

**Auf  
der  
Suche  
nach  
der  
Krise**

Methodenreflexion  
zum Entstehungsprozess des Films „Dancing the Crisis“ (2013)

Caroline Schaper

## 1. Erstens kommt es immer anders und zweitens als man denkt.

Reflektierende Gedanken über Erwartungen, Erfahrungen und Methoden bei der Forschung

### *a- Ein Feld ist kein Uhrwerk*

Es ist sicherlich nichts Neues zu erwähnen, dass das Feld für EthnologInnen stets eine unwäg-  
bare Komponente im Kontext einer Forschung stellt. Anders als bei naturwissenschaftlichen  
Untersuchungen können wir die Parameter eines Projekts nicht berechnen oder programmie-  
ren. Es wäre könnte sonst schwerlich von einem Feld die Rede sein. Nach fast fünf Jahren  
Studium der Europäischen Ethnologie ist mir das durchaus bewusst. Und dennoch bin ich vor  
gescheiterten Erwartungen nicht gefeit. Der Blick zurück lohnt sich: Womit habe ich gerechnet  
und wie war die Realität im Feld? Unsere Forschung zum Thema „Wie sieht die Krise aus?“ war  
die längste und umfangreichste Forschung, die ich bisher durchgeführt habe - zumal gekoppelt  
an das Medium Film, womit ich bisher keinerlei Erfahrung hatte. Im Zeitraum eines Jahres gab  
es immer wieder Schlüsselmomente, die mein Denken und Wahrnehmen in eine neue  
Richtung gelenkt und das finale Produkt letztlich beeinflusst haben.

Die **Kalkulation** meines Forschungsprojekts zu Beginn der Recherchephase habe ich als eine  
Herausforderung empfunden. Viele der Ideen sind zum Zeitpunkt des Exposé-Schreibens noch  
sehr vage. Es ist der altbekannte Widerspruch zwischen Beweisen-Wollen, dass das Thema re-  
levant und spannend ist und gleichzeitiger Unwissenheit über das Feld selbst. Trotzdem ermög-  
licht eine Vorstellung oder Frage an ein Feld natürlich den Zugang erheblich – auch wenn die  
Frage sich als für die ProtagonistInnen irrelevant herausstellen sollte.

Mit einem ähnlichen Zustand sah ich mich zu Beginn der Forschungsphase konfrontiert. Mit  
der grundsätzlichen Anforderung im Hinterkopf, einen Film „**über die Krise**“ zu produzieren,  
schleppte ich den Begriff in jeden Winkel des Feldes – und nahm erst später wahr, dass er sich  
ohne mein Zutun nicht, oder zumindest in einer anderen Gestalt, dort befinden würde.

Dennoch, wenn ich zurück zu den Anfängen schaue, hat mir diese aktive Suche nach der Krise  
– und ich wollte unbedingt einen Film mit TänzerInnen machen – im zeitgenössischen Tanz  
erst viele Ideen eröffnet. Beim Durchdenken des Verhältnisses von Krise und Tanz bin ich auf  
viele Aspekte gestoßen, die meine Arbeits- und Denkweise während der Forschung beeinflusst

haben – auch, wenn sie letzten Endes nicht im Film thematisiert werden. So zum Beispiel der Aspekt der Inkorporierung von Krise durch den Tanz. **Tanz als Körperpraxis** habe ich zugunsten des Fokus' Tanz als Lebensweise fallen gelassen, auch wenn ich nach wie vor großes Interesse an der Frage habe, wie die „Körperpraxis Tanz“ dabei hilft, Krise erstens zu fühlen und zweitens zu verarbeiten. Ich vermute jedoch, dass die Analyse solcher wenig bewusster Praxen einer intensiveren Forschung und vor allem einer Teilnahme an der Praxis bedürfte.

Weiterhin habe ich – aus Mangel an Bestätigung innerhalb des Feldes – den Aspekt der **Krisenflucht** fallen gelassen, unter anderem weil er innerhalb der Kategorie „TänzerIn“ nicht funktioniert. Die Bedingungen, unter denen TänzerInnen leben, sind überall prekär. Es handelt sich vielmehr um einen geistigen Austausch, der in Städten mit einer großen Dichte an „Kreativen“ fruchtbarer, wo das Netzwerk größer und das Interesse reger ist. Nur weil Deutschland wirtschaftlich weniger von einer Staatshaushaltsverschuldung betroffen ist als Spanien oder Portugal, heißt es nicht, dass es sich in Deutschland mit Tanz besser verdienen lässt. Im Gegenteil, gerade weil so viele TänzerInnen in Berlin leben, ist die Dichte an unbezahlten Engagements enorm. Deshalb störe ich mich im Nachhinein ein wenig an unserem Ansatz, die ProtagonistInnen einzeln, in ihrer konkreten Spezifik analysiert zu haben, anstatt vielmehr auf Vernetzungen der drei Frauen untereinander einzugehen, Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten. Ziel war es sicherlich, möglichst unterschiedliche Facetten des Tänzerinnen-Seins zu beleuchten, das schließt Gemeinsamkeiten noch nicht aus, aber im Rückblick frage ich mich, ob die **Isolation der drei Protagonistinnen** untereinander ein Konstrukt unserer Forschung ist oder ob sie sich natürlicherweise aus dem Feld ergeben hat, weil sich die drei vorher ohnehin nicht kannten.

Die größte Krise für mich als Forscherin selbst, war jedoch die ewige **Suche nach der Krise**, das Nicht-Greifen- oder -Orten-Können. Einerseits war „die Krise“ samt ihrer Konsequenzen omnipräsent, aber eben nicht in Form eines Ereignisses oder eines wirtschaftlichen Prozesses, sondern in jeder Faser des TänzerInnenalltags. Krise war sozusagen der Inbegriff für „eine schwierige Zeit“. Andererseits wurde sie von unseren Protagonistinnen nie erwähnt. Dieses Paradox hat mich lange unschlüssig gemacht und dazu geführt, dass ich die Krise selbst ansprach: „Wodurch spürst du als Tänzerin die Folgen der Wirtschaftskrise?“ – darauf gab es nur verklausulier-

te Antworten: „Die Companies werden immer kleiner“ (Interview Anna am 27.08.212; vgl. auch Interview mit Sarah am 04.09.212) oder „Es gibt nicht mehr so viel Förderung“ (ebd.). Aber konkret am eigenen Leib gespürt haben es Sarah (23), Karla (24) und Anna (28) nicht. Sie sind auch noch zu jung, um Vergleiche anstellen zu können: Es gibt kein „damals“, es gibt nur das „heute“. Zudem ist es irrelevant. Die Drei müssen einfach zusehen, wie sie über die Runden kommen, dass sie sich nicht ausnutzen lassen, da ist es gleich, ob die Bedingungen jemals anders waren als sie heute sind. (vgl. Interview mit Anna am 27.08.2012). Statt aufzubegehren, richten sie sich ein und strukturieren ihr Leben mit äußerster Präzision und Selbstdisziplin. Darin zeigt sich die Krise – als **Adaption an das Prekäre**.

Mein Forschungsvorhaben, zu „untersuchen, wie unterschiedliche Faktoren sich so akkumulieren, dass die Lebensrealitäten von TänzerInnen als Krise wahrgenommen werden“ (Exposé vom 9.7.12), erwies sich aus eben diesem Grund als hinfällig: Die Lebensrealitäten werden nicht als Krise wahrgenommen, höchstens als Stress, Zeit- und Geldnot oder Nährboden für etwas Neues. Nachdem uns das bewusst wurde, konnten wir uns von den hölzernen Ausführungen zur Krise im zeitgenössischen Tanz gerne verabschieden und stattdessen bewusster auf die Kraft der Körpersprache in den Performances setzen.

*b- Ein Filmteam ist kein Uhrwerk. Sehr kurze Notiz zum Umgang mit der Kamera.*

Über dreizehn Stunden Rohmaterial ist sicherlich eine Menge in Anbetracht des Umfangs der zu erbringenden Leistung für das Master-Seminar. Ich muss jedoch hinzufügen, dass das Studienprojekt für mich schnell mehr war als nur ein „Uniprojekt“. Trotzdem war es das erste Mal, dass ich einen Film gedreht habe, das erste Mal, dass ich sozusagen „visuell denken“ musste, es nicht nur um den Inhalt, sondern zu beinahe übermächtig großen Teilen um die Form ging: die Bilder, die Einstellungen, aber auch die Präzision und letztlich die alles bestimmende Erkenntnis: Du musst mit dem Material arbeiten können, so wie es ist. Ich kann nachdrehen, aber ich werde eine Situation so wie sie sich im Moment darstellt, nie wieder nachträglich einfangen. Vielleicht lag es an dieser Unsicherheit, dass ich mir zur Strategie machte, möglichst viel im Vorfeld zu planen. Vielleicht lag es aber auch an der Angst vor Diskontinuität beim Schnitt, vor zu wackeligen Bildern oder vor schlechtem Ton. Die Vorstellung, die Zeit anderer Leute in Be-

schlag zu nehmen und dann keine zufriedenstellenden Aufnahmen zu haben, hielt mich davon ab „mal eben so zu filmen“. Im Nachhinein würde ich mir wünschen, dass wir viel öfter, viel ungezwungener und an noch mehr verschiedenen Orten gedreht hätten, einfach mit der Kamera mitgekommen wären, um daraus vielleicht winzige Momente der Spontaneität zu filtern, die mir in der jetzigen Version mitunter fehlen. Vielleicht wäre auf diese Art und Weise das Nachzeichnen der unter a) erwähnten Vernetzung unter den Tänzerinnen möglich gewesen.

Weiterhin erwähnen, aber hier nicht weiter ausführen möchte ich folgende Erkenntnisse:

- ☐ Der Schnitt macht den Film: Ich habe es als ungeheuer schwierig empfunden, mich im Schnitt für die Betonung und damit gegen die Erwähnung anderer bestimmter Themen zu entscheiden. Ich glaube, man kann dabei zwei Strategien verfolgen: Entweder man entscheidet sich für das Bild – was passt visuell besser zusammen? - oder für den Inhalt – welche Themen habe ich aus der Erfahrung mit der Person heraus als relevant wahrgenommen? Welche Themen hat sie/er von selbst angesprochen? Welche Themen tauchen immer wieder auf? Ich habe mich meistens für die zweite Variante entschieden und war im Vorabscreening mit den Tänzerinnen sehr erleichtert, als sie mir versicherten, sie fühlten sich adäquat „dargestellt“.
- ☐ Gemeinsam an einem Film zu schneiden, ist nicht unproblematisch, weil zwei Visionen von einem Film aufeinandertreffen, die zu einer gemeinsamen gemacht werden müssen.
- ☐ Es würde sich lohnen, Szenen länger als nötig zu filmen, damit man für den Schnitt noch Puffer hat. Abgesehen davon werden die Gefilmten lockerer, wenn der „offizielle Teil“ vorbei ist. Das wollte ich aber ungern ausnutzen.
- ☐ Außerdem: Ton immer mithören – das ging bei unserer Kamera leider nicht und hat mir während des Drehens einigen Stress bereitet; Richtmikros möglichst immer in gleichem Abstand vor die Person halten; große, leere Räume vermeiden – für den Ton; dunkle Räume vermeiden – für das Bild.

## 2. „Dancing the Crisis“: Ethnografischer Film oder experimentelle Dokumentation?

Zur Dreiecksbeziehung zwischen Film, Ethnografie und zeitgenössischer Kunst

„What is the anthropological way of seeing?“ fragt sich nicht nur Anna Grimshaw (2005: 18), Professorin für Visuelle Anthropologie in Atlanta, – es ist die fundamentale Frage der visuellen Anthropologie, die sich spätestens seit den achtziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts als Unterdisziplin der Ethnologie/Anthropologie etabliert hat. Film nicht nur als dokumentarisches, illustratives Mittel in Feldforschungen, sondern als eine eigenständige Sprache, mit einem spezifischen Erkenntnispotenzial zu verstehen, wurde im Zuge der Writing Culture Debatte ein grundlegende Mission in der Agenda der Visuellen Anthropologie. Mit den Arbeiten Jean Rouchs, David und Judith MacDougalls, Robert Gardners oder Timothy Aschs gewann Film als ein subjektives und reflexives Genre (vgl. Pink 2006: 12) seit den 60er Jahren immer mehr Anerkennung innerhalb der Anthropologie. Dennoch: „ethnographic film as such has remained somewhat peripheral to the mainstream documentary tradition“ (Basu 2008: 94).

Was genau der „ethnografische“ oder der „Ethnofilm“ ist, kann, können könnte oder können müsste, oder ob und wie er sich vom Dokumentarfilm überhaupt unterscheidet, möchte ich an dieser Stelle nicht erörtern. Vielleicht greife ich das in meiner Masterarbeit auf.

Interessanter im Hinblick auf meinen vorliegenden Film „Dancing the Crisis“ ist die Frage, was an diesem Film „ethnografisch“ ist.

Fakt ist, er reiht sich weder in die Tradition der von Judith und David MacDougall geprägten „Königdisziplin“ des „observational cinema“ (siehe bspw: Grimshaw 2009), weil wir insgesamt wenige reine Beobachtungen, keine teilnehmende Beobachtung, stattdessen relativ viele inszenierte Interviews gefilmt haben. Noch ist unser Film David MacDougalls weiterentwickelter Form des „participatory cinema“ (s. MacDougall 1998) zuzuordnen, weil wir unsere Beziehungen zu den Protagonistinnen im Film nicht thematisieren. Es ist nicht so, dass wir darüber nicht nachgedacht hätten, aber letzten Endes ist der Impuls des selbstreflexiven Filmemachens an einer Unschlüssigkeit über die Form der Umsetzung *innerhalb des Films* gescheitert: Selbstpräsentationen von uns als Filmemacherinnen in gleichem Stil wie die der Tänzerinnen, Interviews als Dialoge aufnehmen waren Ideen, die uns aber im Kontext des Gesamtfilms zu viel

Raum einzunehmen drohten. Unsere Motivation als Filmemacherinnen, unser Interesse am Thema und unsere Beziehungen zu den Protagonistinnen sollten nicht im Vordergrund stehen, sondern die Visionen und Probleme der Tänzerinnen. Bei einem 30-minütigen Film bleibt nicht viel Zeit, Inhalt *und* Metaebene - in Form einer Reflexion der eigenen (filmischen) Forschungspraxis - unterzubringen. Aber die Frage nach möglichen Formen einer Methodenreflexion *im* Film bleibt für mich spannend und ist ein potenzielles Thema meiner Masterarbeit. Unser Ansatz war eher ein distanzierter: Es ist nicht „unser Feld“, was wir zeigen, wir sind nicht in das Leben der anderen „eingetaucht“ (vgl. Ravetz 2005: 72). Stattdessen haben wir die Protagonistinnen gefragt, was sie von ihrem Leben zeigen wollen, zugehört, was sie sagen wollen und gesehen und gefühlt, was sie getanzt haben. Wir haben versucht, uns offen zu halten für die Belange der drei, haben uns Orte vorschlagen lassen, wo wir drehen können, Aspekte im Leben, die die Tänzerinnen zeigen wollten. Trotzdem würde ich unsere Rolle am ehesten als die zweier Regisseurinnen betrachten: die Puzzlestückchen, die uns angeboten wurden, in eine Struktur zu bringen, Unklarheiten anzusprechen, Inhalte zu ordnen und zu sortieren. Insofern vermag es die Bezeichnung „ethnographic documentary“ (Crawford 1993: 74) wohl am ehesten, unser filmisches Produkt einzuordnen: Es ist ein Film, der prinzipiell jedem/-r Zuschauer/in zugänglich ist und der mit Erfahrungsberichten und dem Evozieren von Erfahrung auf Seite der ZuschauerInnen arbeitet.

Ich würde sagen, dass es mein Ziel war, den Tänzerinnen eine Plattform zu schaffen, auf der sie sich und das, was sie als krisenhafte Zustände erleben, darstellen können. Meiner Meinung nach eignet sich dazu keine ethnologische Methode besser als die filmische. Letztlich ist mein Ansatz der, über Visionen und Imaginationen der Akteurinnen einen Zugang zu ihrem Leben zu finden, - und Visionen sind von Natur aus oft nicht-sprachlich. „What we see and what we know are inextricably bound“ (Ravetz 2005: 73): Über das Sehen und Fühlen der Bilder soll ein Wissen generiert werden, das die sprachlastigen Interviewabschnitte nicht vermitteln können.<sup>1</sup> In diesem Sinne stimme ich überein mit Anna Grimshaw, die Film als „sense-based ways of knowing“ (Grimshaw 2005: 27) beschreibt, mit Peter Crawford, der dem Film eine evozierende

---

<sup>1</sup> Dafür kann Sprache im Sinne von Text etwas anderes vermitteln, was in keinerlei Konkurrenzverhältnis zu reinen Bildern steht, vielmehr – so schreibt Peter Crawford: „film as well as text exist neither as pure image nor as pure word“ (Crawford 1993: 66).

Kraft (vgl. Crawford 1994: 78 u.a.) nachsagt, die als alternative Form der textlichen Repräsentation des Erforschten stark sein kann, oder auch mit Amada Ravetz, die sich für eine experimentellere visuelle Anthropologie hin zur freien Kunst einsetzt und „a rethinking of the role of imagination in the discipline“ (Ravetz 2005: 78) fordert.

Mit „Dancing the Crisis“ haben wir solche experimentellen Felder der visuellen Anthropologie abgetastet.<sup>2</sup> Bei unserer kollaborativen Forschung sehe ich die künstlerische Arbeit sowohl auf der Seite der Filmemacherinnen, als auch auf der Seite der Akteurinnen, die sich auf ganz besondere Art dem Film verschreiben: indem sie ihn mit gestalten. Genauso sehe ich mich als „artist ethnographer“ (Heller 2005: 133ff.): Für die Performances haben wir uns bewusst für eine aktive Kameraführung entschieden, eine, die mit der Tänzerin interagiert und ganz klar die Stimmung beeinflusst. Das ist Teil des experimentellen, affektiven Ansatzes, den ich mit „Dancing the Crisis“ vertrete: Den Objektivitätsanspruch ganz außen vorzulassen und bewusst auf die Kraft der Sinne und auf das daraus resultierende Wissen zu setzen, ganz gemäß Randy Martin: „Wo die normale Sprache sich nicht mehr eignet, Zusammenhänge zu beschreiben, könnte die Sprache des Tanzes eine anregende Alternative sein.“ (Martin 2009).

Das alltägliche Leben so (wieder) zu entdecken als wäre es Kunst (vgl. Willis: 3ff.), bedarf eines gewissen Experimentierens mit methodischen Vorgaben und eine sensorische, affektive Empfänglichkeit auf Seiten der RezipientInnen. Film – ganz egal ob ethnografisch, dokumentarisch, experimentell oder anders genannt – bietet die Möglichkeit, ethnologische Forschungen leichter, fragmentarischer, sinnlicher, über Disziplinengrenzen hinweg nutzbar und kontrovers zu machen und damit etwas zu kreieren, „that reaches beyond an anthropology of art. Indeed, it makes possible the art of anthropology.“ (Grimshaw 2005: 27; kursiv von der Autorin).

---

2- Wobei hier zu erwähnen wäre, dass Tanz in Form von ritualisierter Bewegung und Performativität in der Anthropologie stets ein beliebtes (filmisches) Motiv war und ist, aber eben auf dokumentierende, analysierende Weise (s. bspw. Singer 1972, Turner 1986, Schechner 1988).



## Literatur:

- Basu, Paul: „Reframing Ethnographic Film“ in T. Austin & W. de Jong (eds), *Rethinking Documentary*, Maidenhead: Open University Press, 2008.
- Crawford, Peter Ian: „Film as discourse: the invention of anthropological realities“, in: ders. und D. Turton: *Film as Ethnography*, Manchester 1992.
- Grimshaw, Anna: *Observational cinema: anthropology, film, and the exploration of social life*, Bloomington 2009.
- Grimshaw, Anna: „Eyeing the Field: New Horizons for Visual Anthropology“, in A. Grimshaw, A. Ravetz (eds.): *Visualizing Anthropology*, Bristol 2005, S.17-30.
- Heller, Roanna: „Becoming an Artist-Ethnographer“, in A. Grimshaw, A. Ravetz (eds.): *Visualizing Anthropology*, Bristol 2005, S. 133-142.
- MacDougall, David: „Beyond Observational Cinema“, in P. Hockings (ed.): *Principles of Visual Anthropology*, Den Haag 1975, 109-124.
- Martin, Randy: *Die Krise tanzen. Was wir aus der Tanzkunst für die Politik und unser aller Zusammenleben lernen könnten*, in: Zeit Online, 6.11.2009, [www.zeit.de/kultur/2009-11/tanzkongress-2/komplettansicht?print=true](http://www.zeit.de/kultur/2009-11/tanzkongress-2/komplettansicht?print=true) [eingesehen am 24.04.2013].  
(Artikel als Zusammenfassung von Martins Vortrag beim Tanzkongress Hamburg 2009, übersetzt von Gabriele Gockel und Thomas Wollermann)
- Pink, Sarah: *The Future of Visual Anthropology – engaging the senses*, London/New York 2006.
- Ravetz, Amanda: „News from Home: Reflections on Fine Art and Anthropology“, in A. Grimshaw, A. Ravetz (eds.): *Visualizing Anthropology*, Bristol 2005, S.69-79.
- Schechner, Richard: *Performance Theory*, New York 1988.
- Singer, Milton: *Structure and Change in Indian Society*, Chicago 1968.
- Turner, Victor: *The Anthropology of Performance*, New York 1986.