

Mit der Kamera ins Feld – Video als qualitative Methode KrisenKreativProteste. Kein Spaß ist auch keine Lösung

Einleitung

Wir haben uns im Rahmen des Studienprojektes “Wie klingt die Krise?” mit aktuellen Formen von kreativem und spaßvollem Straßenprotest im urbanen Raum Berlin beschäftigt. Uns interessierte, wie und ob sich politischer Straßenprotest in Zeiten der aktuellen Krise verändert und wie durch Krise(n) im Sinne des Konzeptes der “Vielfachkrise” (Demirović 2010) neue Protestformen im öffentlichen Raum sichtbar werden. Des Weiteren haben wir uns die Frage gestellt, warum sich die AktivistInnen für kreative Protestformen entscheiden und welche Rolle Spaß im politischen Protest spielt.

Wir haben verschiedene Aktionen in Berlin begleitet und Interviews geführt. AktivistInnen der *Hedonistischen Internationale*, der *Global Change Factory*, der *Umbrella Peace Art*, der *1%-Demo*, der *Flying P.I.I.G.S. Brigade* und des *Karnevals der Empörten* kommen zu Wort und reden über ihre Motivationen und Vorstellungen einer engagierten und kritischen Protestkultur heute.

Für einige der AktivistInnen gibt es seit längerem eine Vielfachkrise in Berlin, auf die sie mit ihren Aktionen aufmerksam machen wollen. So werden sozialpolitische Themen wie Gentrifizierungsprozesse, Privatisierung von öffentlichem Raum und öffentlicher Daseinsvorsorge in ihren Protestaktionen aufgegriffen. Sie entwickeln neue Formen von politischem Engagement und eine neue Protestkultur, die auf einem friedlichen, gewaltfreien und spaßvollen Protest beruht. Sie probieren und schaffen neue Wege von politischer Beteiligung und Debatten.

Happenings, Sit-Inns, karnevaleskes Auftreten sind jedoch keine Erfindungen des heutigen kreativen Straßenprotest. Spätestens seit den 1960er Jahren sind solche Demonstrationsformen zur Anwendung gekommen, wobei die US-amerikanische Bürgerrechtsbewegung hierbei „einen wesentlichen Einfluss auf das

Aktionsrepertoire der Neuen Linken“ (Denk / Waibel 2009, S.62) hatte. Diese Formen von kreativem und spaßvollem Straßenprotest können auch in der Tradition von politisch motiviertem Straßentheater wie dem *Büro für ungewöhnliche Maßnahmen* in den 1980er Jahren oder der englischen Anti-Gentrifizierungsbewegung *Reclaim the Streets* in den 1990er Jahren gesehen werden als auch einer Fortsetzung von Flashmobs und anderen bunten Aktionen im Protest, die heute vermehrt genutzt und weiterentwickelt werden.

Wir haben uns mit der Literatur neuer sozialer Bewegungen und Protestkulturen beschäftigt: Michel Wieviorka: *Le retour des mouvements sociaux*; Gabriele Klein: *Choreografien im Protest. Aesthetic and Political Strategies of Protest and participation*; Kevin McDonald: *Oneself as Another. From Social Movement to Experience Movement*; Kai-Uwe Hellmann: *Kommunikation durch Körper. Protest als Interaktion.*; Marc Amann: *go.stop.act! Die Kunst des kreativen Straßenprotests. Geschichten – Aktionen – Ideen*; Geoffrey Pleyers mit Alain Touraine: *Alter-Globalization. Soziale Protestbewegungen im globalen Zeitalter.*

„Im Zuge der Protestbewegungen gegen die neoliberale Globalisierung [lässt sich] von einer regelrechten Renaissance der Straßendemonstration sprechen. Soziale Bewegungen haben ein gutes Gespür für die Relevanz von öffentlichen Räumen.“ (Denk / Waibel 2009, S. 79).

Das Augenmerk sollte besonders auf die Sensibilisierung von gesellschaftlichen Problemen gelenkt werden. „Damit verbunden war das Anliegen, Verhaltens- und Handlungsdispositionen von Akteuren und Publikum zu verändern.“ (Ebd.).

Der frühere Massenkörper einer z.B. Arbeiterdemonstration, der u.a. Geschlossenheit in der internen, wie externen Kommunikation einer Demonstration darstellen sollte, wird im kreativen Straßenprotest nicht hergestellt. Musik, Tanz und andere Mittel sollen ZuschauerInnen zu TeilnehmerInnen machen.

Das Einsetzen bestimmter Mittel wie clowneskes Auftreten oder Nacktheit, um einer staatlichen Repression zu entgehen, sind spätestens seit den 1980er Jahren im Einsatz und lassen sich mit dem Tragen des „Sonntagsstaats‘ der Arbeiterbewegung bei den Wahlrechtsdemonstrationen zu Beginn des 20. Jahrhunderts“ (Denk / Waibel 2009, S. 78) vergleichen, die damals ebenfalls darauf abzielte, durch das Tragen

besonders schicker Kleidung für den Polizeiapparat weniger greifbar/ angreifbar zu sein.

Der Vorteil solcher Aktionsformen ist, dass sie nicht negativ konnotiert sind (wie z.B. der „Schwarze Block“) und sich nicht an herrschende Strukturen anpassen. Vielmehr sollen Obrigkeiten oder Praktiken „demaskiert und der Lächerlichkeit preisgegeben werden.“ (Ebd., S.73). Als Beispiel lässt sich hier die Hedonistische Internationale anführen, die mit Aktionen wie „Nackte Wohnungsbesichtigungen¹“, „radikale Papstanhänger²“, „Aktion gegen Massenkonsum³“ Praktiken in Frage stellen und dies den Leuten vor Augen führen.

Das Neue an den jetzigen kreativen Straßenprotesten, die Grundlage unsere Forschung waren, ist der globale Anspruch. Die Erkenntnis, dass Probleme oft nicht urban oder national beschränkt sind, sondern mit der voranschreitenden Globalisierung eine globale Bedeutung bekommen. „Auch die Veränderung der kapitalistischen Produktionsweise können im Zusammenhang mit der gesamten Tendenz zur Karnevalisierung von Protesten im öffentlichen Raum interpretiert werden. Es dürfte kein Zufall sein, dass die sozialen TrägerInnen dieser Proteste zu großen Teilen im Dienstleistungssektor arbeiten und von Prekarisierung, Flexibilisierung und Subjektivierung von Arbeit betroffen sind.

Die einzelnen Gruppen setzen sich für ein selbstbestimmtes Leben in der Stadt ein, auch durch die Erschließung von mehr Freiräumen. Neben diesen sozialpolitischen Themen im urbanen Raum und des gesellschaftlichen Zusammenlebens setzten sie sich mit der aktuellen (Finanz-) Krise auseinander. Einige von ihnen kommen aus Portugal, Italien, Griechenland, Großbritannien. Sie solidarisieren sich mit den „Krisenländern“ und vermitteln mit ihren Performances den Wunsch nach globalem Wandel. So stellt sich in unserem Feld die Krise als eine Möglichkeit oder Chance dar, die einen Wandel veranlassen könnte.

¹Es wurden nackt Wohnungen besichtigt, die einen Quadratmeterpreis (kalt) von 8 Euro und mehr haben. Es sollte darauf aufmerksam gemacht werden, dass viele einen solchen Preis nicht zahlen können (völlig nackt wären, wenn sie da wohnen würden), bzw. sollte darauf hingewiesen werden, dass die BewerberInnen immer mehr persönliche Informationen preisgeben müssen („sich nackig machen müssen“), um überhaupt eine Wohnung zu bekommen.

²Zum Papstbesuch im Olympiastadion gab sich eine Gruppe von HedonistInnen als besonders radikale Papstanhänger aus.

³Zur Eröffnung des Media Marktes im Einkaufszentrum Alexa forderten HedonistInnen die Besucher lautstark dazu auf, zu konsumieren. Während der Eröffnung war es zu Auseinandersetzungen, Polizeiaufgebot und Chaos gekommen, als rund 5000 Menschen den Markt um 24.00 Uhr wegen der Schnäppchen stürmten.

Die ästhetische Dimension der Protestkultur rückt in den Vordergrund als eine alternative oder ergänzende Form zu konventionellen Demonstrationen. Daher ist auch die affektive Komponente im kreativen Protest sehr interessant.

Durch Protest werden gesellschaftliche Konflikte sichtbar und fühlbar. Es geht im kreativen und spaßvollen Protest darum, was für eine Atmosphäre geschaffen wird und wie man diese politisch interpretieren kann. Auf wen soll kreativer Protest was für ein Effekt haben und warum? Wie wird das erreicht oder auch nicht erreicht? Ist Protest eine Inszenierung? Was will kreativer Protest bewirken? Soll er glücklich machen und Spaß machen? Soll er nervös machen und provozieren? Soll er Aufmerksamkeit erregen, zum Nachdenken und handeln anregen? (vgl. Dowling 2013).

Die Erfahrungsebene spielt eine entscheidende Rolle im kreativen und spaßvollen Protest und damit auch die Entstehung von politischer Subjektivierung durch die Protesterfahrung: Wie erfahren die AkteurInnen politischen Protest und wie interagieren sie im öffentlichen Raum untereinander aber auch mit dem "Publikum" und den Plätzen? Wie erfahren sie sich selbst im Protest? Was bedeutet ihnen der politische Aktivismus? Welche Rolle spielt dieser in ihrem Leben?

Wir haben uns für die Arbeit mit der Kamera entschieden, um die Aktionen sichtbar und aus den Erzählungen der AkteurInnen als politische Subjekte erlebbar zu machen. Diese werden wir nun reflektieren.

Mit der Kamera ins Feld – Felderfahrten

Mit der Idee eines audio-visuellen Zugangs zu unserem Forschungsfeld betraten wir methodisch Neuland. Nachdem wir die Analyse und Bearbeitung des Videomaterials abgeschlossen hatten, den Film im Rahmen des Institutskolloquiums vorgestellt und diskutiert haben, soll nun eine Methodenreflexion über die audio-visuelle Ethnographie folgen. Sie wird eine analytische und eine deskriptive Ebene beinhalten.

Während der teilnehmenden Beobachtung „begleitete uns“ die Kamera ins Feld und wich uns nicht mehr „aus den Augen“. Wir mussten uns mit der Technik der Kamera auseinandersetzen, uns an ihre Anwesenheit gewöhnen und begannen einen Blick

für gute Kameraeinstellungen zu entwickeln. Sie wurde zunehmend ein Teil unserer Forscheridentität.

Zum ersten Mal führten wir nicht nur Interviews mit unseren AkteurInnen und nahmen an den Aktionen teil, sondern filmten sie auch während der Gespräche und Aktionen. Dies beeinflusste unsere Forschung zusätzlich zu unserer eigenen Anwesenheit im Feld und unserer Fragestellung, mit denen wir unser Feld konfrontierten. Gleichzeitig hat unsere Fragestellung unsere Wahrnehmung in eine bestimmte Richtung gelenkt. Durch die Suche nach möglichen Krisenaspekten im Feld, sind einige andere Details möglicherweise unbeachtet geblieben.

Unser Vorhaben einen Film zu drehen, hat dazu geführt, dass wir uns während der Forschung neu orientieren mussten. Die Kamera wurde nicht von allen AkteurInnen positiv wahrgenommen.

Begonnen haben wir unsere Forschung während des Dritten Welt-Kongresses der Hedonistischen Internationale (31.05.-04.06.2012), den wir auch filmisch begleiten wollten, was jedoch von den TeilnehmerInnen abgelehnt wurde. Viele HedonistInnen waren unserer Forschung gegenüber kritisch eingestellt oder waren an unserer Forschungsfrage nicht interessiert. Dass diese Ablehnung aufgrund der Anwesenheit einer Kamera entstand, ist nicht auszuschließen.

Allgemein haben wir jedoch die Erfahrung gemacht, dass die Anwesenheit der Kamera nicht als störend oder hinderlich empfunden wurde. Das Filmen der Aktionen verlief sehr viel einfacher und unkomplizierter, da die Aktionen im öffentlichen Raum stattfanden und sie das Ziel hatten, Aufmerksamkeit auf sich zu lenken.

Wir haben erkannt, dass das eigene Forschungsinteresse von Anfang an erklärt und offengelegt werden sollte, wenn man mit der Kamera forscht. Es ist nicht möglich, erst einmal das Feld kennenzulernen, da die Kamera sofort auffällt und die Personen im Forschungsfeld über die Absichten und das Ziel der Aufnahmen informiert werden möchten. Eine positive Auswirkung ist dabei, dass man schnell mit den AkteurInnen im Forschungsfeld in Kontakt kommt. Wie bereits erwähnt, kann dies natürlich auch gegenteilig wirken. So kann die Anwesenheit einer Kamera dazu führen, dass bestimmte Informationen vorenthalten werden und man mit Personen, die nicht gefilmt werden möchten, nicht oder nur schwer ins Gespräch kommt.

Die Kamera kann den Forschenden als eine Art visuelles Feldtagebuch dienen, das Teil der teilnehmenden Beobachtung wird und dessen visuelle „Einträge“

rückblickend erneut angeschaut, reflektiert und interpretiert werden können. So können auch neue Aspekte, die im Moment der Anwesenheit im Feld vielleicht nicht bemerkt worden sind, rückblickend sichtbar werden. Dies können Verhaltensweisen, Interaktionen, Ausdrucksformen, Ausrufe sein, aber auch die Reaktionen der AkteurInnen auf die Kamera. So diskutierten wir beispielsweise vor einem Interview mit einer Aktivistin, wie sie vor der Kamera auftreten möchte; welches Bild sie von sich, aber auch von der Hedonistischen Internationale nach außen vermitteln möchte. Sie entschied sich für eine blaue Perücke und einen Hut, um mit der konventionellen Form des Interviews zu brechen.

Beim Sichten des Filmmaterials wurde thematisiert, was wir gefilmt haben und aus welchem Grund, aber auch welche Szenen wir ausgelassen haben. Besonders interessant waren dabei die verschiedenen Wahrnehmungen der filmenden Personen. Viele Auslassungen kamen unbewusst zustande und sind nicht vermeidbar.

Um der Rolle des Forschers/der Forscherin und der Rolle der/des Filmenden gerecht zu werden, ist es von Vorteil, Aufgaben zu verteilen und somit nicht ForscherIn und Filmende in einem zu sein: „Mit dem Objektiv vor dem Auge [verdoppelt sich] der Forscher: Er tritt als Vertreter der Forscherkultur und als Regisseur des technischen Mediums auf.“ (Kaschuba 2003, S.207). Die Tatsache, dass wir zu dritt geforscht haben, hat uns ermöglicht, die Rollen aufzuteilen und uns an verschiedenen Aufgaben im Forschungs- und Filmprozess auszuprobieren.

Sensory Ethnography

Pink schreibt in ihrem Buch „Doing Visual Ethnography“, dass die Arbeit mit Video ein besonderes Potential beinhaltet, was bedeutet, dass durch den audio-visuellen Zugang die Möglichkeit geschaffen werden kann, die ethnographische Arbeit um den Aspekt der sinnlichen Wahrnehmungen zu erweitern und damit eine weitere Dimension hinzuzufügen, die ein anderes „Lesen“ der Ethnographie ermöglicht (vgl. Pink 2007, S.174). Dies bezieht sich sowohl auf die Analyse der Aufnahmen während der Forschung, als auch auf die Rezeption des Films nach Beendigung.

Des Weiteren kann das Filmmaterial während der Forschung als zusätzliches Befragungsmaterial der Forschung dienen. Somit kann den AkteurInnen die Möglichkeit gegeben werden, die Aufnahmen zu kommentieren und die Interaktionen

und Abläufe, aber auch bestimmte Verhaltensweisen und Reaktionen zu erläutern und zu reflektieren. Dies ist besonders im Bezug auf die Frage der Darstellung von sozialer Wirklichkeit interessant. Je mehr die Aspekte und Diskurse mehrerer Personen in die Forschungsarbeit mit einfließen, desto deutlicher werden die Subjektivität der Arbeit und die multiplen Formen von sozialer Wirklichkeit in einer audiovisuellen Arbeit (vgl. Chauvier 2004).

Durch die Forschungsarbeit in einem Dreier-Team wurden wir immer wieder mit den unterschiedlichen Perspektiven auf unser Filmprojekt konfrontiert und konnten sie im Arbeitsprozess produktiv machen.

Durch den Film wird die Möglichkeit geschaffen, die AkteurInnen direkt zu Wort kommen zu lassen und nicht wie in einem Text über die Beschreibungen und Transkriptionen des Ethnographen: "Subject's story can be more important than the film-makers" (Zitat Mac Dougall, in: Crawford 1992, S.73).

Nach Crawford drückt ein ethnographischer Film aus, was gefilmt wurde: Die Stimmung, Atmosphäre; er vermittelt einen Eindruck vom Geschehen, wohingegen ein ethnographischer Text dies erst artikulieren und umschreiben muss (vgl. Crawford, S.70). Der audio-visuelle Zugang ermöglicht den RezipientInnen des Films, einen audio-visuellen Eindruck von den dargestellten/ beschriebenen/ untersuchten Feldern und Bildern der Forschung zu bekommen und diese aus ihrer Perspektive zu interpretieren. Das aufgenommene Material lässt sich also für „LeserInnen“ der Ethnographie gut aufarbeiten und es kann ein konkreter Eindruck vermittelt werden. Körper, Emotion und Interaktion können über die Interviewausschnitte und Aktionen von den RezipientInnen „direkt“/ audio-visuell erlebt werden.

Natürlich geschieht dies in einem ethnographischen Film, wie auch in einem ethnographischen Text, über die Arbeit der Forschenden: Die Videoarbeiten sind eine Aneinanderreihung von Ausschnitten aus dem Videomaterial. Die Forschenden sind diejenigen, die die Ausschnitte auswählen, schneiden und über die Reihenfolge - den Plot entscheiden. Wir haben die beobachteten und erlebten Situationen visuell in Szene gesetzt, indem wir die Motive und einen bestimmten Ausschnitt gewählt haben; wir haben uns somit ein eigenes Bild vom Geschehen gemacht. Die

entstanden Aufnahmen sind daher alles andere als neutral (vgl. Kaschuba 2003, S.207). Das Video ist das Produkt einer subjektiven Forschungsnarrative.

Visuelle Ethnographie als Endprodukt

Das Filmen als eigenständige Methode kann nur ein geeignetes und qualitativ wertvolles Instrument in der Forschung darstellen, wenn wir lernen, audio-visuelle Aufnahmen richtig zu lesen und zu verstehen. Sie sollen dabei nicht isoliert betrachtet werden, sondern in ihrem gesellschaftlichen Entstehungskontext: angefangen mit den Vorbereitungen und Konzeptionen der Aufnahmen, über die Produktion und Aufnahmesituation, hin zum Schneiden des Filmmaterials und der Entstehung des Filmes bis zur Diffusion und Präsentation des fertigen Films (vgl. Zitat Ernő Kunt, in: Hägele 2004, S.27).

Roland Barthes schrieb: „Ein Foto [visuelle Aufnahme] kann nicht sagen, was es zeigt. Welche Ereignisse bzw. Aspekte eines Fotos [einer visuellen Aufnahme] der Betrachter in den Blick nimmt, bleibt ihm selbst überlassen.“ (Zitat Roland Barthes, in: Overdieck 2004, S.22). Es ist wichtig, dass man sich der besonderen „Macht der Bilder“ (vgl. Zitat Därman, in: Klaus Sachs-Hombach 2005, S.180) bewusst wird und diese dementsprechend reflektiert und mit ihr verantwortungsvoll arbeitet. Wir müssen also heute nicht nur schreiben und lesen, sondern auch Zeichen und Bilder lesen lernen; als ProduzentInnen sowie RezipientInnen (vgl. Fritzsche 1996, S.21).

Eine schriftliche Methodenreflexion ergänzend zum Film ist daher in unseren Augen sehr wichtig, da sie den Umgang der ForscherInnen mit der audio-visuellen Methode offenlegt und über die Vorteile und Nachteile dieser Methode nachdenkt.

Der Film als Ergebnis der Forschung wird inhaltlich analysiert und in Bezug auf die Frage der subjektiven Repräsentation von sozialer Wirklichkeit kritisch reflektiert.

Unser Video betrachten wir sowohl als qualitative Methode, als auch als Format für unser Forschungsendprodukt. Wir wollten mit dieser audio-visuellen Ethnographie die Möglichkeit schaffen durch Berücksichtigung sinnlicher Wahrnehmungen eine weitere Dimension hinzuzufügen, die den RezipientInnen einen anderen Zugang in unsere Forschungsarbeit ermöglicht. Die subjektive Wahrnehmung eines Filmes sollte des Weiteren zwischen ProduzentInnen und RezipientInnen diskutiert werden.

KrisenKreativProteste: Inhaltliche Analyse

Trotz der mehrdimensionalen Anforderungen, welche diese Forschung im Bereich Methodik mit sich brachte, konnten wir unseren Forschungsfragen nachgehen und auf viele Fragen Antworten finden.

Wie bereits in der Einleitung dargestellt, kritisieren die AktivistInnen in ihren Protesten die aktuelle Stadtpolitik, insbesondere die Privatisierung der Wasserwerke in Berlin, die Mietpreissteigerungen, die Wohnungspolitik, die Zusammenlegung von Stadtgebieten und nicht zuletzt den Umgang mit öffentlichem Raum in der Stadt. Zusätzlich zu diesen Themen, welche die Vorstellungen einer "sozialen Stadt" betreffen, werden Themen wie die Arbeitsverhältnisse in der aktuellen Gesellschaft, ihre Auswirkungen auf das Leben der Einzelnen angesprochen, sowie das Konsumverhalten und eine Wirtschaftskritik. Einige AktivistInnen sehen den Kapitalismus in der Krise und machen die Wirtschaftspolitik als Hauptproblem der Gesellschaft aus. Hinzu kommen die internationale Finanzkrise und die Situation in den Ländern, die von der Krise am stärksten betroffen sind. Hier wird deutlich, dass die Solidarität, die gegenüber diesen Ländern empfunden wird, sehr stark aus einer persönlichen Verbundenheit zu diesen Ländern entstanden ist. Die AktivistInnen empfinden die aktuelle Krisensituation als mehrdimensional, die auf alle Lebensbereiche Einfluss nimmt.

So ist die Vielfachkrise in den Protesten immer wieder präsent und wird durch zahlreiche Anspielungen deutlich. Nach dem Konzept der Vielfachkrise von Demirović (Demirović 2010) sind Krisenerscheinungen nicht nur auf die ökonomische Krise zu beschränken. So gibt es verschiedene Krisen, die sie gegenseitig beeinflussen und auf die in den Protesten aufmerksam gemacht wird. In unserem "Feld" fügen sich die Krisen zu einem (Vielfach-)Krisenprotest zusammen, indem verschiedene Aspekte einer sozialen Stadt und des gesellschaftlichen Zusammenlebens in der Krise betont werden. Die AktivistInnen sehen die Krise des Kapitalismus als Ursache für die anderen Krisen. Es gibt also KriseN im Kapitalismus, die auf die Krise des Kapitalismus reagieren. Die Proteste verkörpern den Wunsch nach globalem Wandel und das Nachdenken über Alternativen des Wirtschaftens und Zusammenlebens.

Das Auftreten neuer Formen von politischem Engagement und einer neuen Protestkultur, die auf einem friedlichen, gewaltfreien und spaßvollen Protest beruht, macht deutlich, dass sie neue Wege von politischer Beteiligung und Debatten

schaffen und ausprobieren wollen. Die starke Verwendung von kreativen Mitteln in ihren Protesten ist einerseits eng mit dem persönlichen Hintergrund der AktivistInnen verbunden: Viele der AktivistInnen haben einen kreativen Beruf. Sie sind zum Teil SchauspielerInnen, KünstlerInnen oder JournalistInnen. Diese Fähigkeiten setzen sie bewusst im Protest ein, um Aufmerksamkeit zu erregen, Verwirrung zu stiften, zum Nachdenken anzuregen und Abwechslung in die Protestkultur zu bringen. Andererseits wird kreativer Protest von ihnen auch als ein Mittel für Gewaltprävention gesehen. Die AktivistInnen haben den Eindruck, dass die Polizeipräsenz bei Protesten zugenommen hat. Kreative Mittel sind für sie ein Weg, um ihre Friedfertigkeit deutlich zu machen und weniger angreifbar für staatliche Gewalt zu sein, gleichzeitig jedoch ihre Meinung und Interessen auf die Straße zu bringen.

Spaß geht für die AktivistInnen mit kreativem Protest einher, denn einerseits möchten sie auf eine etwas ungezwungenere Art und Weise auf Missstände aufmerksam machen. Politisches Engagement sollte ihrer Meinung nach positive Gefühle und Lust an Beteiligung wecken. Andererseits sind es gerade die kreativen Mittel, welche den AktivistInnen die Freunde an politischer Arbeit bereiten, denn sie entsprechen ihrer Persönlichkeit. Sie identifizieren sich mit den Themen im Protest und den Formen des Protests; die Aktionen werden Teil ihres Selbst.

Abschließend ist zu sagen, dass die AktivistInnen die Vielfachkrise, in der sich unsere Gesellschaft befindet, nicht grundsätzlich negativ beurteilen, sondern die Krise als Chance für Veränderungen betrachten. Kreative Mittel und Kunst können ihrer Meinung nach einen großen Beitrag dazu leisten, das soziale und wirtschaftliche Denken und Handeln in andere Richtungen zu lenken.

Es sind nicht nur Aktionen, die wir begleitet haben, sondern auch Ideen, Aufrufe, die zu einer neuen Sicht auf die Dinge und Verhältnisse in der Gesellschaft führen können (vgl. Mörtenbeck 2012). Die ästhetische Dimension der Protestkultur rückt in den Vordergrund als eine alternative oder ergänzende Form zu konventionellen Demonstrationen. Durch Protest werden gesellschaftliche Konflikte sichtbar und fühlbar. Es geht im kreativen und spaßvollen Protest um die Atmosphäre, die geschaffen wird und wie diese politisch und gesellschaftlich zu interpretieren ist.

Bibliographie

Amann, Marc: go.stop.act! Die Kunst des kreativen Straßenprotests. Geschichten – Aktionen – Ideen, 2011.

Chauvier, Eric: Profession anthropologue, 2004.

Crawford, Peter Ian: Film as discourse. The invention of anthropological realities. In: Crawford, Peter Ian; Turton, David: Film as Ethnography, 1992, S.66-82.

Demirović, Alex; Dück, Julia; Becker, Glorian; Bader, Pauline: VielfachKrise. Im finanzmarktdominierten Kapitalismus, 2010.

Denk, Larissa; Waibel, Fabian: Vom Krawall zum Karneval. Zur Geschichte der Straßendemonstration und der Aneignung des öffentlichen Raumes. In: Schönberger, Klaus / Sutter, Ove (Hg.): Kommt herunter, reiht euch ein... Eine kleine Geschichte der Protestformen sozialer Bewegungen, 2009, S. 46-87.

Dowling, Emma: Affekte im Protest. Mailaustausch vom 6.12.2013, 18:59.

Fritzsche, Bruno: Das als historische Quelle. Über den (Nicht-)Gebrauch von Bildern in der historischen Forschung. In: Volk, Andreas: Vom Bild zum Text. Die Photographiebetrachtung als Quelle sozialwissenschaftlicher Erkenntnis, 1996, S.11-24.

Gould, Deborah: On Affect and Protest. In: Staiger, Janet: Political emotions. New Agendas in Communication, 2010, S. 18-44.

Hägele, Ulrich: Visual Anthropology oder Visuelle Kulturwissenschaft? In: Ziehe, Irene; Hägele, Ulrich: Fotografien vom Alltag — Fotografien als Alltag, 2004, S.27-47.

Hellmann, Kai-Uwe: Systemtheorie und neue soziale Bewegungen: Identitätsprobleme in der Risikogesellschaft, 1996.

Kaschuba, Wolfgang: Einführung in die Europäische Ethnologie, 2003.

Klein, Gabriele: The (Micro-)Politics of Social Choreography. Aesthetic and political Strategies of Protest and Participation. In: Gerald Siegmund, Stefan Hölscher (Hg.): Dance, Politics and Co-Immunity, 2012.

McDonald, Kevin: Oneself as Another. From Social Movement to Experience Movement, in: Current Sociology, July 2004 vol. 52, no. 4, S. 575-593.

Mörtenbeck, Peter; Mooshammer, Helge: Occupy-Räume des Protests, 2012.

Pink, Sarah: Doing Visual Ethnography, 2007.

Pleyers, Geoffrey; Touraine, Alain: Alter-Globalization. Becoming Actors in a Global Age, 2010.

Sachs-Hombach, Klaus: Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, 2005.

Overdick, Thomas: Ethnofotografie, in: Ziehe, Irene; Hägele, Ulrich: Fotografien vom Alltag- Fotografien als Alltag, 2004, S.17-25.

Wieviorka, Michel: Le retour des mouvements sociaux. Vortrag am 25. Januar 2013, 15h-18h; Salle 640, Maison des Sciences de l'Homme; 190 Avenue de France, 75013 Paris.