die Kamera loswerden. Den Blick zu navigieren reicht ihm nicht mehr, er will ins Bild, zurück in die Sichtbarkeit des Spiels. Die Kamera ist an den Rand gedrängt, das von ihr initiierte Spiel hat sie überbordert, geht über sie hinaus, entzieht sich, flüchtet, rennt an ihr vorbei. Die Kamera zu halten und damit den Blick zu kontrollieren, verliert an Bedeutung, auch wenn die Welt dieses Spiels weiterhin von der Kamera abhängig ist. Es ergibt keinen Sinn, sie auszuschalten und alles zum Verschwinden zu bringen. Jocelyn erscheint sitzend auf dem Boden, gelehnt an eine Wand, Marvin fordert dazu auf, die Kamera auszuschalten, stattdessen erscheint Tim im Bild und Marvin kommt dazu. Alle drei sitzen nebeneinander auf dem Boden, gelehnt an die Flurwand, schauen in die Kamera, an ihr vorbei, zu Boden, Marvin isst eine Nougatwaffel, Tim gähnt demonstrativ, Jocelyn kichert, schaut uns an, sehr ernst und verletzlich, dann wieder zu Boden. Es entsteht etwas in diesen Blicken, diesen Bildern, das für mich nicht leicht auszuhalten ist. Tim jedenfalls, der die Blicke Jocelyns gar nicht sehen kann, scheint es nicht auszuhalten. Er steht auf, verschwindet aus dem Bild, und Jocelyn wird erneut herangezoomt: «Kannst du mal aufhören intime Bereiche von mir zu filmen?!», sagt sie. Marvin versucht, sie vor dem Zugriff des Kamerablicks zu schützen. Dann erscheint in Marvins Händen erneut das Handy: «Marvin, mach mal Mucke an!» Und die Musik der Haltestelle wird wieder hörbar. Während Marvin den Touchscreen seines Smartphones bearbeitet, gerät die Bewegung des Films ins Stocken, seine Richtungslosigkeit hört auf zu fließen, sie wird wahrnehmbar – die andere Gruppe unseres Projekts erscheint am Ende des Ganges, Kapuze über dem Kopf, Hände vor dem Gesicht: «Hey, das ist nicht langweilig». «LANGWEILIG» sagt Tim aus dem Off.

Marvin und Jocelyn sitzen immer noch auf dem Boden, an die Wand gelehnt, das Handy in der Hand. «Mach mal lauter.» Der Rapper KC Rebell aus Essen hebt an, Marvin und Tim rappen mit und die Kamera zoomt sich zum zersprungenen Handybildschirm. Wir sehen KC Rebell, eine Weile sehen wir das Video «Kanax in Paris» (14.327.752 Aufrufe auf YouTube bis zum 22.1.2018).

Was Gangster? Du Esel bist verliebt in Bücher
 Und spielst Cello wie der eine von Habibi Brüder
 Sie wollen kein Palaver, ich komme mit Albanern
 Die Dolche tragen wie Models von Gabana
 (KC Rebell)

Die Kamera zoomt sich wieder heraus, wir sehen Marvin und Jocelyn, treffen Jocelyns Blick, sie sagt etwas, etwas, das an Tim gerichtet sein muss, der die Kamera anscheinend hält, vielleicht aber auch eher an die Kamera selbst: eine Bitte. Aber, indem sie sich der Kamera – ihrem eigenen Bild- oder Filmwerden – zuwendet, trifft sie mich. Ich sehe sie, höre sie, kann sie aber nicht verstehen, merke nur, dass ich gemeint bin, dass meine Anwesenheit im Bild, meine Teilnahme an der Situation des Filmwerdens gemeint ist – und das Bild verschwindet. Die Welt, aus der diese Bitte stammt, verschwindet; erfüllt sie, indem sie verschwindet. Aber ich bleibe, und mit mir dieses Verschwinden und diese Bitte, dieser Blick, die diesem Verschwinden vorausgingen. Das Bild endet nicht, indem es endet, der Film beginnt nicht, indem er beginnt. Das, was er fortsetzt, was er aufgreift und erneuert, zirkuliert in seinem Verschwinden, durch sein Verschwinden und darin, dass es bleibt.

Wem oder was bin ich in diesen Blicken, diesen Bewegungen, diesem Spiel begegnet und was war das «Ich», das ihnen begegnete, Kontakt aufnahm, sich verändert, angegangen, in eine Intimität gezogen fühlt, die nicht die eigene ist, die ihm nicht gehört? Der Film war Teil eines Forschungsprojekts, ging somit aus einer Aufgabe hervor, die den Schüler_innen gestellt wurde und die ich mitformuliert habe. Aus der Inszenierung der Langeweile und der Remedialisierung des Hip-Hop-Videos wird aber etwas anderes als das Erfüllen eines Auftrags, als die Bewältigung einer Aufgabe: ein Spiel, in der die Kamera eine ganz eigene relationale Dynamik initiiert, aus dem sich «nichts» zu ergeben scheint und das dennoch eine Verletzbarkeit, ein Schweigen, ein Begehren und die Gewalt des Begehrens erscheinen lässt: Bilder, Szenen des Verbergens und des Findens, in denen im Tümel und in der Trauer des Spiels eine grundlegende relationale Einsamkeit Welt werden kann – und das die Kamera dokumentiert, *indem* sie es mithervorbringt.

Donald W. Winnicott kommentiert in «Die Frage des Mitteilens und des Nichtmitteilens» eine Szene, die ihm eine Patientin berichtet hat und in der die Mutter die persönlichen Aufzeichnungen ihrer Tochter nicht nur gelesen, sondern das ihr gegenüber auch ausgesprochen hat: «Hier haben wir ein Bild eines Kindes, das ein privates Selbst ausbildet, das sich nicht mitteilt, und zur

gleichen Zeit sich mitteilen und gefunden werden möchte. *Es ist ein differenziertes Versteckspiel, in dem es eine Freude ist, verborgen zu sein, aber ein Unglück, wenn man nicht gefunden wird.*»⁴ Das ist gewissermaßen die Szene der Subjektivität oder des *wahren Selbst* bei Winnicott, die genau auf der Schneide von Einsamkeit und Relation situiert ist, ja in der Einsamkeit und Relation zusammenfallen. Für mich spielt der Film auf dieser Schneide, in Jocelyns Blick meine ich diesem Zusammenfallen zu begegnen: Diese Einsamkeit, diese Verletzlichkeit enteignet mich, desubjektiviert mich, findet meine Verborgenheit – und stellt diejenige von Jocelyn aus, präsentiert sie, gibt sie der Deutung preis und entzieht sich ihr.

Die Deutung steht also nicht außerhalb dieser Konstellation, sie ist ein Teil von ihr, ein Moment ihrer Dynamik, die sie kippen lassen, ja zerstören kann. Deutung ist insofern eine Intervention, sie ist nicht ohne Gewalt zu haben. Diese Blicke, diese Bitte, dieses Spiel ist selbst schon eine komplexe Aufführung und Verhandlung zentraler Themen unseres Forschungsprojekts, zumal Langeweile gar nicht von uns als Thema oder Aufgabenstellung in das Projekt getragen wurde, sondern von den Jugendlichen der Medien AG, die wir nach ihren Fernseherfahrungen befragt haben. Wir haben in den Diskussionen, Begriffsassoziationen und Collagen, die im Rahmen unserer Gruppenwerkstätten angefertigt wurden, dieses Thema gestärkt, weil wir vermuteten, dass hier das Einfallstor für die nichtbestimmbare Relationalität des *Affekts* sein könnte, die uns interessiert hat. Wir haben also versucht teilzunehmen, aufzugreifen und zu manipulieren. Manipulation statt Deutung oder Analyse, könnte man sagen. Das würde aber so nicht stimmen, wir haben natürlich immer wieder gedeutet und analysiert, und der Film von Marvin, Tim und Jocelyn zeichnet sich ja gerade dadurch aus, dass er sich gewissermaßen <hinter unserem Rücken>, wenn auch glücklicherweise mit einer Kamera, ereignete. Wir haben ihn also nicht erwartet, aber wir haben ihn begrüßt, willkommen geheißen, uns gefreut, ihn vorgeführt, anderen gezeigt, darüber geschrieben, Vorträge gehalten. Jocelyn, Marvin und Tim haben diesen Film vielleicht vergessen. Wir leben immer noch mit ihm, antworten ihm, interferieren mit den Fluktuationen seines Spiels, schreiben mit ihm ...

Wie in dem Film von Jocelyn, Marvin und Tim Spiel, Langeweile, Alltag, Warten, Medialität aufgegriffen, ja wie die zu Beginn und gegen Ende präsentierten Hip-Hop-Videos selbst in den Einstellungen remediatisiert werden, geht jedenfalls über die Komplexität der Anlage unseres Projektes und die Möglichkeiten einer <Auswertung> hinaus. Er hat das Projekt nicht in eine andere Richtung getragen, er hat ihm gewissermaßen die Richtung genommen, es weiter in die Richtungslosigkeit geführt, in die wir von Beginn an verstrickt waren. Bei diesem Film handelt es sich also um ein Spiel, ein Versteck-, ein Fort-Da-Spiel, das keine Abwesenheit kompensieren, keinen Entzug dramatisieren soll. Das Projekt ist Teil der situativen Bedingungen dieses Spiels mit der und vielleicht als Unbedingtheit. Denn das, worum es in diesem Spiel geht, ist

⁴ Donald Woods Winnicott: Die Frage des Mitteilens und des Nichtmitteilens führt zu einer Untersuchung gewisser Gegensätze, in: ders.: *Reifungsprozesse und fördernde Umwelt*, Gießen 2006, 234–253, hier 244, Herv. i. Orig.

nicht die Regelhaftigkeit, sind nicht seine Bedingungen, sondern dass im Spiel etwas möglich wird, was über jede Regel hinaus-, oder besser: ihr vorausgeht, sich ihr entzieht, seine eigenen Bedingungen aussetzt. Insofern ist das Spiel der Langeweile gerade nicht entgegengesetzt, eher so etwas wie sein Gegenüber, Unlust einer Richtungslosigkeit, die ihr Spiel nicht finden kann. Vielleicht sind das die Pole, zwischen denen dieser Film schwankt, oder eher: die er in seine eigene Ungerichtetheit zieht. Das Außen und die Bedingungen, die es setzt, haben im Spiel nicht aufgehört zu existieren. Nur macht die Beziehung zwischen den äußeren Setzungen und ihrer Aussetzung im Spiel es unmöglich, gerade dieses Außen der Setzung aufrechtzuerhalten. Sie sind dem Spiel, wenn es gelingt, immanent: Setzung und Aussetzung werden ununterscheidbar. In der Langeweile wird dieser Verlust des Außen einer geordneten Welt der Versprechungen, der ich gegenüberstehe, die auf mich wartet und die ich betreten kann, erfahrbar. Coolness versucht gerade das zu nutzen: Ich brauche diese Welt nicht nur nicht, es gibt sie gar nicht. Das wäre eine plausible Taktik, die aktiv zu unterschlagen versucht, dass es im Gegenteil diese Welt zwar gibt, aber nicht dort draußen.

«Ist Langeweile vielleicht nur die Trauer des Alltagslebens?», fragt der britische Psychoanalytiker Adam Phillips.⁵ Langeweile ist nach Phillips so etwas wie die Antizipation von etwas, das eben noch nicht etwas, das aber nicht mehr nichts ist. In *The Infinite Conversation* hatte Maurice Blanchot diese Frage nach dem Zusammenhang von Langeweile und der Bedeutungs- und Richtungslosigkeit des Alltäglichen bereits in einem Kapitel zu «Everyday Speech» aufgegriffen:

Thus the everyday always sends us back to that inapparent and nonetheless un concealed part of existence that is insignificant because it remains always to the hither side of what signifies it; silent, but with a silence that has already dissipated as soon as we keep still in order to hear it and that we hear better in idle chatter, in the unspoken speech that is the soft human murmuring in and around us.⁶

Insofern wäre Langeweile vielleicht das Bewusstwerden eines Verlusts, der ständig stattfindet, der das Alltägliche ausmacht: Verlust der Gerichtetheit und Vorhersehbarkeit der Welt. «Trauern», schreibt Judith Butler, hat «damit zu tun [...], eine Verwandlung zu akzeptieren, bei der man nicht vorhersehen kann, was an ihrem Ende steht.»⁷ Das lässt sich noch etwas weiter drehen: «Die Langeweile schützt, wie ich meine, das Individuum und lässt die unmögliche Erfahrung erträglich werden, auf etwas zu warten, ohne zu wissen, was es sein könnte.»⁸ Und wenn die Langeweile selbst, die Langeweile als Trauer des Alltagslebens, in der Lage ist, Schutz zu bieten, oder besser: eine Erfahrung zu ermöglichen, dann geht es hier auch darum, dass es – so wie Winnicotts *facilitating* oder *holding environment* – nicht nichts und nicht etwas ist das uns hält, sondern die Ungerichtetheit und Unbestimmtheit der Welt selbst. «In gewisser Hinsicht ist das gelangweilte Kind gerade dadurch absorbiert, daß es von nichts absorbiert ist», schreibt Phillips.⁹

⁵ Adam Phillips: *Vom Küssen, Kitzeln und Gelangweiltsein*, Göttingen 1997, 109.

⁶ Maurice Blanchot: *The Infinite Conversation*, Minneapolis 1993, 238–245, hier 242.

⁷ Judith Butler: *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*, Frankfurt/M. 2009, 36.

⁸ Phillips: *Vom Küssen*, 118.

⁹ Ebd., 110.

II.

«In der ethnographischen Begegnung, wo die Sache, um die es geht, die Erkenntnis des anderen und seiner Realität ist, ist die Versuchung sehr groß, die ausgehandelte Realität dem Informanten zuzuschreiben.» Das schreibt Vincent Crapanzano im Vorwort zu *Tuhami*, seinem «Porträt» eines marokkanischen Ziegelbrenners und Geistersehers, den er während seiner Feldstudien in Marokko ab 1968 über mehrere Jahre traf.¹⁰ *Tuhami. Portrait of a Moroccan* ist, wie Crapanzano im Vorwort schreibt, ein «Experiment» einer anderen ethnologischen Feldforschung, einer anderen Empirie, die sich weder auf die Neutralität eines sogenannten Beobachters noch über die Reflexivität einer beobachtenden Teilnahme stützt, sondern von der Involviertheit der Forscher_in in eine Situation ausgeht, die sie sich nicht aneignen kann, die sie überbortet und verändert. Crapanzano besteht darauf, dass sein Text nicht von ihm stammt, dass er aber auch nicht Tuhamis Realität darstellt, sondern dass er eine Begegnung zu schreiben versucht oder, wie er sagt, eine Übertragung, an der neben Tuhami und ihm noch Crapanzanos Assistent Lhacen und mitunter auch dessen dreijährige Nichte teilnahmen, die während der Interviews auf Tuhamis Schoß saß. «Sie betete Tuhami an, und er ging ungemein zartfühlend mit ihr um. Er brachte ihr Amulette und andere apotropäische Mittel gegen die gnun, die Dämonen, mit und gab Lhacen und seiner Frau Ratschläge, die das Kind betrafen.»¹¹ Die Realität, die sich in Crapanzanos Buch artikuliert, ist also nicht diejenige Tuhamis, sondern die dieser Begegnungen, ihrer Übertragungen, Konflikte und Aushandlungen. Das ist sicher nicht überraschend, verweist aber darauf, wovon empirische Forschung handeln könnte: nicht von der Wiedergabe einer Welt oder ihrer Darstellung, nicht von ihrer Repräsentation oder Deutung, sondern von der Begegnung von Welten, ihrer Verschränkung und gegenseitigen Veränderung. Genau das wäre Diffraktion im Sinne von Haraway und Barad: keine Spiegelung, keine Reproduktion von etwas, das bereits als gegeben vorausgesetzt wird, sondern Erfahrung der, wie Haraway mit Trinh T. Minh-ha sagt, *Un/an/geeignetheit der Anderen*.¹² Mit William James ließe sich etwas vereinfacht sagen: Eine solche Empirie handelt nicht von der Erfahrung der Welt, sondern von der Welt als Erfahrung.¹³

«Was passierte, als Sie in Rage gerieten?», fragt Crapanzano Tuhami:

Mein Herz fing an zu klopfen. Der Kopf wurde mir schwer. Ich wollte von niemandem angesprochen werden. Tuhami verfiel in Schweigen. Er beobachtete mich mit ausweichenden Blicken. Ich hatte das Gefühl, der Gegenstand seiner Rage zu sein [...]. Damals fragte ich mich nicht, warum seine Rage sich gegen mich richtete. Heute denke ich, daß ich symbolisch einstand sowohl für den Mann – den stets namenlosen Mann – als auch für den Europäer, der ihn zurückhielt, der ihn das Mißtrauen gegen die Rituale lehrte, der aber nicht vermocht hatte, das Bedürfnis nach ihnen zu beseitigen. Tuhami verkündete, er wolle nach Fez fahren. Ich fragte warum. Er sagte zornig: «Einfach so!»¹⁴

¹⁰ Vincent Crapanzano: *Tuhami. Portrait eines Marokkaners*, Stuttgart 1983.

¹¹ Ebd., 31.

¹² Donna Haraway: *Monströse Versprechen. Eine Erneuerungspolitik für un/an/geeignete Andere*, in: dies: *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*, Hamburg 1995, 11–80, hier 40.

¹³ Siehe dazu ausführlich und gerade im Hinblick auf die Bedeutung für eine medienwissenschaftliche Empirie: Julia Bee: *Gefüge des Zuschauens – Begehren, Macht und Differenz in Film- und Fernseh Wahrnehmung*, Bielefeld 2018, 96 ff., sowie Korte: *Zwischen Script und Reality*.

¹⁴ Crapanzano: *Tuhami*, 127.

Wem gehört diese Wut? Woher kommt sie? Wohin geht sie? (Crapanzano erklärt in einer Fußnote, dass die Psychoanalytiker, die er danach fragte, sie als Angst deuteten.) Wenn sie einen Ort hat, dann ist es der der Begegnung. Ohne sie wäre es zu dieser Wut nicht gekommen. Aber sie weist über die Vorstellung hinaus, hier begegneten sich zwei (oder auch mehr) Individuen. Sie zirkuliert zwischen ihnen und zwischen den Welten, die sie zu verkörpern scheinen, in der kolonialen, asymmetrischen Struktur des ethnografischen/psychoanalytischen Interviews und der linearen Anordnung von Crapanzanos Text. Sie beginnt eine Zeit zu infizieren, die zugleich Zukunft der Begegnung und Vergangenheit des Textes ist. Insofern hat sie keinen bestimmaren Ort, ist Diffraction, nicht anzeigend und nicht verfügbar. Nacheinander erscheinen der «stets namenlose Mann», «der Europäer», das «Misstrauen gegen die Rituale», die Inkompatibilität symbolischer Welten und am Ende dann die Ungerichtetheit und Nichtbestimmbarkeit der Wut selbst: «Ich fragte warum. Er sagte zornig: «Einfach so!»» Am Ende des Buches ist sie zu der Wut des Autors/Crapanzanos geworden, die sich auf «Tuhamis Passivität gegenüber dem Dämonischen» bezieht.¹⁵

Ich möchte hier von einer anderen Begegnung schreiben, einer anderen Wut, an der <ich> (<der namenlose Mann>, <der Europäer>, <der Interviewer>?) teilgenommen habe, die ich nicht hervorgebracht, aber geteilt habe. Gegen Ende unseres Fernsehprojekts, kurz vor dem Ende des Schuljahres und dem Beginn der Sommerferien, haben wir neben den Videoeigenproduktionen, Gruppenwerkstätten und den *dérives*, die wir zu diesem Zeitpunkt bereits hinter uns hatten, auch Einzelinterviews durchgeführt. Und da sich in der Schule selbst nicht genügend Räume für alle Interviews fanden, versuchten Tim und ich es nach einem bereits gescheiterten Versuch im viel zu lauten Treppenhaus auf dem Schulhof erneut (ich zitiere hier direkt die im Projekt entstandenen Transkriptionen):

Interviewer: action (2) also (.) ich fang einfach noch mal an Tim 30 minuten [hmh]
 äh frag erzähl einfach und wir wollten anfangen mit ich halt das noch mal in die luft
 ähm (.) was schaust du dir im fernsehen an?

Tim: eigentlich gar nix mehr eigentlich bin ich mehr draußen als fernsehen zu
 gucken

I: gar kein fernsehen mehr überhaupt nicht?

T: hmhm

I: auch nicht im internet oder

T: ne eigentlich nicht mehr

I: keine filme?

T: hmhmh

I: gar nix

T: nein gar nix

Im weiteren Gespräch stellt sich dann heraus, dass Tim durchaus fernsieht, mit den Eltern manchmal, mit Freund_innen und allein, und dass er sich nicht daran erinnern kann, keinen Fernseher gehabt zu haben. Allerdings ist er jetzt mehr draußen als früher, unterwegs halt. Die Anwesenheit des Fernsehers besteht, so muss man das wohl verstehen, in seinem Nichtvorhandensein. Es gibt ihn nicht,

¹⁵ Ebd., 175.

man greift nicht bewusst darauf zurück, aber er war schon immer da. Er ist in gewisser Weise unwahrnehmbar geworden. Und wenn es zu einer Entscheidung im Zusammenhang des Fernsehens kommt, dann kann das nur eine Entscheidung gegen das Fernsehen sein. Nur in der Ablehnung, der Zurückweisung wird das Unwahrnehmbare erfahrbar.

Wir haben die meisten unserer Interviews mit der Medien AG einer Schule in B. gemacht, einer Hauptschule, was wir oft nicht dazu sagen, weil wir dann schon beteiligt sind an einer spezifischen Reproduktion sozialer Positionen. Dennoch ist es natürlich bedeutungsvoll für unser Projekt, dass es an einer Hauptschule, einer ziemlich guten Hauptschule, wie wir meinen, stattgefunden hat. Und bei Tim ist das ganz besonders bedeutungsvoll, da er das hat, was man ein <Schulproblem> nennt, er seinen Abschluss in jenem Jahr jedenfalls nicht mehr bekommen wird, gleichzeitig aber aus der Schulpflicht fällt. Es geht also auch darum, ob er überhaupt noch einen Schulabschluss bekommt. Das Interview fand am Ende des Schuljahres statt, nachdem wir bereits ein ganzes Halbjahr lang immer wieder die Medien AG besucht haben. Tim ist relativ zuversichtlich, dass es im nächsten Jahr klappen könnte. Er scheint Vertrauen zu unserem Projekt zu haben, auch Vertrauen, dass das, was wir machen, irgendwie damit zu tun hat, dass es demnächst besser laufen könnte. Nachdem ich mit meiner Fernsehfrage im Off gelandet bin, bemühe ich mich jedenfalls, vielleicht etwas ranschmeißerisch, eine gemeinsame Ebene herzustellen, übernehme abfällige Äußerungen über unangenehme Lehrer, stimme zu, frage nach der Kindheit, und allmählich – auch wenn seine Antworten sehr knapp bleiben – dreht sich etwas im Interview: Es wird teilweise zu einer Dokumentation des Vertrauens in die Institutionen Familie und Schule, in seinen künftigen Klassenlehrer, seinen Vater, aber auch einen Freund, von der ich am Ende wahrscheinlich mehr gerührt bin als Tim selbst. Ich komme dann, nachdem wir über seinen kranken Vater gesprochen haben, auf das Fernsehen zurück:

Interviewer: (4) ähm (5) ich meine wenn du jetzt äh darüber nachdenkst was wir jetzt so gemacht haben zum fernsehen oder so was fällt n dir noch ein vielleicht jetzt ähm was man noch anders hätte machen können was wichtig gewesen wäre was spannend gewesen wäre vielleicht noch in dem zusammenhang

Tim: ja vielleicht noch so darüber reden wie die autoren auf so eine sendung kommen [ja] also wie sie sich das ausdenken wie sie darauf kommen damit die jugend von heute auch weiß wieso sie sowas machen [ja] weil bei mir ist es so ich glaub die wollen uns etwas zeigen darum machen die das

I: was meinst du? was die zeigen wollen?

T: dass nicht jedes leben gut verlaufen kann dass jeder stress in seinem leben hat [ja] dass sie das zeigen wollen

I: das wär ja ganz gut eigentlich auch oder? oder wie findst du das?

T: ja das wär eigentlich auch gut [ja] eher gesagt das is gut damit jeder weiß dass er nicht der einzige ist der probleme hat [ja] dass jeder auf der welt probleme hat damit die das wissen [ja]

I: das ist ist das auch für dich wichtig gewesen beim fernsehen (.) zu sehen (.) andere haben probleme haben auch probleme oder

T: ja es geht so (.) es geht so aber mich hats schon erfreut dass ich damals auch nicht der einzige war der probleme hatte [ja] und ja und darum habe ich mir die sachen auch gerne angeguckt damit ich auch vielleicht nen weg finde wie ich die sachen lösen kann [ja]

Ich will nicht behaupten, dass Tim hier zum ersten Mal auf diese Weise über das Fernsehen nachgedacht hat, aber es ist kaum ein anderer Raum vorstellbar, in dem es zu der Aktualisierung dieses Gedankens hätte kommen können, als in diesem Interview, nicht in den Gruppendiskussionen, an denen Tim beteiligt war, wohl auch nicht in einem Gespräch unter Freund_innen, mit dem Vater oder einer Lehrerin: Diese Aussage ist zustande gekommen unter den Bedingungen eines Projekts, dass dem Fernsehen und seinen Reality-Formaten – vorsichtig gesagt – sehr aufgeschlossen gegenüberstand. Unser Interesse an der affektiven Intensität dieser Formate war schließlich der Ausgangspunkt unseres Seminars gewesen. Es ist klar, dass diese Aussage nicht immer und unter allen Umständen wahr ist oder dass sie einfach unwahr ist: Sie hat eine – wie Bruno Latour sagen würde – relative Existenz,¹⁶ sicher sehr viel instabiler als Pasteurs Milchsäureferment: Sie ist in einem Maße singulär, dass sie sich wohl nicht wiederherstellen, nirgendwo reproduzieren lässt. Ich bin mir jedenfalls nicht sicher, ob Tim das irgendwann so noch einmal sagen würde. Das nächste Jahr ist für ihn nicht besonders gut gelaufen, auch wenn er inzwischen einen Schulabschluss hat. Und dennoch ist das nicht beliebig, was sich hier ereignet zwischen Nichtfernsehen und <das-Fernsehen-will-mir-etwas-sagen>, es hat <eine Botschaft>, ja, es hat eine Botschaft für mich, eine Botschaft, die mir hilft.

Ich frage Tim dann nach diesen Problemen:

Interviewer: hast du geschlagen auch?

Tim: ja aber ich konnt mich schon zurückhalten und habs (.) ich konnt mich zurückhalten [ja] dass das nicht so eskaliert [ja] und darüber bin ich froh ich bin froh dass ich mich geändert hab dass ich nicht mehr so bin [ja]

I: das würdest du jetzt nicht mehr machen [nein] einfach also was heißt einfach ne also jemanden schlagen wenn du schlecht drauf bist oder?

T: ja wenn ich hass habe dann schlag ich einfach gegen wände dann tut meine hand weh dann ist alles ok wieder [ja]

I: hast du oft hass?

T: eigentlich nicht mehr [ja] nicht mehr (.) aber wenn ichs hab dann kann ich (.) darauf achten dass es nicht passiert [ja]

I: haste ne erklärung wo der hass hergekommen ist auch oder

T: aus dem magen is der hass rausgekommen [ja] und aus dem kopf denn wenn ich zu oft daran gedacht hab [ja] dann is mir das zu weit gekommen da hatt ich immer puren hass und dann musste ich den rauslassen [ja] (5)

I: der war einfach da dann [ja] der kam dann und

T: der war einfach da und dann musste ich den auch raus lassen [ja] weil ich hab auch keine lust die ganze zeit mit hass rumzulaufen darum hab ich das einfach aufgegeben und hab damit aufgehört [ja] <<das war>> auch scheiße weil wenn ich mit meinen freunden unterwegs bin und ich dann die ganze zeit hass hab mach ich die auch irgendwann mal doof an und dann hab ich auch immer stress mit denen [ja] und da hab ich auch kein bock drauf [ja]

¹⁶ Vgl. Bruno Latour: *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt/M. 2002, 380.

Diese Probleme sind sicher stabiler als das Fernsehen, als die vermeintliche Botschaft des Fernsehens, aber sie stehen damit in Zusammenhang. Das Fernsehen hat etwas zu tun mit diesem Hass und es antwortet auf diesen Hass. Es antwortet nicht immer gleich, es ist mitunter nötig, sich vom Fernsehen zu distanzieren, also nicht fernzusehen, und es hilft manchmal mit dem, was man für seine Botschaft hält. Vielleicht ist es auch eine Wand, gegen die man schlagen kann. Es könnte sich aber auch mit dem Magen, aus dem der Hass aufsteigt, verbünden, ihn verstärken. Es operiert auf einer Ebene, in der nicht ausgemacht ist, was entsteht, es ist aber daran beteiligt. Es ist in einem bestimmten Sinne nicht egal, ob wir fernsehen oder nicht. Es macht einen Unterschied, aber wir können nicht mit Bestimmtheit sagen, welcher Unterschied das sein wird.

Die britischen Fernsehforscherinnen Beverly Skeggs und Helen Wood haben in einer empirischen Studie zu Affekt und Reality-Fernsehen zeigen können, dass Fernsehen Klassenzugehörigkeit reproduziert, allerdings nicht in dem, was sie seine affektive Ambiguität nennen, sondern in der Art und Weise, wie diese erlebt, gewissermaßen habituell konstellierte wird.¹⁷ So legten die von ihnen befragten und beim Fernsehen begleiteten Mittelschichtsfrauen Wert auf eine kritische, reflexive Distanzierung, die mögliche Manipulationen und schlechte Bezahlung der Darsteller_innen thematisierte, während es bei der Gruppe der *working class*-Frauen eher um eine solidarisierende Teilnahme ging, die sich von der eigenen Verstrickung in die affektive Realität des Fernsehens gerade nicht distanziert. Vor allem aber – so Skeggs und Wood – lassen sich die Methoden ihrer Untersuchung nicht von diesen Konstellationen trennen: Sie bilden gewissermaßen selbst Konstellationen oder Ökologien der Teilnahme. Während das Einzelinterview die reflexive Distanzierung zu privilegieren, ja zu erfordern scheint, produzieren Gruppendiskussionen und gerade die von Skeggs und Wood entwickelten Methoden des *affective/textual-encounter* und *text-in-action* ganz andere affektive Dynamiken der Teilnahme jenseits der selbstreflexiven Logik individueller Akteur_innen. Empirische Instrumente wie Gruppendiskussion und Einzelinterview, aber auch Reflexivität und Beobachtung, Distanzierung und Neutralität haben einen sozialen Ort, eine reproduktive Dynamik. Das war auch ein Grund, weshalb wir die Einzelinterviews ans Ende unseres Projekts verlegten: um nicht mit der Distanzierung der individuellen Reflexion und damit der Reproduktion sozialer Hierarchien anzufangen, sondern erst einmal so etwas zu schaffen wie Vertrauen oder das, was Winnicott haltende Umwelt nennt, also eine Erfahrung der eigenen Agentialität innerhalb des Projekts zu ermöglichen. Es scheint erst einmal so, als ob uns das in diesem Interview gelungen ist, es ließe sich aber genauso gut sagen, dass das hier in eine besonders hinterhältige Form der Integration umschlägt: Das Interview mit Tim scheint ihm eine Institutionenbejahung aufzuzwingen, von der er sich in seiner kollektiven Collage in der Gruppenwerkstatt zu Beginn des Projekts (in deren Zentrum das Akronym A.C.A.B. steht) ausdrücklich distanziert.

Insofern ist es sicher auch diese reflexive Form, von der Skeggs und Wood sprechen, die in diesem Interview eine Botschaft des Fernsehens mithervorbringt,

¹⁷ Vgl. Beverly Skeggs, Helen Wood: *Reacting to Reality Television. Performance, Audience and Value*, London, New York 2012.

die sich auf die Erfahrung oder die Erinnerung eines Bezugs, eines Gehaltenseins durch das Fernsehen, bezieht. Das aber, was dann entsteht, die Möglichkeit eines guten Willens des Fernsehens bzw. derjenigen, die womöglich hinter dem Fernsehen stehen und es mit einer Intention verbinden, das entsteht in den Konstellationen, den Apparaturen, den mehr oder weniger prekären Gefügen, die diese Aussagen erst ermöglichen und halten. In diesem Sinne sind Methoden Ökologien: haltende Umwelten zerbrechlicher Phänomene, die erst ermöglichen, was sie erfassen sollen. Es geht hier nicht um Projektion und nicht um Sozialkonstruktivismus – dieses Interview und seine Bedingungen, unser Projekt und Tim, mit all seiner Abwehr und den Niederlagen, dem Misstrauen und der Zuversicht, die in diesem Moment möglich ist, und ich als Interviewer, der sich für Tim und für das Fernsehen interessiert, aber auch das Fernsehen selbst, das Ende des Schuljahres und der sommerliche Schulhof, auf dem es stattfand, sind wirklich, sind relationale Ereignisse, Phänomene. Empirisches Forschen handelt vom Teilnehmen an den Praktiken selbst, davon, Umwelt zu werden, zu halten und gehalten zu werden, gemeinsam an den Apparaten zu bauen, die neue agentiale Schnitte (Karen Barad) verantworten und neue Verschränkungen ermöglichen. Empirie handelt nicht davon, etwas zu messen, das bereits da ist; nicht, weil die Messung einen außerhalb des eigentlichen Prozesses stehenden Fremdkörper bildete, der den Prozess störte, oder weil die Dinge oder (Hyper-)Objekte in einem ihr unerreichbaren Dunkel lägen, sondern weil sie selbst eine Beziehung ist, eine Relation, eine Teilnahme, eine Ökologie und insofern immer schon ein Anderswerden, Diffraktion. Empirie ist *enactment* dieses relationalen <Zwischen>. Ist es möglich, und das scheint mir die Frage einer *kleinen*¹⁸ medienwissenschaftlichen Empirie zu sein, Methoden zu entwickeln, die nicht die Gegebenheit und Stabilität der Welt reproduzieren, sondern ihre grundlegende Prekarität, unsere grundlegende Prekarität, unsere Nichtgegebenheit halten?

Tuhami bot mir (und die Folgen davon spüre ich noch jetzt, da ich an der Niederschrift sitze) die Möglichkeit zu manövrieren, zu beeinflussen und zu heilen, die Gelegenheit zu einer stellvertretenden Mitwirkung, die am Ende vielleicht gar nicht so stellvertretend war.¹⁹

¹⁸ «Wir glauben nur an eine Politik Kafkas, die weder imaginär noch symbolisch ist. Wir glauben nur an eine oder mehrere Maschinen Kafkas, die weder Strukturen noch Phantasien sind. Wir glauben nur, daß Kafka Experimente protokolliert, daß er nur Erfahrungen berichtet, ohne sie zu deuten, ohne ihrer Bedeutung nachzugehen [...] ein Mensch, der schreibt, ist niemals «nur ein Schriftsteller»: Er ist ein politischer Mensch, und er ist ein experimentierender Mensch (der aufhört Mensch zu sein, um versuchsweise Affe zu werden, oder Käfer, Hund, Maus, irgendein Tier, jedenfalls etwas Nichtmenschliches [...]).» Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt/M. 1976, 12 f., Herv. i. Orig.

¹⁹ Crapanzano: Tuhami, 176.



Abb. 1–10 Stills aus dem Dokumentarfilm *We Are Zama Zama*,
Regie: Rosalind Morris, Kamera: Ebrahim Hajee, Kameras unter Tage:
Bhekani Mumpande, Darren Munenge und Prosper Ncube, 2019