

Kamera-Ethnographie: Ethnographische Forschung im Modus des Zeigens. Programmatik und Praxis

Mohn, Bina Elisabeth

Veröffentlichungsversion / Published Version

Monographie / monograph

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

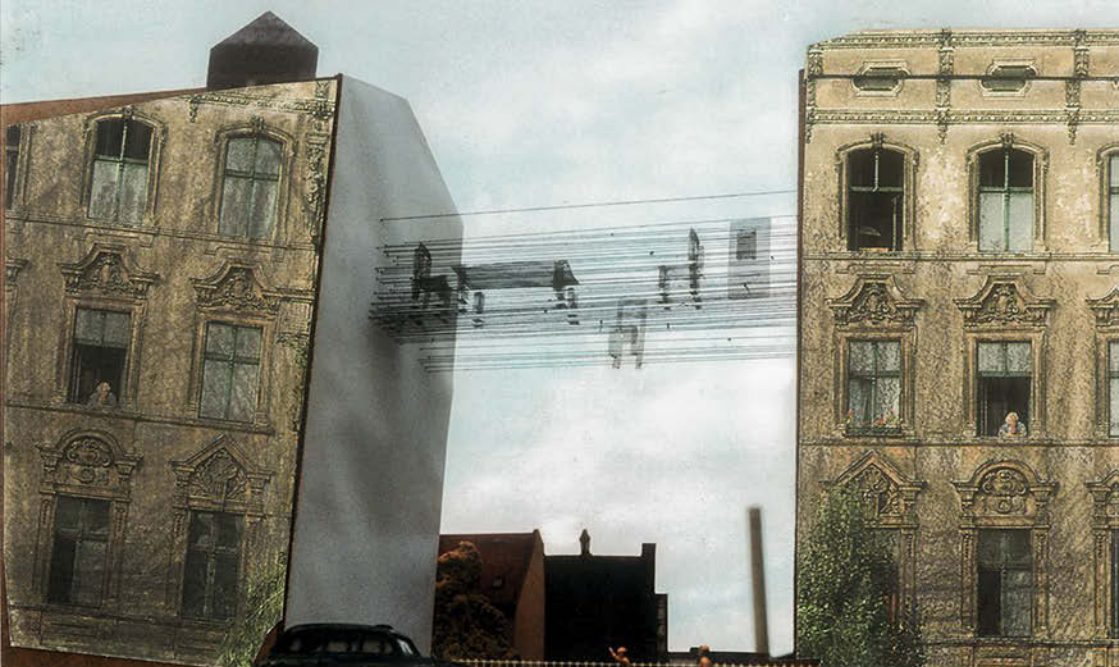
Mohn, B. E. (2023). *Kamera-Ethnographie: Ethnographische Forschung im Modus des Zeigens. Programmatik und Praxis*. (Locating Media / Situierete Medien, 13). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839435311>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-ND Lizenz (Namensnennung-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-ND Licence (Attribution-NoDerivatives). For more Information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0>



Bina Elisabeth Mohn

KAMERA-ETHNOGRAPHIE

Ethnographische Forschung
im Modus des Zeigens.
Programmatik und Praxis

[transcript] Locating Media | Situierete Medien

Bina Elisabeth Mohn
Kamera-Ethnographie

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16TOA002 mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung sowie mit Mitteln der Open Library Community Medienwissenschaft 2023 im Open Access bereitgestellt.

Die Open Library Community Medienwissenschaft 2023 ist ein Netzwerk wissenschaftlicher Bibliotheken zur Förderung von Open Access in den Sozial- und Geisteswissenschaften.

Vollspensoren: Technische Universität Berlin / Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin | Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz | Universitätsbibliothek Bielefeld | Universitätsbibliothek Bochum | Universitäts- und Landesbibliothek Bonn | Technische Universität Braunschweig | Universitätsbibliothek Chemnitz | Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt | Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB Dresden) | Universitätsbibliothek Duisburg-Essen | Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf | Goethe-Universität Frankfurt am Main / Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek Freiberg | Albert-Ludwigs-Universität Freiburg / Universitätsbibliothek | Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen | Universitätsbibliothek der FernUniversität in Hagen | Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg | Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek - Niedersächsische Landesbibliothek | Technische Informationsbibliothek (TIB) Hannover | Karlsruher Institut für Technologie (KIT) | Universitätsbibliothek Kassel | Universität zu Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek | Universitätsbibliothek Leipzig | Universitätsbibliothek Mannheim | Universitätsbibliothek Marburg | Ludwig-Maximilians-Universität München / Universitätsbibliothek | FH Münster | Bibliotheks- und Informationssystem (BIS) der Carl von Ossietzky Universität | Oldenburg | Universitätsbibliothek Siegen | Universitätsbibliothek Vechta | Universitätsbibliothek der Bauhaus-Universität Weimar | Zentralbibliothek Zürich | Zürcher Hochschule der Künste

Sponsoring Light: Universität der Künste Berlin, Universitätsbibliothek | Freie Universität Berlin | Hochschulbibliothek der Fachhoch-

schule Bielefeld | Hochschule für Bildende Künste Braunschweig | Fachhochschule Dortmund, Hochschulbibliothek | Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden - Bibliothek | Hochschule Hannover - Bibliothek | Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur Leipzig | Hochschule Mittweida, Hochschulbibliothek | Landesbibliothek Oldenburg | Akademie der bildenden Künste Wien, Universitätsbibliothek | Jade Hochschule Wilhelmshaven/Oldenburg/Elsfleth | ZHAW Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften, Hochschulbibliothek

Mikrospensoring: Ostbayerische Technische Hochschule Amberg-Weiden | Deutsches Zentrum für Integrations- und Migrationsforschung (DeZIM) e.V. | Max Weber Stiftung – Deutsche Geisteswissenschaftliche Institute im Ausland | Evangelische Hochschule Dresden | Hochschule für Bildende Künste Dresden | Hochschule für Musik Carl Maria Weber Dresden Bibliothek | Filmmuseum Düsseldorf | Universitätsbibliothek Eichstätt-Ingolstadt | Bibliothek der Pädagogischen Hochschule Freiburg | Berufsakademie Sachsen | Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater Hamburg | Hochschule Hamm-Lippstadt | Bibliothek der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover | HS Fresenius gem GmbH | ZKM Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe | Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig | Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig, Bibliothek | Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF - Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek Regensburg | THWS Technische Hochschule Würzburg-Schweinfurt | Hochschule Zittau/Görlitz, Hochschulbibliothek | Westsächsische Hochschule Zwickau | Palucca Hochschule für Tanz Dresden

Bina Elisabeth Mohn

Kamera-Ethnographie

Ethnographische Forschung im Modus des Zeigens.

Programmatik und Praxis

[transcript]

Diese Publikation wurde von dem Graduiertenkolleg 1769 „Locating Media“ und dem Sonderforschungsbereich 1187 „Medien der Kooperation“ – Projektnummer 262513311 – durch Mittel der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) gefördert.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 Lizenz (BY-ND). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, gestattet aber keine Bearbeitung. (Lizenztext:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/deed.de>)

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen oder Derivate einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld

© Bina Elisabeth Mohn

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: »Luftraum«, Pit Arens 2004 (Foto-Collage mit Zeichnung)

Innenlayout und Satz: Ulrike Künnecke, Berlin

Korrektur: Jan Wenke, Leipzig

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-3531-7

PDF-ISBN 978-3-8394-3531-1

EPUB-ISBN 978-3-7328-3531-7

<https://doi.org/10.14361/9783839435311>

Buchreihen-ISSN: 2703-0210

Buchreihen-eISSN: 2703-0229

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Einleitung | 9

I EPISTEMISCHEN DINGEN GESTALT GEBEN

1. Blickschneisen | 35

Prämisse des (noch) nicht Sichtbaren | 35

Suchbewegungen mit der Kamera | 46

Leibhaftiges Beobachten | 62

Beobachten im Medium | 74

Hier könnte was sein! Filmen als Ortungsversuch | 80

Intermezzo 1: Blickarbeit in sieben Phasen | 83

2. Schnittstellen | 87

Zerlegen als Präparieren | 87

Praktiken und ihre Choreographien | 92

Praktiken und ihre Figuren | 102

Ab jetzt und bis dann. Schneiden als Zeitversuch | 115

II EXPLORATIVES ZUSAMMENSTELLEN

3. Verknüpfungen | 121

Zusammensetzen als Experimentieren | 121

Wortlose Praktiken grammatisch betrachtet | 135

„Gucken“ – ein Versuch | 138

Wie könnte es noch sein? Montieren als Ordnung auf Probe | 165

4. Forschende Rezeption | 169

Bildkommunikation als soziales Ereignis | 169

Blicklaboratorien | 173

Blickwerke | 177

Blicke im Labor | 192

Welche Blicke? Rezipieren als situiertes Erblicken | 201

Intermezzo 2: Orte der Worte | 203

III REFLEXIVE PRAGMATIK

5. Die vier Spielarten des Dokumentierens | 211

Beobachtungstheoretische Grundlage | 211

Alltagswissen | 214

Nichtwissen | 217

Reflexives Wissen | 221

Prozesswissen | 227

6. Situierte Methodologie | 235

Forschungssituationen und ihre Uneinheitlichkeit | 235

Pragmatische Registerwechsel | 240

Differenz des Situativen | 244

Welches Wissen? Reflektieren als Kompass im Differenzraum | 252

Ausblick | 255

Dank | 261

Literatur | 263

Filme und Installationen | 277

für Anton

Einleitung

Repräsentationskritik – und dann?

Die in den 1980er bis 1990er Jahren in Kulturanthropologie und Wissenschaftssoziologie geführten Debatten zu einer *Krise der ethnographischen Repräsentation* haben dazu beigetragen, den Status und die Autorität ethnographischer Wissensgenerierung kritisch zu hinterfragen. In diesem Zusammenhang wurden sowohl abbildungstheoretische als auch wahrheitstheoretische Begründungen des Dokumentierens und Beschreibens alltäglicher Situationen und Lebenswelten einer Revision unterzogen. Ethnographische Forschungsergebnisse, zumeist Texte, wurden auf ihre konstruktiven und sozialen, politischen, strategischen und poetischen Anteile hin dekonstruiert, Unmittelbarkeit und Authentizität als Ideologien enttarnt, ein naturalistischer Datenbegriff in Frage gestellt und Reflexivität verordnet. All dies gilt seitdem als erkenntnistheoretisch geklärt. Doch bei der Hinwendung zu einem konkreten Gegenstand des Forschens und den Versuchen, ihn zur Darstellung zu bringen, lassen sich weder Praktiken des Dokumentierens noch eine realistische Rhetorik in der Praxis vermeiden. Insbesondere ist es der Kameratechnik, an dem sich ein Auseinanderklaffen von Erkenntnistheorie und Forschungspraxis zuspitzt und wie in einem Brennglas zeigt.

In sozial- oder kulturanthropologischen, ethnologischen, soziologischen und sozialwissenschaftlichen Disziplinen wird der Markt audiovisueller Methoden weitgehend von zwei Weisen des Kameragebrauchs beherrscht: technische Aufzeichnung und filmische Dokumentation. Ein an technischer Aufzeichnung orientiertes Verständnis von

videogestützter Ethnographie ist in soziologischen und sozialwissenschaftlichen Forschungszusammenhängen bis heute weitverbreitet. Sogenanntes ‚natürliches Datenmaterial‘ wird benötigt, um daran ethnographisch informierte Videoanalysen oder sequenzanalytische Rekonstruktionen durchzuführen. Anders verhält es sich bei den dokumentarfilmischen Strategien, die in ethnologischen und sozialanthropologischen Kontexten als Visuelle Anthropologie und Medienethnographie eine lange Tradition haben; hier reicht das Spektrum vom klassischen Dokumentarfilm bis hin zu Erweiterungen dieses Genres durch experimentelle, evokative und reflexive Strategien, zu denen auch die *Kamera-Ethnographie* zählt. Dabei wird die Kamera stets an eine interagierende, wahrnehmende und zur Empathie fähige Person gekoppelt. Doch so unterschiedlich audiovisuelle Aufzeichnungen und filmische Dokumentationen auch sein mögen, sie haben beide einen Hang dazu, sich in den Dienst einer Sache zu stellen, von der angenommen wird, dass sie mit einer Kamera ‚eingefangen‘ und festgehalten, also repräsentiert werden könne. Diese Annahme steht jedoch – epistemologisch betrachtet – durchaus in Frage.

Im Unterschied zum Repräsentationalismus, der uns über oder außerhalb der Welt ansiedelt, auf die wir angeblich nur reflektieren, hebt ein performativer Ansatz das Verständnis des Denkens, Beobachtens und der Theoriebildung als Praktiken der Auseinandersetzung mit der Welt, in der wir existieren, und als Teil dieser Welt hervor. (Barad 2018 [2012]: 9)

Wenn Repräsentationskritik kein Lippenbekenntnis sein soll, dann besteht nach wie vor Bedarf an einer praxistauglichen, gegenstandsbezogenen und repräsentationskritischen Methodologie des forschenden Umgangs mit audiovisuellen Medien. Diesbezüglich kann von einer Marktlücke gesprochen werden, auf die die *Kamera-Ethnographie* mit dem Angebot einer *zeigenden Ethnographie, reflexiven Pragmatik* und *situierter Methodologie* reagiert.

Im Unterschied zu Aufzeichnung oder Dokumentation setzt *Kamera-Ethnographie* die Sichtbarkeit des Forschungsgegenstandes nicht voraus,

sondern formuliert stattdessen eine Prämisse des (noch) nicht Sichtbaren als Ausgangspunkt für forschende Beobachtungs- und Bildgebungsprozesse.

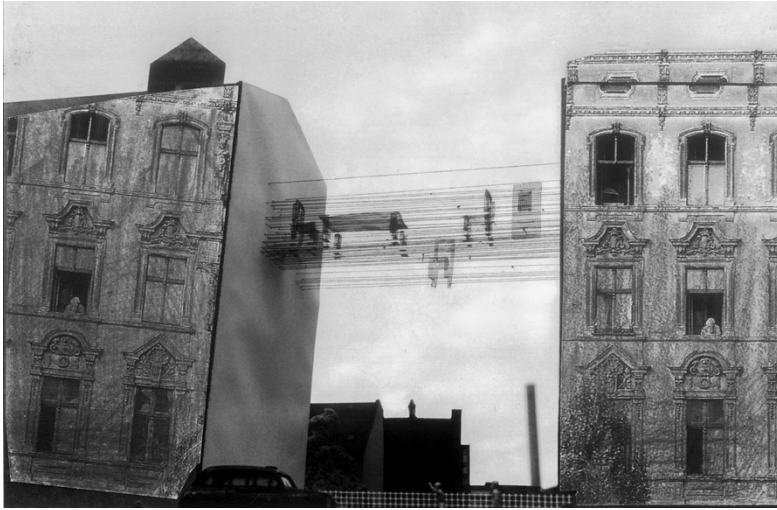


Bild 1: *Luftraum*. Fotocollage mit Zeichnung: Pit Arens (2004)

Auf der Fotocollage des Buchdeckels sind zwei ältere Häuser, eine Baulücke und die Vision einer Möblierung solcher Lücken zu erkennen. Häuser als methodologische Schulen und eine Lücke als Marktlücke zu verstehen ist eine der möglichen Lesarten.

Forschungsprozessgestaltung mit der Kamera

Mit dem Ziel der Hervorbringung *epistemischer Dinge* nimmt der kameraethnographische Ansatz Bezug auf die wissenschaftssoziologischen Laborstudien der 1980er und 1990er Jahre (vgl. Amann, Knorr Cetina, Latour, Lynch u.a.) sowie auf die wissenschaftshistorischen Arbeiten Rheinbergers zu Experimentalsystemen. Mit *epistemischen Dingen* sind Erkenntnisdinge gemeint, deren Merkmal es ist, dass sie noch nicht sichtbar sind, sonst würden sie nicht zum Gegenstand von Forschung

werden. Genau an dieser Stelle eine Kamera ins Spiel zu bringen und das Filmen dem Forschen weder als Datenerhebung vorzuziehen noch als Verfilmung von Ergebnissen nachzuordnen, macht die Rahmung kamera-ethnographischer Methodologie aus: *Kamera-Ethnographie* betreibt mit filmischen Mitteln Forschungsprozessgestaltung und widmet dabei den Positionierungsoptionen des forschenden Blicks ihre volle Aufmerksamkeit. In diesem Zusammenhang gewinnen das Filmen, Schneiden und Montieren die Qualität experimenteller epistemischer Praktiken.

Zur *Kamera-Ethnographie* gehört eine radikale Akzentverschiebung vom Geschriebenen und Gesprochenen zum Audiovisuellen und Nonverbalen und zu einer Orientierung an den bildhaften Figuren, raumzeitlichen Choreographien und akustischen Profilen alltäglicher Phänomene und Praktiken. Als *zeigende Ethnographie* ist die *Kamera-Ethnographie* in den vergangenen 25 Jahren auf Interesse gestoßen und wurde durch wechselnde Forschungskollektive bislang in Feldern der Wissenschaftssoziologie, ethnographischen Unterrichtsforschung, Theaterpädagogik und Kindheitsforschung erprobt und dabei kontinuierlich weiterentwickelt.

Ein weiteres Merkmal der *Kamera-Ethnographie* besteht darin, die praktische Relevanz der erkenntnistheoretischen Überlegungen (des späten) Wittgenstein aufzeigen zu können. Der Wittgenstein-Lesart von Griesecke¹ (vgl. Griesecke 2021; Griesecke/Kogge 2022) folgend, bedeutet dies ein experimentell arrangierendes statt ableitendes Forschen, das über Schnitt und Montage hervorragend angegangen werden kann. Im Ergebnis zielt das kamera-ethnographische Forschen auf ein *dichtes Zeigen* (in Abwandlung der dichten Beschreibung nach Geertz) bzw. auf

1 Birgit Griesecke hat als Wissenschaftsforscherin und Phänomenologin seit Ende der 1990er Jahre die methodologischen Aspekte im Werk Wittgensteins systematisch erforscht, ihre Anwendung in ethnologischen, japanologischen und literaturwissenschaftlichen Zusammenhängen erprobt und der interdisziplinären Forschung zugänglich gemacht. Sie gehört zum Netzwerk der Personen, die die Entwicklung der *Kamera-Ethnographie* seit vielen Jahren begleiten und inspirieren.

übersichtliche Darstellungen (nach Wittgenstein) von Praktiken in ihren gelebten Zusammenhängen und gestaltbaren Möglichkeitsräumen.

Bevor ich einen Ausblick auf Inhalt und Aufbau des Buches gebe, gehe ich auf den Entwicklungsprozess der *Kamera-Ethnographie* ein und hebe dabei die konkreten zeitgeschichtlichen, sozialen – darunter auch autobiographischen – Voraussetzungen und Rahmenbedingungen hervor, die eine methodologische Innovation nahelegen und möglich machen.

Entstehung der *Kamera-Ethnographie*

Die Verwicklung menschlichen Lebens äußert sich in der gleichzeitigen Koexistenz vieler verschiedener Denkkollektive und in den gegenseitigen Einflüssen dieser Kollektive aufeinander. Der moderne Mensch gehört – zumindest in Europa – nie ausschließlich und in Ganzheit einem einzigen Kollektiv an. [...] Auf diese Weise ist das Individuum Träger der Einflüsse eines Kollektivs auf das andere. In ihm kreuzen sich bisweilen widersprechende, manchmal sorgfältig voneinander isolierte Denkstile (vgl. einen Physiker, der religiös ist), sie übertragen manchmal Elemente von einem zum anderen Stil, sie geraten aneinander, unterliegen der Modifikation, assimilieren sich. Die äußeren Einflüsse werden zu einem der Faktoren, die jenes schöpferische Chaos schillernder, sehr verwandelbarer Möglichkeiten ergeben, aus dem später durch die stilisierende Wanderung innerhalb des Kollektivs eine neue Gestalt, eine neue ‚Entdeckung‘ entsteht. (Fleck 1983 [1936]: 114)

Aus welchem „schöpferische[n] Chaos“ an Einflüssen und Modifikationen heraus ist die *Kamera-Ethnographie* entstanden? Als Forscherin mit mehrfacher Kollektivzugehörigkeit blicke ich im Folgenden auf Vorgeschichten und Etappen der Entwicklung der *Kamera-Ethnographie* zurück und beschreibe anhand von sechs Differenzerfahrungen das Zusammenwirken von autobiographischen Entscheidungen und einer

langjährigen Einbindung in wechselnde Forschungskollektive und ihre Denkstile.² Im Sinne „gegenseitiger Einflüsse dieser Kollektive aufeinander“ wird dabei die konkrete Gestalt und Ausrichtung der *Kamera-Ethnographie* nachvollziehbar.

1 – Agitprop und *going native* als Differenzverlust

Dokumentarisches Filmmaterial begegnete mir – als Oberstufenschülerin – zu Beginn der 1970er Jahre in einem politischen Zusammenhang, als ein Freund der Familie mich nach London zur Filmgruppe *Cinema Action* einlud. Am 16mm-Schneidetisch nahm ich Einblick in eine mir fremde Welt der britischen Arbeiterbewegung und lernte durch *working class films* andere Stimmen, Lieder und Parolen kennen, Gesichter, Aktionsformen, politische Standpunkte und ein Englisch abseits schulischer Lehrbücher: *The Miners. Fighting the Bill! Shiftwork and overtime*. Es waren Dokumentarfilme, die mich mit anderen Realitäten in Kontakt brachten.

Dieses Filmschaffen zielte nicht auf die Untersuchung von Lebenswelten oder Alltagskulturen, sondern auf strategisch-propagandistische Dokumente, den (historisch) *richtigen Standpunkt* der filmischen Darstellung als Beitrag zur gesellschaftlichen Veränderung – es ging um Kampagnenfilme. Das Medium Film sollte denen, die nicht an der Macht sind, zur Verfügung stehen und ihren Stimmen Gehör verschaffen. 1974 gründeten wir das Filmkollektiv *Arbeit Und Film* (AUF).³ Filme der Arbeitenden sollten dabei herauskommen, nicht ‚Autorenfilme‘: „Ein Film der IGM-Vertrauensleute der VFW-Fokker, Speyer. Unter Mitarbeit von Arbeit Und Film“ heißt es im Abspann des 1977 fertiggestellten

2 Im Rahmen seines Textes *Das Problem einer Theorie des Erkennens* (1983 [1936]: 84f.) entwirft Fleck eine *Theorie der Denkstile*.

3 *Arbeit Und Film* (1974-1984) wurde von Gernot Steinweg, Enzo Edschmid, Petra Vasile und mir mit dem Ziel gegründet, das Medium Film im Rahmen von Kampagnenfilmen und gewerkschaftlicher Bildungsarbeit für den Erfahrungsaustausch von Arbeitenden und Angestellten zu nutzen.

Dokumentarfilms *Wachsam Tag und Nacht*, aus dem Kampf der VFW-Belegschaft um ihre Arbeitsplätze. Ohne von der *Visuellen Anthropologie* gehört zu haben, die zeitgleich den wissenschaftlichen Kommentar verabschiedete und durch die Stimmen der Beforschten ersetzte, experimentierten auch wir mit filmischen Formen der Partizipation. Doch die dogmatische Suche nach *dem historischen Subjekt* erschwerte das wahrnehmende Beobachten, blockierte einen neugierigen Blick auf den bundesdeutschen Arbeitsalltag dieser Zeit und förderte stattdessen die Bereitschaft zum Ausschluss Andersdenkender. Sprung in die Gegenwart:

Auch das ethnographische Forschen lässt sich politisch rahmen, mit kritischem Denken verknüpfen und ist dabei sicherlich nicht immer frei von Dogmatik. Doch hat Ethnographie in vieler Hinsicht mit einer Umkehrung der Ideale, Haltungen und Praktiken zu tun, die in einem Agitpropkontext gepflegt werden: Nicht felsenfeste Positionen, sondern eine Fragilität von Wissen und Nichtwissen ist im Rahmen ethnographischer Forschung richtungsweisend. Dies impliziert einen irritierbaren und eher weichen statt harten Gestus. Anstelle von Linientreue tritt Neugier auf Differenzen zwischen dem eigenen und dem anderen, sowie die Bereitschaft, dies ein- statt auszuschließen.

Im Anschluss an die Agitpropaktivitäten – nach dem Abitur – nahm ich mir ideologische Zurückhaltung vor und begab mich dorthin, wo die ‚historischen Subjekte‘ morgens um 7:00 Uhr hingehen: zur Arbeit. Frauen eroberten damalige Männerberufe, dies lag im Trend der Nach-1968er-Jahre, in denen das Streben nach Emanzipation mit dem Infragestellen der Grenzziehungen zwischen Geschlechtern und Generationen einherging. Ich erlernte den Beruf der Feinmechanikerin und verbrachte sieben Jahre in der Metallindustrie. Allerdings liegt die Gefahr eines *going native* auch im Verlust an Differenz. Bei dem Versuch, zu jener Welt zu gehören, die Gegenstand unserer Filme gewesen war, schwanden gleichermaßen beobachtende Distanz zur industriellen Arbeitswelt und Nähe zur eigenen bildungsbürgerlichen Herkunft, beides mit dem Potential einer Destabilisierung von Selbst- und Fremdwahrnehmungen. Auf eine eigenständige Positionierung im Miteinander zu achten

und Differenz in der Begegnung wertzuschätzen ist eine Lehre daraus, die meinen folgenden Werdegang als Ethnologin geprägt hat. Agitpropstrategien hinter sich zu lassen und stattdessen ein wahrnehmendes Beobachten zu praktizieren, bilden eine stabile Grundlage für die heute erkennbare durchaus politische Zielsetzung der *Kamera-Ethnographie*, durch eine filmisch zeigende ethnographische Forschung zum Wissen um Vielfalt und Diversität in gestaltbaren Möglichkeitsräumen beizutragen.

2 – Umherziehen als Differenzerfahrung

In den 1980er bis 1990er Jahren stand mit der *Writing-Culture Debatte* (vgl. Marcus/Cushman 1982; Clifford/Marcus 1986; Geertz 1990 u. a.) eine *Krise der ethnographischen Repräsentation* auf der Tagesordnung universitärer Kolloquien. So auch am Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie in Frankfurt a.M. (Ina-Maria Greverus), meinem Studienort und neuem Umfeld. Zeitgleich entstanden in der soziologischen Wissenschaftsforschung eine Reihe von *Laborstudien*, bei denen naturwissenschaftlicher Forschungsalltag ethnographisch untersucht wurde (vgl. Latour 1979; Latour/Woolgar 1979; Knorr Cetina 1984; 1988; Lynch 1985; Amann/Knorr Cetina 1988; Lynch/Woolgar 1990 u.a.). Kulturanthropologische Repräsentationskritik und wissenschaftssoziologische Reflexivitätsdebatte haben zu neuen Anforderungen an das ethnographische Forschen geführt; die Reflexion der eigenen Zugehörigkeit und Perspektive sowie eine besondere Behutsamkeit im Umgang mit dem *othering* gehören dazu.

Othering bezeichnet die Einsicht, dass die Anderen nicht einfach gegeben sind, auch niemals einfach gefunden oder angetroffen werden – sie werden gemacht. (Fabian 1993: 337)

Zufälle mögen erscheinen, als seien sie Teil eines Drehbuches: Durch einen Umzug bedingt kam ich Anfang der 1990er Jahre mit der

ethnographisch orientierten Wissenschaftssoziologie an der Universität Bielefeld in Kontakt und wurde Teil des dortigen kultursoziologischen Kolloquiums, auch *Laborstudienkreis* genannt.⁴ Mein daraufhin an zwei Disziplinen und Studienorten ausgerichtetes Doppelstudium sorgte für weitere Differenzerfahrung: In Kulturanthropologie und Soziologie glichen sich weder der Ethnographie- noch der Laborbegriff und auch nicht die bevorzugten Forschungspraktiken. Sammeln und bloßes Beschreiben⁵ hinter sich zu lassen und stattdessen eine Wende zur interpretativen Forschung und zum Dialog zu vollziehen, war im kulturanthropologischen Kontext das aktuelle Anliegen und ein Grund dafür, den Begriff ‚Ethnographie‘ (damals) nicht allzu hochhalten zu wollen. Im Gegensatz dazu boomte in der Soziologie ein Ethnographiebegriff mit avantgardistischer Konnotation. Infolge der ethnographischen Studien in Physik- und Biologielaboratorien, die in den 1980er und 1990er Jahren auf internationale Anerkennung stießen, wurden in der Soziologie Laboratorien als zentrale Orte der Produktion wissenschaftlichen Wissens entdeckt. Mal mehr und mal weniger verknüpft mit den Errungenschaften und Anregungen aus den Jahren der Repräsentationskritik waren Beobachtungen und Aufzeichnungen in der Soziologie die angesagten ethnographischen ‚Datenerhebungsstrategien‘ – wie sie es nannten und nennen. Im Unterschied dazu stand und steht in kulturanthropologischen und ethnologischen Zusammenhängen das Beobachten latent unter Verdacht, zu distanziert, zu wenig partizipativ und zu mächtig zu sein. Ethnographische Interviews, Erfahrungsberichte der Ethnograph:innen und ein partizipatives Forschen und Filmemachen genießen dort weitaus größere Sympathien.

-
- 4 Der Bielefelder *Laborstudienkreis* wurde von Karin Knorr Cetina, später von Stefan Hirschauer und Klaus Amann geleitet und bestand im Zeitraum von 1986 bis 2000. Dieser Kreis kann als ein ‚Denkkollektiv‘ bezeichnet werden, das über diesen Ort und jene Zeit hinaus einen Zusammenhang gebildet hat und bis heute bildet.
 - 5 Wittgenstein (und auch Husserl) bezeichnen in einem entgegengesetzten Sinn mit ‚nur beschreiben‘ eine differenzierte phänomenologische Methode.

Mittlerweile liegt die Gründung von Forschungslaboratorien auch in der Sozial- und Kulturanthropologie im Trend; doch damals war der Laborbegriff tabuisiert, vorrangig mit Versuchen an Mensch und Tier assoziiert, und so wurde mein Vorhaben, als Studentin des eigenen Faches ausgerechnet den Forschungsalltag in einem Biologielabor ethnographisch beobachten zu wollen, mit Befremden aufgenommen. Dass Begriffe hier und jetzt etwas anderes bedeuten mögen als dort und dann, dies kann anhand der Sprachspieltheorie Wittgensteins sinnvoll bearbeitet und auch im Rahmen der *Kamera-Ethnographie* mit Erkenntnisgewinn weiter ausgebaut werden, wie in diesem Buch gezeigt werden wird.

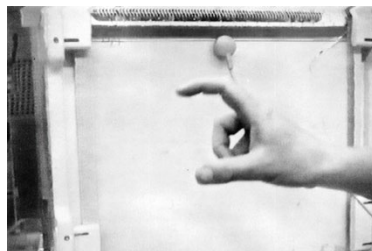
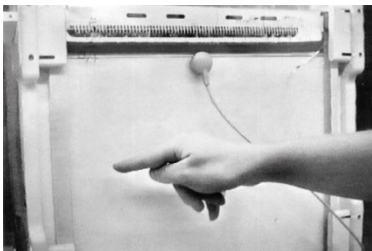
3 – Blickdifferenz als Grund des dichten Zeigens

Raffinierter hätte ein *Krisenexperiment*⁶ zum Sichtbarmachen der Voraussetzungen von ‚Sehen‘ kaum ausgeheckt werden können: Klaus Amann (Wissenschaftssoziologe)⁷ lädt mich – als eine Studentin mit Dokumentarfilmerfahrung und Interesse an Visueller Anthropologie – Anfang der 1990er Jahre zu einem Gastaufenthalt in sein langjähriges Forschungsfeld ein, ein molekularbiologisches Labor. Einer Idee von Karin Knorr Cetina folgend starteten wir ein reflexives Methodenexperiment zur ethnographischen Visualisierung (vgl. Mohn 1993; Mohn/Amann 1998). Eine Studentin der Kulturanthropologie gewinnt ihre initialen Erfahrungen im ethnographischen Forschen ausgerechnet in einem wissenschaftssoziologischen Feld. Auch dies birgt für die Entwicklung der *Kamera-Ethnographie* grundlegende Erfahrungen und Einsichten in sich.

6 Krisenexperimente gehören zum Repertoire ethnomethodologischer Soziologie (vgl. Garfinkel 1967). Mit ihrer Hilfe lassen sich die Sinnkonstruktionen sozialen Handelns, die sich in der Durchführung routinierter Praktiken als unreflektierte Selbstverständlichkeiten verbergen, sichtbar machen.

7 Klaus Amann ist als Wissenschaftssoziologe an den ethnographischen Laborstudien jener Zeit und auch an der Entwicklung der *Kamera-Ethnographie* beteiligt. Zusammen mit Stefan Hirschauer ist er Autor der soziologischen Ethnographieprogrammatis *Die Befremdung der eigenen Kultur* (1997).

Mit einer Kamera im molekularbiologischen Labor ethnographisch forschen zu wollen ist eine besondere Herausforderung: Materialien, Substanzen und Apparaturen, über die es sich geradezu stolpern lässt, verstellen die Sicht und lenken den Blick von dem ab, worum es hier geht: molekularbiologische (noch) nicht sichtbare Erkenntnisgegenstände. Wo im Sucher der Kamera schlichtweg eine Apparatur mit zwei Glasplatten erscheint, blicken Biolog:innen des Laborteams scheinbar mühelos durch ein solches Glas hindurch auf Phasen ihres Experimentes, Mausmodelle oder ein potentielles Foto im Rahmen ihrer Versuche. Anhand von Vorstellungsbildern und wissenden Gesten, Visualisierungstechniken und Betrachtungsroutinen meistern sie die Unsichtbarkeit ihrer epistemischen Dinge virtuos. Wie sie dies tun, wird schließlich zur Forschungsfrage meiner damaligen Kamerabeobachtungen – doch erst nach einschlägigen Irrungen und Wirrungen. Zunächst erwies sich die Kamera als ein Instrument der Oberflächen, das nichts als flache Bilder liefert.



Bilder 2 und 3: *Vorstellungsssehen*. Videostandbilder: Bina E. Mohn (1993), in: *Sehstörung*, Mohn/Amann, unveröffentlichter Film 1993

Ohne Zugang zum Wissen des Feldes fühlt sich die angehende Ethnographin wie blind unter Sehenden und erlebt eine *Sehstörung*.⁸ Beim

8 *Sehstörung* (Mohn/Amann 1993) lautet der Titel des analog geschnittenen unveröffentlichten Films, der neben der Magisterarbeit (vgl. Mohn 1993) aus dem Gastforschungsaufenthalt im Labor entstanden ist und im Laborteam

Versuch, sukzessive etwas davon zu verstehen, gerät die filmende Ethnographin auf die Fährte des Verfolgens technischer Abläufe – eine Sackgasse, denn hierzu bedarf es keiner Ethnograph:innen.

Nach Geertz (vgl. 1983: 21) ist Kultur ein Kontext oder Rahmen, in dem gesellschaftliche Ereignisse, Verhaltensweisen, Institutionen oder Prozesse dicht beschreibbar sind.⁹ Er sieht das größte Hindernis auf dem Weg einer verstehenden Annäherung in der Fremde in einem Mangel an Vertrautheit mit der Vorstellungswelt, innerhalb derer die Handlungen der Teilnehmenden Zeichen sind (vgl. ebd.: 19f.). Für den späteren Entwurf der *Kamera-Ethnographie* ist diese Erkenntnis grundlegend und darüber hinaus die Einsicht, dass ein *dichtes Zeigen* (anstelle von dichter Beschreibung) nur über einen Kameragebrauch gelingt, der sich an *Blickdifferenz* orientiert und den Glauben an eine Unmittelbarkeit des Sehen- und Dokumentierenkönnens ad acta legt. *Dichtes Zeigen* hat damit zu tun, eingespielte Blicke vor, aber auch hinter der Kamera in ihrer jeweiligen Eingebundenheit und Professionalität zu begreifen, während sie aneinander sichtbar werden.¹⁰

In einem reflexiven Prozess, vom exotisierenden *othering* der untersuchten Laborforschungskultur (die so ganz und gar anders zu sein schien, als die eigene) bis hin zur Befremdung der eigenen (die daraufhin der anderen ‚Kultur‘ durchaus ähnelte), gelang es schließlich, von Momenten der Irritation auf eigene Normalitätsannahmen beim Forschen

sowie in weiteren Teams aus Kulturanthropologie, Soziologie und Filmwissenschaften vorgeführt und diskutiert wurde (vgl. Mohn 2008).

9 „Ist nämlich Ethnologie *dichte Beschreibung* und Ethnograph derjenige, der solche Beschreibungen gibt, dann lautet in jedem einzelnen Fall [...] die entscheidende Frage, ob Zwinkern von Zucken und wirkliches Zwinkern von parodiertem Zwinkern unterschieden wird. Wir haben die Triftigkeit unserer Erklärung nicht nach der Anzahl uninterpretierter Daten und radikal verdünnter Beschreibungen zu beurteilen, sondern danach, inwieweit ihre wissenschaftliche Imagination uns mit dem Leben von Fremden in Berührung zu bringen vermag. Es lohnt sich nicht, wie Thoreau sagt, um die ganze Welt zu reisen, bloß um die Katzen auf Sansibar zu zählen.“ (Geertz 1983: 24)

10 Goodwin (1994) untersucht die Eingebundenheit von Sehen unter dem Titel „Professional Vision“.

zu schließen und diese zu hinterfragen. Das Aufspüren von Analogien und Differenzen zwischen medienethnographischen und laborwissenschaftlichen Praktiken legt es nahe, auch das ethnographische Forschen als eine Arbeit am Sichtbarmachen und Sehenlernen zu rahmen, die in das zu Beobachtende eingreift und ohne die es bei flachen Beschreibungen bzw. Verbildlichungen bleiben würde. *Kamera-Ethnographie*, damals noch ohne diese Bezeichnung, ist aus dieser Einsicht hervorgegangen.

4 – Gegen den dekonstruktivistischen Trend

Ein weiteres Kollektiv mit Differenzpotential bot sich mir im Zusammenhang eines Promotionsstipendiums des interdisziplinären Graduiertenkollegs *Authentizität als Darstellungsform* (Universität Hildesheim).¹¹ Als Disziplinen waren Film- und Theaterwissenschaften, Philosophie, Literatur-, Sozial- und Kulturwissenschaften vertreten, jede davon mit eigenen Problemen und Perspektiven, Begriffen, Stilen und Methoden, doch alle damit befasst, Authentizitätseffekte als hervorgerufen bzw. hergestellt zu dekonstruieren.¹²

Was in einem filmwissenschaftlichen Kontext gerade en vogue ist, kann zur selben Zeit im Kontext ethnographischer Forschung problematisch sein, und umgekehrt. Neben allem Bemühen um Reflexivität und Dekonstruktion sind sozial- und kulturwissenschaftliche Forschungszusammenhänge auf feldbezogene Erfahrungs- und Wissensprozesse existentiell angewiesen. Nur: Wie kann es gelingen, über einen Gegenstand

11 Es handelt sich um das DFG-geförderte Graduiertenkolleg *Authentizität als Darstellungsform* (Universität Hildesheim, 1995-2001, Leitung: Jan Berg).

12 Nebenbei bemerkt: Die reflexiven Filmexperimente im Rahmen des Hildesheimer Graduiertenkollegs gehören zu den verspieltesten und witzigsten Ergebnissen aus der Entstehungsgeschichte der *Kamera-Ethnographie*, darunter die nicht veröffentlichten Filme *Lichtschalter Episoden: Signal sucht Referenten* (Mohn 1996a), mit gespielten Szenen und fiktiven Dialogen, sowie *Gesture. Scientist waiting, working and getting weary* (Mohn 1996b), bei dem Gesten der Teilnehmenden an einem Gestik-Workshop von Jürgen Streeck kameraethnographisch untersucht wurden.

etwas zu erfahren und dennoch reflexiv zu sein, interpretativ zu forschen und doch zu dokumentieren, an einer konstruktivistischen Methodentheorie zu arbeiten und sich phänomenologische Irritationen zu erhoffen?

Beim Ringen um Antworten haben Geesche Wartemann (Theater der Erfahrung), Christian Strub (Philosophie) und ich (Ethnographie mit der Kamera) über zwei Jahre hinweg als ein ‚Denk-Trio‘ innerhalb dieses Graduiertenkollegs über Authentizitätskonzepte und ihre Effekte nachgedacht. Zusammen mit meiner fortgesetzten Teilnahme am kultursoziologischen *Laborstudienkreis* (Universität Bielefeld), dem persönlichen Austausch mit Klaus Amann und Stefan Hirschauer sowie regelmäßigen Gesprächen mit Stephan Wolff (Universität Hildesheim), als Betreuer meiner entstehenden Dissertation, hat dies dazu beigetragen, eine Studie gegen den dekonstruktivistischen Trend durchzuführen: Anstelle weiterer Nachweise der Omnipräsenz des Interpretativen beim ethnographischen Forschen wurden *Spielarten des Dokumentierens nach der Repräsentationskrise*¹³ mein Forschungsthema. Ergebnis dieser Studie ist eine *reflexive Pragmatik* audiovisuellen Forschens nach der *Writing Culture Debatte* (vgl. Mohn 2002), die das Konzept einer *situiereten Methodologie* anbahnt, der beobachtungstheoretischen Grundlage der *Kamera-Ethnographie*.

5 – Teststrecke

Mehr als ein Kollektiv sind daran beteiligt, das Label *Kamera-Ethnographie* praktisch zu erproben. In diversen Forschungs- und Anwendungsfeldern entstanden im Zeitraum von 2006 bis 2016 eine Reihe an

13 Mit Stephan Wolff (Universität Hildesheim) fanden zahlreiche Forschungsdialoge statt, die in der Buchpublikation (Mohn 2002) die Rolle übernehmen, wissenschaftlichen Alltag in seiner Mündlichkeit, Prozesshaftigkeit und Denkstilbedingtheit vorzuführen.

kamera-ethnographischen (Auftrags-)Studien.¹⁴ In kleinen Teams wurden zeitlich begrenzte Forschungsprozesse oft im Eiltempo vollzogen. Bei knapp kalkulierten Aufträgen lauert stets die Gefahr, das Potential einer hervorbringenden Methodologie nicht voll entfalten zu können, denn dies erfordert mehrfache Wechsel zwischen Feld- und Laborphasen und zudem Projektzusammenhänge, in denen über einen längeren Zeitraum hinweg gemeinsam Forschungsfragen aufgeworfen und bearbeitet werden. Das 2002 noch in Form von fünf Phasen publizierte Orientierungsmodell kamera-ethnographischen Forschens wird in diesen Jahren um eine Phase sechs erweitert, da Anwendungsphasen spezifische Herausforderungen an das Forschungshandeln stellen.¹⁵

Einige DVD-Produktionen aus diesen Jahren haben dem noch jungen Forschungsansatz den Ruf verschafft, für wissenschaftliche Präsentationen, Lehrveranstaltungen und pädagogische Fortbildungen gut einsetzbare kurze Filme mit einer besonderen Sensibilität für nichtsprachliche Praktiken zu liefern. Parallel dazu boten sich mir immer wieder Gelegenheiten, das Profil der *Kamera-Ethnographie* sukzessive weiter

14 Diese Produktionen wurden in enger Zusammenarbeit mit den jeweiligen Projektleitungen durchgeführt und dann als Video-DVDs publiziert, so z. B. im Rahmen ethnographischer Unterrichtsforschung zusammen mit Georg Breidenstein (Universität Halle) oder mit Jutta Wiesemann (damals Universität Kassel), in der Theaterpädagogik mit Gesche Wartemann (Universität Hildesheim), in der Kita-Pädagogik und Ausbildung von Erzieher:innen mit Sabine Hebenstreit-Müller (Pestalozzi-Fröbel-Haus Berlin) und in der Sozialpädagogik mit Birgt Althans (damals Universität Trier), in der frühen Kindheitsforschung mit Sabine Bollig und Michael Sebastian Honig (damals Universität Luxemburg), später auch mit Jutta Wiesemann (dann Universität Siegen).

15 Einem Vorschlag meiner Kollegin Astrid Vogelpohl folgend passen wir aktuell das kamera-ethnographische Phasenmodell ein weiteres Mal an und fügen eine Phase der Felderschließung hinzu, in der die Wege ins Feld als eigenständige Rahmung situierter Forschungspraktiken begriffen werden. Wir gehen davon aus, dass sich sieben Phasen des Forschens sinnvoll voneinander unterscheiden lassen: Felderschließungsphasen, Feldphasen, Laborphasen, Publikationsphasen, Rezeptionsphasen, Reflexionsphasen und Anwendungsphasen.

auszuarbeiten und in Form von Einzelbeiträgen im Rahmen von Herausgeberbänden unterschiedlicher Disziplinen zu publizieren.¹⁶ Mittlerweile nimmt die *Kamera-Ethnographie* einen Platz im Methodenspektrum ein und ist in aktuellen Handbüchern, wie dem *Handbuch Filmsoziologie* (Geimer et al. 2021) und dem *Handbuch soziologische Ethnographie* (Pöferl/Schröer 2022) vertreten.

Dass sich die *Kamera-Ethnographie* (vgl. Mohn 2021; 2022) als eigenständiger Ansatz über die Jahre hinweg weiterentwickelt, hängt nicht zuletzt von konkreten Personen und Netzwerken ab, die im Sinne von Denkkollektiven zusammenhalten und dabei ihre Vorlieben und Stile teilen, indem sie beispielsweise auf Geertz, Fleck und Wittgenstein, Maturana, Rheinberger oder Barad Bezug nehmen. Denkkollektive können die Form informeller Kreise annehmen, Schneeballsysteme entfachen, sich über weitgespannte Netze hinweg als verwandt empfinden; sie können Formen langjähriger Zusammenarbeit und Freundschaft zustande bringen und sind in der Lage, sich wie von Urkräften getrieben wellenförmig fortzusetzen, sich zu überlappen, zu verwirbeln und doch zu erhalten – scheinbar ohne Bemühen oder größeren Aufwand. Ohne

16 Hervorheben möchte ich diese drei Texte: *Vom Blickentwurf zur Denkbe-
wegung* (Mohn 2015) ist im Rahmen des interdisziplinären Buchprojektes
Methoden der Tanzwissenschaften (Brandstetter/Klein 2015) entstanden und
arbeitet am Beispiel des Tanztheaterstückes *Le Sacre* von Pina Bausch den
Unterschied zwischen einer Aufführungsdokumentation und einer kamera-
ethnographischen Beobachtung heraus. Dabei wird eine ‚Methodologie der
Bewegung‘ vorgeschlagen, die auch für die Tanz- und Bewegungsforschung
interessant ist. *Im Denkstilvergleich entstanden* (Mohn 2008) wurde im
Rahmen der Fleck-Studien (Griesecke/Graf 2008) geschrieben und zeigt an-
hand der *Kamera-Ethnographie* die Entstehung einer neuen Disziplin vor dem
Hintergrund von Ludwik Flecks vergleichender Erkenntnistheorie auf. *Blick
und Takt* (Mohn 2012) lautet der Beitrag zu einem interdisziplinären Buch
über *Takt und Taktlosigkeit in Kunst, Kultur und Therapie* (Gödde/Zirfas 2012).
An Beispielen aus der kamera-ethnographischen Forschungspraxis werden
Bedingungen von Takt und Taktlosigkeit untersucht. Dabei wird Takt anhand
eines performativen Takts zum Phänomen, der sich ereignet und über die
Ton- und Bildspuren gefilmter Materialien selbst dann untersucht werden
kann, wenn im Feld niemand darüber spricht.

derartige Verbindungen und Strömungen ist Methodologie-Entwicklung nicht vorstellbar.

6 – Update und Upgrade

Seit 2016 bietet das Forschungsprojekt *Frühe Kindheit und Smartphone* (Jutta Wiesemann) des Sonderforschungsbereiches *Medien der Kooperation* (Universität Siegen)¹⁷ der *Kamera-Ethnographie* eine institutionelle Basis mit Passungen, Herausforderungen und Reibungsflächen. Gemessen an den zurückliegenden Erfahrungen mit der Nichtsichtbarkeit *epistemischer Dinge* in einem molekularbiologischen Labor ergeben sich in diesem Forschungszusammenhang Déjà-vu-Effekte: Der direkten Wahrnehmung entzogen durchdringen digitale Medientechnologien sämtliche Lebens- und Arbeitsbereiche. Nichtsichtbarkeit ist dabei nicht allein eine Frage der Größendimension und Verkettung physikalischer Teilchen, sie ist auch eine der Rechenoperationen und Verknüpfungen im Rahmen digitaler Technologie. Eine Unterscheidung in mediale Repräsentation und Original wird zunehmend substanzlos, im Biologielabor wie auch im Rahmen digitaler Kindheiten, in denen sich die „digitalen Subjekte“ (Reckwitz 2017: 244) der Datengesellschaft herausbilden und anderen gegenüber zu zeigen lernen. Insbesondere sind es Bilder und Filme, manchmal auch Töne, an denen sich das Da- oder Nicht-da-Sein von jemandem oder etwas festmachen lassen.

Digitale Kindheiten, mit ihren Tendenzen zum Zeigen (zeigen, gezeigt werden, etwas zu zeigen haben), lassen sich mit den Mitteln einer zeigenden Ethnographie angemessen untersuchen, gerade auch im Hinblick auf die Materialität und Körperlichkeit von Praktiken in der frühen Kindheit, so die Strategie des von Wiesemann geleiteten Forschungsprojektes. Seit 2016 erproben Pip Hare, Astrid Vogelpohl und

17 Es handelt sich dabei um das Teilprojekt B05 *Frühe Kindheit und Smartphone. Familiäre Ordnung. Lernen und Kooperation*, gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen des SFB 1187 *Medien der Kooperation* (Universität Siegen, 2016-2023), Projektnummer 262513311.

ich in diesem Rahmen eine *kollaborative Kamera-Ethnographie*. Das Zusammentragen und Anordnen filmischer Beobachtungsfragmente mehrerer Autor:innen fördert die Entwicklung neuer Kooperationsweisen, Forschungs- und Präsentationsformate. Auf diese Weise hat die Orientierung der *Kamera-Ethnographie* an einem arrangierenden Forschungsstil nach Wittgenstein entscheidend an Fahrt aufnehmen können.

Alle Daten und Medien sind kooperativ erarbeitete Kooperationsbedingungen und ihre Praktiken und Techniken entstehen aus der wechselseitigen Verfertigung und Bereitstellung gemeinsamer Ziele, Mittel und Abläufe. (Forschungsprogramm des SFBs *Medien der Kooperation*)¹⁸

Der sozialtheoretisch verstandene Medienbegriff dieses SFBs wird in seinen Teilprojekten auf unterschiedliche Lebens- und Arbeitswelten bezogen. Medien- und Datenpraktiken im Hier und Jetzt ihrer praktischen Durchführung zu verorten ist ein geeigneter Ausgangspunkt für Datenkritik, alternative Positionierungen und auch für ein besseres Verständnis der medialen Aspekte ethnographischen Forschens. Der Datenbegriff wird dabei nicht objektivistisch verstanden.

Ob als Verspätungsminuten im öffentlichen Nahverkehr, Familienfotos auf dem Smartphone, Patient:innendaten oder Social-Media-Likes – Daten müssen selbst als fortwährend hervorgebracht und als Kooperationsbedingungen verstanden werden. (Ebd.)

Doch was bedeutet es konkret für die eigene (reflexive) Forschungspraxis, dass ‚Daten‘ nur *in situ* und *in actu* zu Daten (von und für etwas) werden? In der Ethnomethodologie, an der sich dieser SFB weitgehend orientiert, wird unter ‚Reflexivität‘ strikt die *Reflexivität der Alltagspraxis* verstanden, was den Forschungsalltag nicht ausschließt.

18 Vgl. <https://www.mediacoop.uni-siegen.de/de/forschungsprogramm/>, zuletzt aufgerufen am 14.3.2022.

Die kamera-ethnographische Programmatik macht es in diesem Zusammenhang jedoch aus, die Situierung der eigenen Forschungspraktiken nicht allein von der Situierung der im Feld untersuchten Praktiken zu unterscheiden, sondern darüber hinaus das Zusammentreffen von beidem als konstitutiv für den Forschungsprozess und seine Ergebnisse anzunehmen. Mitunter sind es hartnäckige Konventionen, die eine repräsentationskritisch angelegte Beobachtungspraxis erschweren, etwa ein als Aufzeichnung konzipiertes *Videographieren* oder ein als Übereinstimmung gerahmtes Verständnis von *partizipativer Forschung*.

Dem setzt die *Kamera-Ethnographie* Begriffe entgegen, in denen die Positionierung der Forschenden zum Ausdruck kommt, wie ‚Blickschneise‘, ‚Beobachtungsschnittstelle‘, ‚Blickdifferenz‘ und ‚Blicklabor‘. Im Gegenzug werden Ausdrücke wie ‚Daten erheben‘, ‚Situationen aufnehmen‘ oder ‚Ereignisse videographieren‘ in die Mottenkiste verfrachtet. Die zentrale Rolle einer Arbeit am Blick und der Reflexion von Blicken als Blicken in der *Kamera-Ethnographie* bedeutet eine Rezentrierung menschlicher Akteur:innen in einer digitalisierten Welt, deren Charakteristikum gerade deren Dezentrierung ist. Auch dies stellt eine Herausforderung aktueller Methodologieentwicklung (nicht nur der *Kamera-Ethnographie*) dar. Es ist spannend, an dieser Stelle Karen Barad ins Spiel zu bringen:

Menschen setzen nicht bloß verschiedene Apparate zusammen, um bestimmte Erkenntnisprojekte zu erfüllen; sie sind selbst ein Teil der fortlaufenden Rekonfiguration der Welt. [...] Menschliche Subjekte haben eine Rolle zu spielen, und zwar eine konstitutive Rolle, aber wir müssen uns über die Eigenart dieser Rolle im Klaren sein. (Barad 2018 [2012]: 75f. und 77)

Ausblick auf das vorliegende Buch

Das Buch ist in drei Teile gegliedert: Im *Teil 1, Epistemischen Dingen Gestalt geben*, geht es um den besonderen Zusammenhang von Beobachtung und Bildgebung beim kamera-ethnographischen Forschen und konkret um die Frage, welchen Beitrag ein filmisches Verfahren zur Hervorbringung *epistemischer Dinge* leisten kann. Die Kapitelüberschriften *Blickschneisen* und *Schnittstellen* deuten es an: Es handelt sich beim Filmen und beim Schneiden um eingreifende Praktiken, in denen das Beobachtete nicht unabhängig von den Praktiken und Medien des Beobachtens konstituiert wird.

Aus einem zunächst ungefähren Orten und noch unbestimmten bildhaften Hervorheben potentieller *epistemischer Dinge* beim Filmen wird am Schnittplatz die Frage, in welchen zeitlichen Einheiten etwas ‚als etwas‘ sichtbar wird. Bei den Versuchen, eine Konstellation als Konstellation, eine Geste als Geste, eine Praktik als Praktik oder eine Choreographie als Choreographie durch Schnitt zu materialisieren und dabei zu unterscheiden und zu identifizieren, spielen kurze Formate wie der *Minutenfilm* und das Standbild eine besondere Rolle. In Analogie zu Praktiken im Labor wird das Zerlegen audiovisueller Beobachtungsmaterialien in sinnvolle Einheiten als ein ‚Präparieren‘ im Rahmen experimenteller Prozesse beschrieben. Dabei gehen Spurenräume in Datenräume über.

Unter dem Titel *Exploratives Zusammenstellen* wird im *Teil 2* des Buches das Potential eines arrangierenden statt ableitenden Forschens ausgelotet. Die beiden Kapitel *Verknüpfungen* und *Forschende Rezeption* befassen sich mit dem Zusammenhang von Arrangement und Betrachtung: Forschungswissen entfalten sich nicht allein in oder an, sondern insbesondere zwischen den (in diesem Fall audiovisuellen) Materialien, wenn sie nacheinander (als Film) oder nebeneinander (als Installation) entsprechend angeordnet werden. Ein arrangierendes Forschen setzt die beim beobachtenden Filmen und präparierenden Schneiden eingeleiteten Prozesse der Hervorbringung von Erkenntnisgegenständen

fort und baut darauf auf. Die Idee einer Übertragung des Ansatzes der *übersichtlichen Darstellung/grammatischen Betrachtung* (Wittgenstein) auf audiovisuelle Fragmente und ihre Verknüpfung in offenen Netzen wird an einem Beispiel von Farocki und Ehmann sowie an zwei eigenen Versuchen im Detail untersucht und durchgespielt und schließlich als Vorhaben einer *zeitigen Grammatik* skizziert, in der es keineswegs um Übersicht oder endgültige Ordnungen geht, sondern um ein Zusammensehen, Unterscheiden, Prüfen und Verknüpfen im Rahmen experimenteller Denkwege und Versuche.

Betrachtende kamera-ethnographischer Arrangements nehmen an der situierten Verfertigung der Ergebnisse teil, in dem sie Gezeigtes in Gesehenes übersetzen. Rezeption wird daher zu einem unverzichtbaren Teil des Forschungsprozesses. Als kommunikatives Format der *Kamera-Ethnographie* eignen sich öffentliche *Blicklaboratorien* für das Zusammenführen von ethnographischen Forschungspositionen und gesellschaftlichen Diskursen. Wenn dies gelingt, mündet individuelle Rezeption in kollektiver Debatte. Dabei lassen sich die Perspektiven kamera-ethnographischer Produktionen zusammen mit alternativen Sichtweisen kritisch debattieren.

Teil 3, Reflexive Pragmatik, führt anhand der Kapitel *Die vier Spielarten des Dokumentierens* und *Situierte Methodologie* noch einmal zusammenfassend in die beobachtungstheoretische Grundlage der *Kamera-Ethnographie* ein. Im Rahmen einer methodologischen Supervision werden konkurrierende Ideologien des Dokumentierens neu betrachtet und als genau vier Wissenstypen reformuliert, die sich als komplementär statt exklusiv erweisen: Alltagswissen, (noch) Nichtwissen, reflexives Wissen und Prozesswissen (vgl. Mohn 2002). Aus der Streitfrage, wie denn mit Dokumentation und Interpretation den vorangegangenen epistemologischen Debatten entsprechend umgegangen werden kann, wird eine pragmatische Frage: Wann üben welche Spielarten des Dokumentierens im Forschungsprozess einen produktiven Effekt aus und wann wiederum nicht?

Die in diesem Zusammenhang entwickelte Konzeption einer *situier-ten Methodologie* des Forschens liefert ein Orientierungsmodell zur reflektierten Gestaltung der Spannung und Dynamik von Prozessen, die sich zwischen Wissen und Nichtwissen abspielen. Methodologische Strategien und epistemische Praktiken sind von Forschungsphase zu Forschungsphase unterschiedlich *situier-ter* und daher nicht dieselben. Diese im Forschungsprozess und dessen Situationen *situier-ten* Praktiken der Ethnograph:innen sind grundlegend daran beteiligt, die in den befor-schten Feldern *situier-ten* Praktiken überhaupt bemerken, beobachten und als Praktiken sichtbar machen zu können. An *Schnittstellen* von Feld und Forschung sowie von Forschungsergebnis und Rezeption wirken somit divers *situier-te* Praktiken produktiv zusammen. Dies begründet eine hervorbringende statt an Repräsentation und Rekonstruktion orientier-te Forschung: eine *reflexive Ethnographie*.

Im *Ausblick* des Buches greife ich die Metapher der ‚methodologi-schen Marktlücke‘ noch einmal auf und diskutiere sie im Hinblick auf das kamera-ethnographische Angebot, so wie es sich als Forschungs-haltung und Beitrag zu einer medien- und methodenreflexiven Ethno-graphie verstehen lässt.

I

Epistemischen Dingen
Gestalt geben

1. Blickschneisen

Prämisse des (noch) nicht Sichtbaren

Ausgerechnet beim Filmen von Nichtsichtbarkeit auszugehen ist irritierend. Beim alltäglichen Mediengebrauch nehmen wir an, mit einer Kamera etwas festhalten, mehr oder weniger gut abbilden und im Handumdrehen untereinander austauschen zu können. Durch die Verbreitung digitaler Medien, wie den Smartphones, sind neue Zeigekulturen entstanden, die vehement auf Sichtbarkeit setzen. Man könnte auch sagen, die ‚natürliche Einstellung‘ im Alltag (vgl. die *Dokumentarische Methode der Interpretation* nach Garfinkel) nimmt auch die Form ‚natürlicher Kameraeinstellungen‘ an, in denen Sichtbarkeit gerade nicht in Frage steht. Wenn wir allerdings den Rahmen wechseln und beim Forschen als Ziel setzen, über den Stand des bisher Gewussten und Gesehenen hinauszukommen, dann geht es dabei um Erkenntnisdinge, die zunächst noch nicht sichtbar sind und folglich auch nicht mit einer Kamera oder einem Fotoapparat einfach aufgenommen oder abgefilmt werden können. Einsammeln, erheben oder aufnehmen lassen sie sich nicht.

Es ist genau diese Unbestimmtheit, die sie überhaupt zu epistemischen Dingen werden lässt, das heißt zu jenen Dingen, über die neues, also noch nicht verfügbares Wissen im Experimentierprozess eingeholt werden soll. Sie verkörpern somit das Neue, noch Ungewusste an der Grenze vom Wissen zum

Nichtwissen. Man könnte auch sagen, *epistemische Dinge* unterliegen einem Unschärfeprinzip. (Rheinberger 2015: 73).¹⁹

Im Zusammenhang experimenteller Strategien und Praktiken können epistemische Dinge als „Konturen annehmende Gegenstände des Wissens“ (Rheinberger 2021: 104f.) verstanden werden. Bildgebende Verfahren haben ein besonderes Potential, hierzu beizutragen. Von einer Prämisse des (noch) nicht Sichtbaren auszugehen, markiert die Abkehr des kamera-ethnographischen Forschens von Strategien des Kameragebrauchs, die Sichtbarkeit und Dokumentierbarkeit immer schon voraussetzen, und setzt eine hervorbringende Methodologie an deren Stelle. Anstelle von Repräsentierbarkeit rücken die Bedingungen der Generierung wissenschaftlichen Wissens in den Vordergrund. Ziel dabei ist die Erforschung von Phänomenen und Praktiken, die erst in den Prozessen des Sichtbarmachens als solche wahrnehmbar werden.

Sehen steht in Frage

(Noch) Nicht Sichtbares zum Ausgangspunkt kamera-ethnographischen Forschens zu machen greift Impulse aus den ethnographischen Laborstudien auf, die in der soziologischen Wissenschaftsforschung in den 1980er und 1990er Jahren durchgeführt wurden²⁰ und mit denen auch ich durch eigene Versuche in Berührung gekommen bin.²¹ Laborpraktiken

19 Zitate Rheinbergers nutze ich im Sinne leicht befremdender, inspirierender Bezüge zwischen *Kamera-Ethnographie* und molekularbiologischer Laborforschung. Hans-Jörg Rheinberger ist als Wissenschaftshistoriker, Philosoph und Molekularbiologe durch seine Theorie der epistemischen Dinge bekannt geworden und arbeitet seit langem zum Begriff der Experimentalsysteme und zur Geschichte des Experiments. Er war langjähriger Direktor am Max-Planck-Institut (MPI) für Wissenschaftsgeschichte Berlin.

20 Vgl. u.a. Latour/Woolgar 1979; Amann/Knorr Cetina 1988; Knorr Cetina 1984; 1999; Lynch/Woolgar 1990.

21 Mohn und Amann führten im Zeitraum von 1991 bis 1993 ein reflexives Methodenexperiment im Team von Rudi Balling am MPI für Molekular-

zu beobachten, stellt die Vorstellung, Forschungsgegenstände seien bereits ‚da‘ und sichtbar, vom Kopf auf die Füße; als epistemische Dinge sind sie dies gerade nicht, auch nicht in den Kultur- oder Sozialwissenschaften. ‚Sehen‘ ist keine Operation des Sehwerkzeuges, sondern ergibt sich aus Sinn strukturierenden Wahrnehmungspraktiken. Beim damaligen Forschungsprojekt im Biologielabor (Mohn/Amann) 1991-1993 zeigte sich dies nicht allein in Form eigener Fremderfahrungen und ‚Sehstörungen‘; auch innerhalb des Laborteams provozierte die kontinuierliche Arbeit am Sichtbarmachen permanent Verständigungsprozesse.

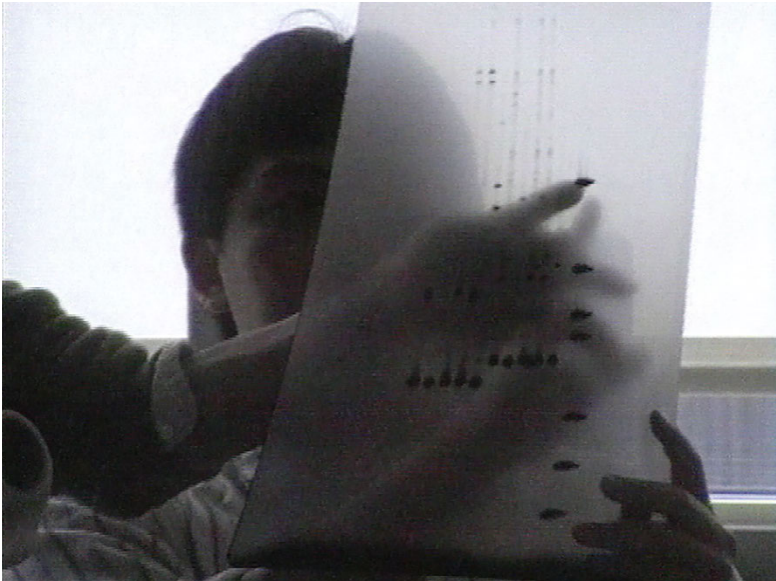


Bild 4: *Autoradiographie lesen*. Videostandbild: Bina E. Mohn (1993), in: *Sehstörung*, Mohn/Amann, unveröffentlichter Film 1993

biologische Forschung in Freiburg durch. Vgl. hierzu auch die Erwähnung in der Einleitung dieses Buches.

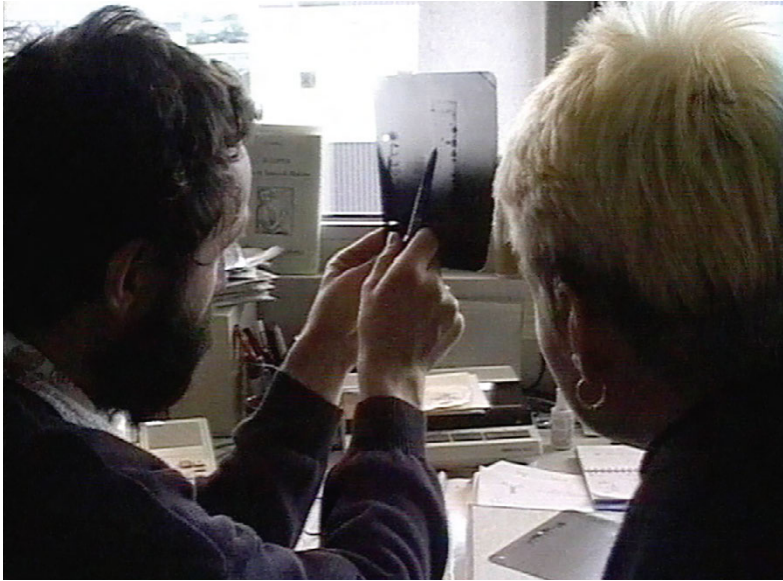


Bild 5: „Mach's mal mit niedrigerer Stringenz, dann wirst du sehen, das kommt!“
Videostandbild (ebd.)

Laborgruppenleiter Balling äußerte sich im Rahmen einer Diskussion, an der das ethnographische Filmteam und das Laborteam teilnahmen, im Anschluss an die Vorführung des Forschungsfilms *Sehstörung* (Mohn/Amann 1993) so:

Gerade die Sachen, wo du was siehst, wo vielleicht andere nichts sehen, das ist die eigentliche Entdeckung! Und den Mut zu haben, da könnte was sein, und dann so lange nachzuhaken, bis du es dann bewiesen hast, bis jeder Blinde das sieht. [...] Also, ich sehe das so praktisch, als wenn ich im Dunkeln taste – nach einem Lichtschalter – versuche den zu kriegen und da sind noch ein paar andere seltsame Sachen an der Wand angenagelt, und ich versuche jetzt so langsam herauszufinden, wo ist der Lichtschalter, das geht noch so ein bisschen stochastisch am Anfang, Zufall, und dann: nach unten sacken, und irgendwann hab ich's. (Balling, 21.5.1993)

Balling wählt die Metapher des Tastens für einen Vorgang des Sehens. Er weiß, dass in der Fähigkeit, etwas zu sehen und andere dies sehen zu machen, der Schlüssel zur Entdeckung liegt, zu neuen Wissensaspekten. Garfinkel, Livingston und Lynch sprechen von einer lokalen Historizität der Forschungssituation.

Dass etwa ein sichtbarer ‚Sprung‘ auf dem Oszilloskop ‚überhaupt etwas‘ besagt, hängt zum Teil vom weiteren Forschungsverlauf ab: Es kann sich dabei um eine Evidenz für ein positives Ergebnis, aber auch um ‚nichts weiter‘ als ein Artefakt handeln. Dementsprechend ist das an jedem Punkt des Experiments ‚Geschehene‘ ein historisiertes Konstrukt, das sich auf das stützt, ‚als was es sich am Ende herausgestellt hat‘. Auf einem noch fundamentaleren Niveau lässt sich sagen, dass selbst die Tätigkeit des ‚Sehens‘ – ungeachtet der späteren Behandlung des Gesehenen als Tatsache oder Artefakt, ‚Rauschen‘ oder Nebensächlichkeit – in die lokale Geschichte technischer Handlungen eingebettet ist. (Lynch et al. 1985: 195)

Interessanterweise sind es gerade die Unsicherheiten im Sehenkönnen, um die herum sich molekularbiologische Expertenkultur konstituiert. Doch wo befinden sich die imaginären ‚Lichtschalter‘ einer *zeitgenden Ethnographie*? Wie können ethnographischer Kamergebrauch, Schnitt und Montage zur sichtbaren Hervorbringung *epistemischer Dinge* und zum Sehen von etwas ‚als etwas‘ beitragen? Um diese Frage kreist die Entwicklung der *Kamera-Ethnographie*. Die Annahme eines unmittelbaren Sehen- und Dokumentierenkönnens ad acta zu legen und stattdessen Blicke in ihrer Eingebundenheit in kollektive, disziplinäre bis hin zu kulturelle Weisen des Sehens zu reflektieren, eröffnet einer positionierten ethnographischen Forschung neue Perspektiven.

Beobachtende Differenz

Von einer Kamera wird gewöhnlich erwartet, dass sie technische Reproduktionen liefert, die dem Abgebildeten mehr oder weniger gleichen.

Auch ein ethnographisches Beobachten im schriftlichen Medium wird häufig am Gleichheitsparadigma ausgerichtet: einfach registrieren und notieren, ‚was ist‘. Im Rahmen einer repräsentationskritischen Methodologie mit Entdeckungserwartung erweist sich jedoch etwas anderes als Qualitätskriterium: die Entfaltung einer beobachtenden Differenz. Diese Differenz ergibt sich unvermeidlich aus dem Einnehmen einer konkreten Beobachtungsperspektive, doch dies lässt sich reflektieren, betonen und ausbauen.

Von der anfänglichen Abwesenheit des zu Entdeckenden kann sowohl beim ethnographischen Schreiben als auch beim Filmen ausgegangen werden. Hirschauer (vgl. 2001) nennt als Problem, vor dem schreibende Ethnograph:innen beim Beobachten alltäglicher Praxis stehen, eine *Schweigsamkeit des Sozialen*. Nun sind soziale Praktiken keineswegs schweigsam: Es wird ja geredet, gelacht, geräuspert, gesungen; von Schweigsamkeit zu sprechen ist daher eine verstörende Formulierung, die erst Sinn ergibt, wenn sie auf das Erarbeiten einer dichten Beschreibung bezogen wird, die bislang noch nicht erzählt oder geschrieben wurde – die es noch gar nicht gibt. Ethnographie, so Hirschauer, stehe vor der Aufgabe, etwas zu formulieren, was zuvor noch nicht in Worte gefasst war.²²

Es sind die Probleme des Stimmlosen, Stummen, Unaussprechlichen, Vordersprachlichen und Unbeschreiblichen, die das ethnographische Schreiben zuallererst zu lösen hat. In ihm wird etwas zur Sprache gebracht, das vorher nicht Sprache war. Für diese Aufgabe einer Verschiebung der Artikulationsgrenze muss sich die Beschreibung von der Logik der Aufzeichnung

22 „Nennen wir es die Schweigsamkeit des Sozialen“, schlägt Hirschauer vor: „Mit dieser Metapher ist nicht nur das bezeichnet, was die Alltagssprache unter Schweigen versteht – ein Aussetzen der Sprechpraxis –, sondern zum einen eine Leerstelle für eine auf Verbaldaten fixierte Forschung, zum anderen eine stumme Herausforderung für Beschreibungen, etwas eben doch ‚zum Sprechen zu bringen‘, das Widerstände gegen Verbalisierungen bietet.“ (Hirschauer 2001: 437)

abwenden und zu einer theorieorientierten Forschungspraxis werden, die nicht nach ihrer Dokumentationsleistung, sondern nach ihren analytischen Leistungen zu bewerten ist. (Ebd.: 429)

Auf das ethnographische Filmen trifft dies nicht weniger zu: In Analogie zu dem, was Hirschauer „Schweigsamkeit des Sozialen“ nennt, stellt sich beim ethnographisch beobachtenden Filmen das Problem einer *Bildlosigkeit des Sozialen*.²³ Nun sind soziale Phänomene durchaus nicht ohne visuelle Merkmale: Es wird gestikuliert und geblickt, getanzt und geräumt, selbstverständlich auch erkennbar geredet. Doch Kamera-Ethnograph:innen stehen vor der Aufgabe, etwas ins Bild zu bringen, was zuvor noch nicht bildhaft gefasst war. Geertz spricht von einer

nicht zu umgehenden Tatsache, dass alle ethnographischen Beschreibungen hausgemacht sind, dass sie die Beschreibungen des Beschreibenden sind, nicht die der Beschriebenen. (Geertz 1990: 139f.)

Analog gilt für ethnographische Verbildlichungen, dass sie aus Blicken der Blickenden hervorgehen und somit ‚hausgemachte‘ Ordnungen und theorieorientierte Rahmungen implizieren, in denen beim Forschen etwas sichtbar wird.

Die vorwiegend deskriptiven, systematisierenden Wissenschaften lösen in der Regel ihre Gegenstände aus ihrem angestammten Naturzusammenhang und aus ihre ‚natürlichen‘ Mehrdeutigkeit heraus und nehmen sie in ihre Ordnung auf. Dabei entsteht zum Beispiel ein botanischer Garten, eine Gesteinssammlung oder ein Herbarium. Die Dinge werden dadurch Teil einer theoretischen Ordnung und Gegenstand epistemischer Praktiken: Ihre bisherigen Bedeutungen wandeln sich, ja vielleicht werden überhaupt erst durch die Umstellung ‚bedeutende‘ Aspekte an ihnen sichtbar. Primär durch diese

23 Vgl. Mohn 2007: 181; 2013: 174.

Umordnung werden sie zu epistemischen Objekten, zu Erkenntnisdingen.
(Rheinberger 2006: 336)

Das Abschiednehmen von der Aufzeichnungslogik und die Hinwendung zu einer theorieorientierten Praxis der Differenzentfaltung, die Hirschauer (allerdings nur) in Bezug auf das ethnographische Schreiben einfordert, gelten ebenso für das ethnographische Filmen und Fotografieren, so die kamera-ethnographische Programmatik. Ziel ist es, dem Flachen und Unbestimmten etwas Tieferes und Dichteres, Unterscheidbares und aufeinander Bezogenes entgegensetzen zu können. So führt ethnographischer Kameragebrauch insbesondere dann zu neuen Wissensaspekten, wenn er gerade nicht aufzeichnend, sondern analytisch positioniert betrieben wird. Dies ist auch der Grund, warum im Rahmen der *Kamera-Ethnographie* die aus dem Filmhandwerk bekannten Praktiken des Filmens, Schneidens und Montierens, als epistemische Praktiken rekonfiguriert werden. Sie eignen sich, um zur Wahrnehmbarkeit, Beobachtbarkeit, Unterscheidbarkeit und Identifizierbarkeit von Phänomenen beizutragen, die sich in solchen Prozessen erkennbar ergeben und materialisieren.

Kritik am Aufzeichnen

Dort, wo Aufzeichnungsstrategien beim Kameragebrauch vorherrschen, ist auch das Forschungsanliegen ein anderes und stehen folglich die Forschungspraktiken unter einem anderen Vorzeichen: Wenn es beispielsweise darum geht, Verläufe minutiös zu rekonstruieren, werden technisch generierte, zusammenhängende und in Zeitlupe wiederholbare Dokumente benötigt, die sich wie ein ‚Materialkörper‘ anatomisch sezieren und sequenzanalytisch aufschlüsseln lassen; entsprechend werden die gewählten Kameraeinstellungen daran ausgerichtet, kontinuierlich alle an einer Interaktion beteiligten Körper und Objekte im Fokus zu haben. Nach Möglichkeit wird auf gestaltende Eingriffe in die Situationen und entstehende Materialien verzichtet. Durch Bezeichnungen

wie ‚aufnehmen‘ oder ‚aufzeichnen‘ wird die technische Seite des Kamergebrauchs gegenüber der bildgebenden Autorschaft beim Filmen hervorgehoben.

Aus der Perspektive ethnographischer Prozesse des Sichtbarmachens, Sehenlernens und Zeigenkönnens verursachen Aufzeichnungsstrategien allerdings Qualitätsverluste; zudem ist es nichts Harmloses, Kameras wie Automaten einzusetzen. Zu keiner Beobachtungsbeziehung fähig kann eine ununterbrochen laufende Kamera in der Feldsituation zum gnadenlosen ‚Gegenüber‘ werden.²⁴ Der Aufzeichnungsautomat reagiert technisch sensibel auf Lichtverhältnisse und Tonquellen, nicht aber auf Geschehnisse und beteiligte Personen; er beobachtet und interagiert nicht. In sozialer Hinsicht bedeutet ein solcher Kamergebrauch eine Zumutung; automatisch generierte Materialien muten auch denen, die sie betrachten, etwas zu, wenn sie eher den Aufzeichnungen einer Überwachungskamera ähneln als einer ethnographischen Verbildlichung. Zur Interaktionsaskese beim Filmen gesellt sich Gestaltungsverzicht beim Schneiden und so wird beim Generieren technischer Aufzeichnungen eine bedeutende epistemologische Grundlage des experimentellen Forschens nicht bedient: die Suchbewegung. Suchbewegungen haben etwas Fragmentierendes an sich. Dass dies auch noch nachträglich, also nicht im, sondern am audiovisuellen Material herstellbar sei, halte ich für einen folgenreichen Irrtum, denn im Rahmen interaktiver, kontextsensitiver Suchbewegungen entstehen auch perspektivisch besondere Bildmaterialien.

Die Fragmentierung der Wirklichkeit zum Zwecke ihrer Analyse ist der Basisvorgang der empirischen Forschung überhaupt. Sie liegt allem Experimentieren zugrunde, insofern der experimentelle Zugriff auf die Welt grundsätzlich auf Eingrenzung und Ausschnitt angelegt ist. (Rheinberger 2021: 238)

24 Vgl. Mohn 2012: 200.

Rekonstruktive Forschungsansätze benötigen einen anderen Typus von Material, der sich gerade nicht durch Fragmentierung auszeichnet, um daran rekonstruktiv angelegte Interpretationen durchführen zu können. Sie finden in einer ‚natürlichen‘ Datengrundlage, wie es unbeirrt genannt wird, ihre forschungslogische Begründung. Dafür macht Bergmann (vgl. 2007 [1985]) den Begriff des ‚Registrierens‘ stark und argumentiert, dass bei einer registrierenden Konservierung eine interpretative Transformation des Geschehens erst im Anschluss erfolge.²⁵

Die Fixierung eines sozialen Geschehens in Bild und Ton ist ein Vorgang, der ohne sinnhafte Erfassung und Bearbeitung dieses Geschehens auskommt und im Prinzip technisch automatisierbar ist. (Bergmann 2007: 43)

Dass soziales Geschehen fixierbar sei, scheint mir eine fixe Idee zu sein, denn Situationen sind komplexe, multiperspektivische und nicht überschaubare Gebilde. Es gibt daher auch keinen festen Punkt, von dem aus alles erfasst werden könnte. Als filmende Beobachter:in kann ich mein Augenmerk beispielsweise auf Körperkonstellationen von Personen im Raum richten. Dies erfordert genügend Abstand und evtl. einen Blick von der Seite auf miteinander Interagierende. Interessieren mich phasenweise Mimik und Gestik, so werde ich mich an andere Stellen im Raum und in andere Nähe- und Distanzverhältnisse begeben. Möglicherweise ist das Hantieren mit Gegenständen auf einer Tischfläche so interessant, dass ich mich, Kamera drehbereit, mit an den Tisch setze, Rücken zum Fenster (Gegenlicht vermeiden), frontal zu mindestens einer Person dieser Tischgruppe (Mimik sehen können) und so, dass weitere daran Beteiligte auf Augenhöhe per Kameranachschwenk fokussiert werden können. Kurzum: Kameragebrauch fragmentiert Unüberschaubares in Hinschaulichkeiten.

25 Was dies genau genommen bedeutet, überzeichnet Klaus Amann mir gegenüber wie folgt: „Erst wird dem Material das Leben ausgetrieben, dann soll ihm wieder Leben eingehaucht werden? Das ist eine Zombie-Konstruktion, die allenfalls Untote erzeugt.“ (Amann im Telefonat, 6.1.2022)

Es ist beim besten Willen nicht möglich, mit einer Kamera Orte (z.B. Kindertagesstätten), Zeiten (z.B. Schulstunden) oder Personen (z.B. Kinder) aufzunehmen oder im Sinne einer Aufzeichnung eine Situation zu ‚videographieren‘, auch wenn sozialwissenschaftlicher Jargon dies suggerieren mag. „Wir arbeiten mit teilnehmender Beobachtung und Videographie“, ist eine geläufige Formulierung im Zusammenhang von Forschungsprojektanträgen, in der zum Ausdruck kommt, dass dem ethnographischen Beobachten kein Medium und dem ethnographischen Kameragebrauch kein Beobachten zugesprochen wird. Hier liegt ein eklatanter Mangel an Reflexion vor, denn weder kommt eine teilnehmende Beobachtung ohne Medium aus noch macht der Griff zur Foto- oder Videokamera ohne ihren beobachtenden Gebrauch einen Sinn, dies gilt zumindest im Rahmen einer bildgebenden Forschung und *zeigenden Ethnographie*. Im Klartext: Noch bevor audiovisuelle Materialien geschnitten werden, ist schon das Filmen ein fragmentierender Akt, der sich an Beobachtungsschnittstellen abspielt.

An der Schnittstelle löst die Hand des Experimentators die Hand des Instrumentenbauers ab. (Rheinberger 2006: 314)

Was Rheinberger bezogen auf molekularbiologische Forschung formuliert, macht sich die *Kamera-Ethnographie* zu eigen, indem sie Medien- und Beobachtungspraktiken gerade nicht voneinander trennt, sondern als ineinander verwoben konzipiert. Die Kamera als ein Beobachtungsinstrument statt Aufzeichnungsgerät zu nutzen, macht sie zum „caméra stylo“ (Astruc 1964) in Händen der Ethnograph:innen, die damit audiovisuelle Beobachtungsnotizen verfassen. So entstehen Materialien, in denen sich hinschauende Suchbewegungen stets zusammen mit ihren vagen Fundstücken bildhaft materialisieren.

Das forschende, spurenlesende Subjekt schält sich mit wachsender Könnerschaft und wachsender Beherrschung seiner Materie nicht etwa aus ihr heraus, bringt sich nicht in eine Position des Gegenübers, des äußeren

Beobachters, vielmehr verwebt es seine Virtuosität immer fester und immer effektiver mit ihr. Anders gesagt: Die Wissensgenerierung im Forschen entsteht nicht in einer Verringerung oder Überwindung von Involviertheit, sondern in deren Vertiefung und Verstärkung. (Kogge 2007: 193)

Suchbewegungen mit der Kamera

Wie gehen Kamera-Ethnograph:innen vor, wenn sie Bilder generieren, die es zuvor noch nicht gab, und etwas sichtbar machen wollen, was sie selbst noch nicht gesehen haben?

Vages *it*

Ein forschender Kameragebrauch kann gelingen, indem beim Filmen oder Fotografieren zunächst ‚Gucken‘ statt ‚Sehen‘ und ein ‚Anpeilen‘ von etwas statt bereits ein ‚Zeigen‘ praktiziert werden – wenn also noch nicht gewusst wird.²⁶ Während *seeing* etwas Erreichtes ausdrückt und *showing* den Aspekt einer Vermittlung hat (Streck [2017: 202] nennt es „pedagogy“), setzen *looking* und *pointing* Prozesse in Gang, in denen Aufmerksamkeit auf etwas gelenkt wird. Beim Beobachten mit einer Kamera bewirken *gucken* und *hindeuten* eine Geste, die zum Ausdruck bringt: „Da könnte was sein!“ (vgl. S. 38 in diesem Buch). Durch die Wahl und den Wechsel von Kameraeinstellungen und Perspektiven wird im entstehenden Material Konzentration erzeugt. Ausschnitte werden erwogen und versuchsweise gesetzt; wie Rahmen bei einem *Ready-made* im Sinne Duchamps heben sie *etwas* hervor und konstituieren es als Wahrnehmbares von potentieller Bedeutung. So wird dem sich

26 Die im Rahmen der *Kamera-Ethnographie* produktive Unterscheidung zwischen *seeing/showing* versus *looking/pointing* nimmt Bezug auf Vendler (vgl. 1967) und Streck (vgl. 2017: 117), der sich wiederum auf Ryle (vgl. 1949) und Sharrock/Coulter (vgl. 1998) bezieht.

entwickelnden Interesse an etwas im audiovisuellen Material die erforderliche noch unbestimmte Gestalt verliehen, in die hinein sich im weiteren Prozess seine Entdeckung (erst dann: sehen/zeigen) einzustellen vermag.

Epistemische Dinge verkörpern, paradox gesagt, das, was man noch nicht weiß. Sie haben den prekären Status, in ihrer experimentellen Präsenz abwesend zu sein; aber sie sind nicht einfach verborgen und durch ausgeklügelte Manipulationen ans Licht zu bringen. Epistemische Dinge sind Mischgebilde wie Serres' Schleier, ‚noch Objekt und schon Zeichen, noch Zeichen und schon Objekt‘ (Serres 1987, S. 191). (Rheinberger 2019 [2001]: 25)

Bei ihrer Analyse der Entdeckung eines optischen Pulsars beschreiben Garfinkel, Lynch und Livingston anhand einer Tonaufzeichnung der nächtlichen Gespräche zwischen Forschenden am Steward Observatory, wie aus einem „evidently vague it“ ein entdecktes Objekt wurde.²⁷ Diese Transformation sei erkennbar „an der Art und Weise, wie die Entdecker gemeinsam über das im Verlaufe ihrer nächtlichen Arbeit heranreifende Objekt sprachen“ (Lynch et al. 1985). „Cocke and Disney's discovery is this: From the local historicity of the embodied night's work they extract a cultural object, the independent Galilean pulsar“ (Garfinkel et al. 1981). Die Bezeichnung *cultural object* für eine astronomische Entdeckung verweist auf einen Entdeckungskontext, den die o.g. Autoren in einer konkreten Arbeitssituation und ihrer lokalen Historizität sehen.

Die Bemühungen um die Lokalisierung des Pulsars innerhalb der Natur sind als Folge situationsbestimmter Voreingenommenheit zur Zeit der Entdeckung zu interpretieren. (Lynch et al. 1985: 196)²⁸

27 Garfinkel, Lynch und Livingston führten 1981 eine ethnomethodologische Analyse der Entdeckung des optischen Pulsars am 16.1.1969 durch John Cocke, Michael Disney, Don Taylor und Robert McCallister durch.

28 Über ethnomethodologische Wissenschaftsstudien schreiben die Autoren: „Diese Untersuchungen nähern sich der Frage der Genealogie des Objektes

Das dem Forschungshandeln zugrunde gelegte Muster entspricht dem noch zu Entdeckenden: *it*. Die angenommene Tatsächlichkeit von diesem *Etwas* ermöglicht es, in der Situation eine auf das imaginäre vage Muster bezogene Entdeckung gemeinsam zu realisieren.

Sacks described an ‚it‘ that occurs in conversation, i.e., it is produced, recognized, and understood before it has a definiteness of sense or reference. (Garfinkel et al. 1981)

It kann zugrunde gelegt werden, um ein ‚entdecktes Objekt‘ herzuleiten. Indem kamera-ethnographische Materialien anhand positionierter Suchbewegungen entstehen, nehmen sie dieses flirrende Spiel des Imaginären und Vagen in sich auf und stellen so die Grundlage einer Entdeckung bereit, die darauf bezogen im weiteren Prozess möglich ist. Wie ist das forschungspraktisch hinzubekommen?

Blickschneisen und Wie-Fragen

Das kamera-ethnographische Konzept der *Blickschneise* spielt eine zentrale Rolle dabei, die bei einem beobachtenden Kamergebrauch erforderlichen Selektionsentscheidungen zu treffen und zu reflektieren. *Blickschneisen* ergeben sich aus einer doppelten Positionsbestimmung des Beobachtens: Von wo aus wird wohin geblickt? Über die punktförmige Angabe einer Fokussierung geht dies hinaus: *Blickschneisen* sind vektorähnliche Gebilde, gerichtete Strecken: Der Fokus wird mit einer Perspektive versehen, und zwar mit einer Perspektive der Forschenden.²⁹ Dies erweist sich als geeignet, um eine zentrale experimentelle Praktik durchführen zu können: das Spalten.

in völlig neuartiger Weise, indem sie die ‚Galiläischen Objekte‘ der Wissenschaft auf ihre verkörperten Ursprünge in den gewöhnlichen technischen Handlungen in der Wissenschaft zurückführen.“ (Lynch et al. 1985: 197)

29 Auch Breidenstein et al. (2013: 79) ergänzen Fokussierungsoptionen um Perspektiven, meinen damit aber unterschiedliche Perspektiven der Teil-

Der Spalt steht für die Bewegung des Aufschließens und was daraus resultiert. Ich sage mit Bedacht nicht Analyse, die für klaffende Verhältnisse und eindeutige Ergebnisse steht. Nicht an dieser Grenze, sondern in jener Zone ist der Spalt angesiedelt, in der sich eine Ahnung von etwas auftut, das eine Suchbewegung leiten kann. Die Fuge fügt Gespaltenes aneinander. (Rheinberger 2021: 11)

Beim ethnographischen Beobachten mit der Kamera wird anhand von *Blickschneisen* ‚gespalten‘. Dies generiert für den weiteren Verlauf der Forschung Anschaulichkeit. „Die Schnittstelle ist die Berührungsfläche zwischen Apparat und Objekt.“ (Rheinberger 2006: 313).

Eine weitere Eigenart mikroskopischer Präparate ist es, dass sie die in ihnen fixierten Objekte auf zwei Dimensionen, auf Flächigkeit reduzieren, was in der Funktionsweise des optischen Geräts begründet ist. Sein Fokus liegt immer auf einer ebenen Fläche – die nicht notwendigerweise die Oberfläche des Objekts ist. Das flächige Objekt wird in der mikroskopischen Präparation [...] im „Schnitt“ realisiert. [...] Die Zoologen, Botaniker, Anatomen und Physiologen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts revolutionierten das mikroskopische Schnittwesen mit Säuren und Farben, d.h. mit Hilfe der anorganischen und organischen Chemie. Die Verfahren der Fixierung, der Färbung und der Härtung machten die Präparate haltbar und ließen allzu Weiches schnittfest werden; neue Konturen traten hervor. Diese Verfahren erzeugten buchstäbliche, nämlich eingreifende und gestaltende Schnittstellen zwischen dem organischen Körper und dem optischen Apparat. Sie verzahnen das epistemische Objekt und das Instrument. (Ebd.: 317)

nehmenden, wie etwa die von Kindern versus Erwachsenen oder die von Behördenkundschaft versus Amtspersonen. Die Rolle der eigenen Perspektive der Forschenden wird in Phasen der Distanznahme im Anschluss an die Feldphasen verlagert. Über das Konzept der *Blickschneise* eröffnet die *Kamera-Ethnographie* eine alternative Betrachtungsweise und Praxis: Der Entfaltung einer beobachtenden Differenz kommt bereits beim Generieren der Beobachtungsmaterialien eine entscheidende Rolle zu.

Wir haben es nicht, wie in einem molekularbiologischen Labor, mit organischem Material zu tun, sondern mit einer Verbildlichung sozialer Praktiken, die aus gelebtem Tun heraus in flächige filmische Darstellungen überführt und dabei materialisiert werden. Zur konkreten Anlage einer kamera-ethnographischen Beobachtungsschnittstelle eignen sich *Wie-Fragen*. Anders als im Fall einer Hypothese gibt dies dem Hinschauen eine (theorieorientiert begründete) Richtung mit noch offenem Ausgang. Während *Wie-Fragen* beobachtende Suchbewegungen inhaltlich orientieren, übersetzen *Blickschneisen* dies in räumliche Positionen und Perspektiven. Folgende Standbilder bzw. Standbildserien verdeutlichen den Zusammenhang von *Wie-Fragen* und den darauf bezogenen *Blickschneisen* beim Filmen:

Wie sind Kinder in die Medienpraktiken ihrer Familien einbezogen? Wie lernen sie, sich selbst zu sehen, und wie verschränken sich Daten- und Identitätspraktiken? Wie werden Da-Sein und Nicht-da-Sein konkret gemacht?



Bilder 6-8: „Das bist du!“ Videostandbilder: Bina E. Mohn (2017),
in: Hare et al. 2019

Wie meistern zwei- bis vierjährige Kinder ihren Betreuungsalltag und was lernen sie dabei? Wie sind Kinder an der Grenzziehung zwischen Familie und Betreuungssituation beteiligt?



Bild 9: *Grenzen machen*. Videostandbild: Bina E. Mohn (2015), in: *Kinder als Grenzgänger*, Mohn/Bollig, Video-DVD 2016

Wie kollektiv oder individuell sind Praktiken der Perzeption und Rezeption? Was außer den Augen ist noch am Zuschauen beteiligt? Wie bestimmen Möblierung, Gruppe und Sitznachbarn den Theaterbesuch? Wie wird ‚Publikum sein‘ gemacht? Wie wird Theater zum Theater?



Bild 10: *Kinderpublikum*. Videostandbild: Bina E. Mohn (2008), in: *Wechselspiele im Experimentierfeld Kindertheater*, Mohn/Wartemann, Video-DVD 2009

*Wie wird Papier im Managementalltag genutzt und was zeigt sich darin?
Wie ändern sich Praktiken und Prozesse im Unternehmensalltag, wenn das
Papierformat durch elektronische Akten ersetzt wird?*



Bilder 11-13: *Papier Kommunikation*. Videostandbilder: Georg Jongmanns (1997), in: *Papier Kommunikation*, Amann et al., unveröffentlichter Film 1998

Ein zunächst noch vages Forschungsinteresse in die Form zunehmend konkreterer Wie-Fragen zu bringen, klingt einfacher, als es ist. Eine gut gestellte Wie-Frage ist manchmal schon das halbe Forschungsergebnis.

Wenn etwas wichtig ist, dann wird es von anderem unterschieden, und diejenigen Unterschiede, die bedeutsam werden, erlangen ihre Bedeutsamkeit durch die iterative Produktion verschiedener Unterschiede. (Barad 2018 [2012]: 15)

Alles Experimentieren mündet in das Generieren von Spuren. Das geschieht in der Regel nicht in ungeordneter oder zufälliger Form, sondern bewegt sich in Bahnen, auf Trajektorien. (Rheinberger 2021: 22)

Wie-Fragen sind Trajektorien. Sie geben dem entstehenden Interesse an etwas reflektierbare Formulierungen. Eine *Wie-Frage* zu verfolgen, erlaubt anschließend mit hoher Wahrscheinlichkeit eine unerwartete Beantwortung der *Was-Frage*. Dies hängt mit der *Reflexivität* von Alltagspraktiken zusammen, einer der zentralen Annahmen der *Ethnomethodologie*: Indem sie beobachtbar durchgeführt werden, stellen Praktiken zugleich her und dar, um was es sich hier und jetzt gerade handelt. Obwohl unterstellt werden kann, dass soziale Praktiken für die daran Beteiligten verständlich sind, bedeutet dies nicht, dass ihre Durchführung bewusst verläuft und dass es sich dabei um ein abfragbares Wissen handeln würde. Es geht um praktische Durchführungen.

Eine Handlung muss in Gang gesetzt werden, sie verlangt nach einem Impuls und einem Sinnstiftungszentrum. Daher fragt man nach ihr mit Warum- und Wozu-Fragen. Eine Praxis dagegen läuft immer schon, die Frage ist nur, was sie am Laufen hält und wie ‚man‘ oder ‚Leute‘ sie praktizieren: Wie wird es gemacht und wie ist es zu tun? Nach einer Handlung fragt man am besten die Akteure, eben weil ihre Sinnstiftung im Zentrum steht, Praktiken haben eine andere Empirizität: Sie sind in ihrer Situiertheit vollständig öffentlich und beobachtbar. (Hirschauer 2004: 73)

Ethnomethodologisch Forschende verorten an dieser Stelle ihr *epistemisches Ding* und kennzeichnen es durch: *doing*.³⁰ Die Frage „Wie wird es gemacht?“ (... und was bringt dies hervor?) ist der simple Ausgangspunkt einer praxeologisch orientierten, beobachtend verfahrenen Ethnographie, so auch der *Kamera-Ethnographie*, die im Anschluss daran (inspiriert durch Wittgenstein) weiterfragt: „Und wie könnte es noch gemacht werden?“ Im Ergebnis kann die Beantwortung einer *Wie-Frage* von den eigenen Erwartungen und Vorannahmen ebenso abweichen wie von möglichen Erklärungen und Hinweisen aus dem Feld, die den Forschenden zuweilen gegeben werden. Auch hierzu ein Beispiel:

Dies ist (k)eine Yogamatte

Eine Lehrerin führt blaue Matten in die Möblierung des Klassenzimmers ein. Sie sind als Yogamatten identifizierbar, doch sollen sie nun die Bedeutung von ‚Trennwänden‘ erhalten und ein ungestörtes Arbeiten am Platz ermöglichen, wie mir die Lehrkraft erläutert. Den Lernenden wird angeboten, sich eine Matte zu holen und kabinenartig auf dem Tisch aufzustellen. „Wie werden diese Matten in ihrem Gebrauch zu was?“ Diese Ausgangsforschungsfrage, an der sich die *Blickschneisen* der Kamerabeobachtung orientieren, steht im Zusammenhang eines objektsoziologischen Interesses der Forschenden und trifft bei der Lehrerin auf das Motiv, ihre didaktischen Mittel zu reflektieren.

Im Interesse des Aufspürens lokal erzeugter Sinnstrukturen geht es zunächst darum, phänomenologisch offen zu sein; es soll aus gutem Grund nicht vorab bestimmt werden, was und wozu ‚diese blauen Gegenstände‘ wohl sein mögen. Zurückhaltung bezüglich der eigenen

30 Vgl. *On Doing „Being Ordinary“* (Sacks 1984); *Doing Gender* (West/Zimmerman 1987); oder im Rahmen einer sozialwissenschaftlichen Theorie der Kindheit (Honig 2008: 205): „In diesem Sinne bedeutet ‚*doing generation*‘, dass Kindheit keine Eigenschaft von Personen ist, sondern aus Interaktions- und Zuschreibungsprozessen hervorgeht, dass Kindheit als eine kulturelle Praxis zu verstehen ist.“



Bilder 14 bis 17: *Trennwände?* Videostandbilder: Bina E. Mohn (2006),
in: *Handwerk des Lernens*, Mohn/Wiesemann, Video-DVD 2007

Vormeinungen zu üben, nennt Husserl (vgl. 1976: 64) *Epoché*. Aus einer solchen Haltung heraus lässt sich untersuchen, wie die als ‚Trennwände‘ eingeführten und als ‚Yogamatten‘ bekannten Dinge durch die beobachtbare Art und Weise, in der sie genutzt werden, unterschiedliche Bedeutungen erlangen, in diesem Fall mit Vorliebe die eines Verbindungsspiels, bei dem die Teilnehmenden am Unterricht mehr denn je miteinander interagieren.

Voneinander abschreiben, sich Stifte reichen, reden und lachen – alles funktioniert mit, trotz und durch diese sogenannten Trennwände. Das Spiel der Kinder scheint darin zu bestehen, sich mit dem Aufbau der Matte zugleich eine zu umgehende Regel aufzutischen und dann Interaktion statt Isolation zu praktizieren. Doch auch diese Deutung trifft bei weitem nicht auf jede einzelne der beobachtbaren Praktiken zu, denn mal erweist sich die Matte als eine Wand oder ein Zaun, mal als Kabine, Büro und Treffpunkt, mal als Versteck, *Retreat* oder private Zone, in der es sich von Blicken unbehelligt gähnen und abtauchen lässt; mal zeigt sie sich in ihrem Gebrauch auch bloß als labiles Bauwerk oder ein sperriges Ding aus Schaumstoff, das als Aufstehhilfe genutzt werden kann, wenn man sich an der Oberkante festhaltend vom Sitzen in den Stand zieht.

Im Wechselspiel von Sinnaskese und Sinnkonstitution, indifferenter Wahrnehmung und interpretativer Rahmung, zu der auch die Formulierung geeigneter Forschungsfragen und die Wahl passender Positionierungen und Kameraeinstellungen beitragen, entstehen kamera-ethnographisch hinschauende Beobachtungsmaterialien, in denen *epistemische Dinge* vage Gestalt annehmen.

Nicht objektiv noch subjektiv

Bis zu einem gewissen Grad lassen sich *Blickschneisen* strategisch planen und imaginieren, doch häufig ergeben sie sich intuitiv, aus der Beobachtungssituation heraus, in Form einer mit dem Geschehen mit-schwingenden *ciné-trance*. *Blickschneisen* lassen sich im Verlauf einer

Beobachtungssituation variieren, justieren und abwechseln; von den konkreten Beobachtungssituationen kann angenommen werden, dass sie sich auch zu einem späteren Zeitpunkt strukturell ähneln. Daher kann auch zeitversetzt mit überarbeiteten *Wie-Fragen* und alternativen *Blickschneisen* experimentiert werden, wenn der Feldzugang dies zulässt.

Die erforderlichen Entscheidungen, von wo aus mit einer Kamera wann und wie lange wohin geblickt wird, treffen die ethnographisch Forschenden zwar persönlich, doch ist dies weder rein subjektiv noch ausschließlich durch die Ereignisse im Feld motiviert. Ethnograph:innen agieren als Mitglieder ihrer wissenschaftlichen Kollektive, selbst dann, wenn dies auf eine schlafwandlerisch intuitive Weise geschieht.

Erkennen ist kollektive Tätigkeit. [...] Träger und Schöpfer des Denkstils ist ein Denkkollektiv bzw. eine Denkgemeinschaft. (Fleck 1983 [1947]: 108)

(Kamera-)Ethnograph:innen können als ‚disziplinäre Subjekte‘ angesehen werden, wenn sie *Wie-Fragen* formulieren, sich im Raum entsprechend positionieren und sich für die eine oder eine andere Beobachtungsperspektive und Kameraeinstellung entscheiden. Ihre Forschungspraktiken sind keineswegs objektiv, doch auch nicht subjektiv begründet. Die Konzeption der kamera-ethnographischen *Blickschneise* reagiert darauf in Form einer doppelten Positionsbestimmung, über die zugleich eine Orientierung an den Relevanzen des Feldes wie auch an denen des Forschungsvorhabens sichergestellt wird.

Somit sichert die in-situ-Anwesenheit einer Ethnographin gerade nicht vorrangig die Möglichkeit, die Welt der Anderen mit deren Augen zu sehen, sondern diese Weltsichten als ihre gelebte Praxis zu erkennen. Eine Praxis als Praxis erkennen kann aber nur, wer nicht in die durch sie gestellten

Handlungsprobleme – ins ‚pragmatische Motiv‘ – involviert ist. Eine Übereinstimmung der Perspektiven mag sich punktuell im Sinne von Brücken der Verständigung ergeben, entscheidend aber bleibt die Entfaltung einer Differenz zwischen Teilnehmer- und Beobachterverstehen. (Amann/Hirschauer 1997: 24)

Sich beim Beobachten in Feldforschungssituationen in das laufende Geschehen einzufühlen, durch wechselnde Positionen und Perspektiven im Raum darauf zu reagieren und dabei zugleich die Relevanzen des Forschungsprozesses zu befolgen, nebenbei auch die Affordanzen des verwendeten Mediums zu berücksichtigen und all dies ad hoc in konkrete (auch physische) Suchbewegungen und ihre mediale Materialisierung zu übersetzen, erfordert vollen Einsatz. Aus teilnehmender Beobachtung wird beobachtende Teilnahme. Hierzu ein Beispiel aus meiner kamera-ethnographischen Feldforschung zu Medienpraktiken in der frühen Kindheit:³¹ Bilder 18 bis 21 geben einen Eindruck, wie ich als Kamera-Ethnographin während einer Forschungsverabredung Blickschneisen variiert habe und ihnen mit der Kamera abwechselnd nachgegangen bin.

31 Forschungsprojekt *Frühe Kindheit und Smartphone* (Leitung: Jutta Wiesemann).



Bild 18 – Blickschneise A: Selektionskriterium dieser Kamerablickschneise ist das Interesse am jüngsten der Kinder, was ein Smartphone in die Hand bekommen hat. Praktiken werden ausgehend von einem Kind und seinen Bezügen beobachtet. Diese und die folgenden gewählten Blickschneisen hängen mit der Forschungsfrage nach den körperlichen und soziomateriellen Konstellationen zusammen, in denen sich die Medienpraktiken der Kinder entfalten und die wiederum durch diese Praktiken entstehen.



Bilder 19 und 20 – Blickschneise B: Selektionskriterium der Blickschneise ist hier ein Interesse am Neben- und Miteinander der Familienmitglieder auf dem Sofa. Praktiken lassen sich in ihrer Verkettung beobachten. Blickschneise B hat es ermöglicht,



beim Generieren von Standbildern die Idee der Verkettung weiterzuverfolgen und sichtbar zu machen.



Bild 21 – Blickschneise C: Selektionskriterium der Blickschneise ist die Beobachtung des Bemühens der jüngeren Schwester um Teilhabe am Smartphonegebrauch der älteren (beide in der hinteren Ecke des Sofas). (Medien-)Praktiken werden ausgehend von zwei unterschiedlich alten Kindern weiterbeobachtet. Beim Wechsel der Blickschneisen musste die physische Beobachtungsposition in diesem Fall nicht geändert werden, da die Beteiligten vor der Kamera eine längere Zeit zusammen auf dem Sofa saßen.

Bilder 18-21: *Auf dem Sofa*. Videostandbilder: Bina E. Mohn (2017), in: Hare et al. 2019

Leibhaftiges Beobachten

Anstatt Situationen zu filmen, was nicht möglich ist, kann jedoch in Situationen mithilfe verschiedener Medien beobachtet werden.

Observations do not refer to properties of observation-independent objects (since they don't preexist as such). (Barad 2007: 114)

Weder kann von Beobachtungen ohne Beobachtende ausgegangen werden noch von durch das Beobachten unberührte Situationen. Eine Situation, für die sich Forschende interessieren, verwandelt sich in eine Situation mit weiteren Teilnehmenden. Für alle an einer Forschungssituation Beteiligten handelt es sich um ein nicht alltägliches Setting, in dem es gleichwohl um gelebten Alltag geht. Damit kann auf vielfältige Weisen produktiv umgegangen werden. Filmemacher und Ethnologe Jean Rouch beispielsweise steht für eine offensive Variante: In direkter Begegnung und durch gemeinsames Improvisieren, Erfinden und Spielen vor und mit der Kamera kann ethnographisches Wissen im Entstehen zur Darstellung gebracht werden.

The participatory camera thus captures the knowledge it provokes: it is both creation and registration of reaction to a camera or, as Gilles Deleuze would put it, "this will not be a cinema of truth but the truth of cinema", and this is the precise reason why Rouch's cinema, as creator and producer of truth, can call itself *cinéma vérité*. (De Groof 2013: 115)

Ob gemeinsam vor und mit der Kamera improvisiert wird oder zurückhaltender versucht wird, mit einer Kamera alltägliche Praktiken zu beobachten, hängt nicht allein von den methodologischen, ethischen oder stilistischen Vorlieben der forschenden Personen und ihrer Kollektive ab; die jeweiligen Situationen üben Mitsprache aus, auf welche Weise es sich in ihnen forschen und dabei interagieren und sich bewegen lässt. Situationsbedingte Spielräume und Grenzen des eigenen

Forschungshandelns herauszufinden, zu erproben und zu reflektieren stellt selbst eine Quelle ethnographischer Erfahrung dar. Neben den Teilnehmenden an einer Forschungssituation in ihren wechselnden Rollen als Beobachtende und Beobachtete gibt es weitere Beteiligte: die Medien des Beobachtens und ihre spezifischen Affordanzen. Ein Beispiel:

Eine schreibende Ethnographin hat im Publikum Platz genommen (Bilder 22 und 23). Sie sitzt mal neben, mal hinter den Kindern, die ein Theaterstück verfolgen. Wie eine Zuschauerin unter Zuschauenden hat sie sich eingereiht.



Bilder 22 und 23: *Medienspezifische Positionierung*. Videostandbilder: Bina E. Mohn (2010), in: *Rezeption machen*, Mohn, Video-DVD 2011

Aus einer solchen unauffälligen Positionierung und körperlichen Nähe heraus ist es der ethnographischen Beobachterin möglich, die eine oder andere Äußerung der Kinder während der Aufführung aufzuschnappen und sich zu notieren.

Beobachtungen sind auch dort eher unproblematisch, wo das Setting bereits durch ein Miteinander von Darstellern und Publikum geprägt ist: etwa das Parlament, bei Gericht, in der Kirche, in der Fernsehshow oder im Hörsaal. Der Forscher muss hier allein als ein Zuschauer unter anderen erscheinen. (Breidenstein et al. 2013: 60f.)

Eine solche Positionierung als eine Zuschauende unter Zuschauenden würde filmende Ethnograph:innen jedoch um ihre Bilder bringen: Rücken statt Gesichter, Theaterbühne im Blick anstelle des Publikums.

Beobachten in Begegnung

Beim beobachtenden Teilnehmen mit der Kamera gehören ‚sehen und gesehen werden‘ in anderem Ausmaß als beim schreibenden Beobachten zum Gelingen der Forschungssituation. Nicht unbedingt in jedem einzelnen Moment, doch von der Grundstruktur her gelingt ein bildgebender Forschungsansatz, wie die *Kamera-Ethnographie*, im Modus ‚von Angesicht zu Angesicht‘. Nur so können Körpersprache, Gestik und Mimik in den Blick genommen oder anstelle einer Bühnenperformance auch Praktiken im Publikum beobachtet werden. Dies trifft selbst dann zu, wenn sich beim Filmen die Blicke der Teilnehmenden vertrauensvoll von der Ethnograph:in und ihrer Kamera ab- und etwas anderem zuwenden. Wenn beim späteren Betrachten der Filme die Ethnograph:in mit der Kamera zuweilen in Vergessenheit gerät, dann hat dies mit gelungener Anwesenheit zu tun, nicht mit gekonntem Verbergen.

So spitzt sich beim kamera-ethnographischen Forschen unausweichlich zu, was generell für ethnographische Forschungszugänge zutrifft: Alltägliche Praktiken aus nächster Nähe beobachten zu dürfen oder (vor der Kamera) etwas gezeigt und erklärt zu bekommen kann nur in Begegnung und einvernehmlich gelingen, zustimmend zum Forschungsvorhaben und der eigenen Teilnahme daran; dies bedeutet nicht den Verzicht auf unterschiedliche Rollen und Perspektiven beim Forschen, doch hängt es hundertprozentig von den konkreten Forschungsbeziehungen ab, ob eine filmische Beobachtung ermöglicht, mitgetragen und schließlich zur Publikation freigegeben wird. Dies stellt eine ziemliche Hürde dar, doch im Sinne einer für alle Beteiligten vielversprechenden Ethik der *Begegnung in Differenz* zugleich auch eine enorme Chance der Kooperation und des wechselseitigen Lernens.

Forschungsbeziehungen sind störanfällig. Zuweilen nimmt die beobachtende Teilnahme einer Kamera-Ethnograph:in an der Situation, in der geforscht wird, eigenartige Züge an. Die forschende Person reagiert nicht auf alles und jedes so wie andere Teilnehmende; genau genommen läuft sie stets Gefahr, nicht im Takt zu sein, wenn beispielsweise die Kamera genau dann nicht ausgeschaltet wird, wenn Sprechende einen

Punkt gesetzt haben oder eine Aktion beendet zu sein scheint; wenn stets ein wenig über die *Ethnomethoden* des Feldes hinaus gefilmt wird. Ein Beispiel:



Bild 24: *Fuß*. Videostandbild: Bina E. Mohn (2018), in: Hare et al. 2019; Mohn et al. 2023

In der Szene *Fuß* endet das Gespräch zwischen Mutter, Junge und Großmutter und der Bildschirm des Tablets wird schwarz. Zuvor haben die Großmutter und der Junge sich Lautmalereien und einen Kussmund zugeworfen. Sein Fuß hat sich dabei wie nebenbei dem Bildschirm genähert. Es wirkt wie ein vertrautes Ritual und eine sich einübende Praktik, dass der Junge das Gespräch beendet, indem er die rote Taste auf dem Bildschirm drückt. Doch dann berührt sein Fuß scheinbar zufällig die Scheibe, bis dieses Zufällige in ein gesuchtes Betasten übergeht. Was berührt er? Nur das Glas oder den Gegenstand des Tablets? Ist der Raum mit der Großmutter noch anwesend? Der Moment erinnert an Phantasiegeschichten, in denen es möglich wird, seinen Fuß in die andere Welt jenseits dieser Grenze zu setzen und hinüberzugehen. (Stieve 2023: 33)

Bild 24 stammt aus einem solchen Moment, in dem die Ethnographin ihre Beobachtung mit der Kamera noch eine Weile fortgesetzt hat, nachdem das Videotelefonat mit der Oma des Kindes beendet wurde. Die Rolle einer Beobachter:in einzunehmen bedeutet eine versetzte, ein wenig ‚verrückte‘ Art der Interaktionsteilnahme. Interessieren sich Kamera-Ethnograph:innen beispielsweise für Blickpraktiken, dann mag es zuweilen sinnvoll sein, mit der Kamera gerade nicht den Blicken der Teilnehmenden dorthin zu folgen, wohin diese sich wenden: ein schmaler Grat zwischen Takt und Taktlosigkeit (vgl. Mohn 2012: 202). Eine Rollendifferenz bleibt zu kommunizieren, in der sich Beobachtende mit der Kamera verständlicherweise anders verhalten. MacDougall merkt an – dies mag uns ermutigen –, dass das ethnographische Filmen von den ‚Mitspielenden‘ an einer Forschungssituation gut bedient und akzeptiert werden kann:

I would suggest that at times people can behave more naturally while being filmed than in the presence of other kinds of observers. A person with a camera has an obvious job to do, which is to film. The subjects understand this and leave the filmmaker to it. The filmmaker remains occupied, half-hidden behind the camera, satisfied to be left alone. But as an unencumbered visitor, he or she would have to be entertained, whether as a guest or as a friend. (MacDougall 1998: 128f.)

An einer kamera-ethnographischen Studie teilzunehmen, bedeutet ein aktives und mutiges Mitwirken. Einverständnis – auch zur eigenen Sichtbarkeit im Film – ersetzt die beim Publizieren von Texten üblichen Konventionen der Anonymisierung. Meist werden im Vorfeld des Forschens Vereinbarungen darüber getroffen, in welchem Zusammenhang die entstehenden Bilder – nach Sichtung und Freigabe durch die darauf erkennbaren Personen – öffentlich genutzt werden dürfen. Die Vertrauensbasis für eine solche Kooperation aufzubauen, ist unverzichtbarer Bestandteil ethnographischer Forschungsvorhaben (vgl. Felderschließungsphasen, S. 83 in diesem Buch). Zusammen mit den

Mitsprache- und Einspruchsrechten der Beforschten sind es auch die Ethnograph:innen, die Verantwortung dafür übernehmen, welche ihrer Bilder in welchen Zusammenhängen zu sehen gegeben werden. Eine Weiternutzung kamera-ethnographischer Materialien durch Personen, die in die Forschungsbeziehungen nicht selbst einbezogen sind, ist daher höchst problematisch.³²

Positionierung als Erfahrung

Das Auffinden, Einrichten und Wechseln passender Positionierungen beim kamera-ethnographischen Beobachten hängt mit den *Wie-Fragen* und *Blickschneisen* des Forschens zusammen, darüber hinaus mit den konkreten Raum- und Lichtverhältnissen, doch an zentraler Stelle auch damit, welche Möglichkeiten der Positionierung und Bewegung die jeweilige Situation, in der geforscht wird, überhaupt zulässt. Hierzu ein Beispiel aus der Rezeptionsforschung im Theater für Kinder:

Anders als bei einer gemeinsamen Improvisation vor und mit der Kamera à la Jean Rouch konfrontiert das Beobachten in einer klassischen Theatersituation die Forschenden mit einem klar vorstrukturierten Raum, in dem die einen ein Stück für die anderen darbieten. Wenn ein oder eine Ethnograph:in sich während einer solchen Aufführung für Praktiken im Publikum interessiert, dann verwandelt diese Perspektive den Zuschauerraum in eine Bühne, auf der ‚Publikum sein‘ zur Darstellung gebracht wird. Dies wirft forschungspraktische Fragen auf, die zugleich dazu taugen, das Feld besser kennen zu lernen. Wie können im Schauraum Theater zusätzliche Beobachtende integriert und alternative Blickrichtungen zugelassen werden? Eine Möglichkeit wäre es, ethnographisch Beobachtende zu ignorieren, performativ ‚wegzuspielen‘ und

32 Im Rahmen des Forschungsprojektes *Frühe Kindheit und Smartphone* (Jutta Wiesemann) handhaben wir dies so: Nur durch die Kamera-Ethnograph:innen bearbeitete und seitens der mitwirkenden Familien freigegebene Film-szenen werden öffentlich gezeigt und können Teil längerfristiger Projektarchive werden.

zu übersehen. Im Theater wird in ähnlichen Fällen von einer *vierten Wand* gesprochen, die dann entsteht, wenn die Figuren des Theaterstücks bei der Aufführung sie als ‚Wand‘ gegenüber einem scheinbar abwesenden Publikum (den Beobachtenden der Theateraufführung) behandeln. Auseinandersetzungen um situativ erzeugte Wände drehen sich um den Naturalismus von Bühnendarstellungen. *Vierte Wände* lassen sich errichten und wieder einreißen; beim Blick ins Publikum können Performende sie per Augenaufschlag einstürzen lassen. Theaterkontexte haben sich auf die Interaktion zwischen Bühne und Zuschauerraum längst eingelassen, doch wie stellen sich Theatermachende und Publikum die Beforschung einer Theatersituation vor?

In Analogie zur *vierten Wand* stellt sich die Frage nach einem weiteren Raumteiler im Theater, einer mehr oder weniger massiven *fünften Wand*, die die gewohnte Einteilung in eine Bühne und einen Zuschauerraum nochmals schneidet. Im Falle einer solchen *fünften Wand* wären es die Ethnograph:innen, die eine Theatersituation beobachten. Insofern sie in die Rolle scheinbar Abwesender schlüpfen, lassen sie eine weitere Wand entstehen. Sollen *fünfte Wände* aufgebaut oder eingerissen werden, stabil oder fragil sein, unbemerkt oder spürbar existieren? Was ist wann, wo und für wen gerade der Gegenstand des Hinschauens? Was wird für wen hier und jetzt zur Aufführung? Beobachtungen betreiben Situationsumbauten, dies stellt die daran Beteiligten vor Inszenierungsaufgaben.

Bei einer Aufführung des Theaterstücks *Nebensache* (durch Peter Rinderknecht im Rahmen eines Forschungsprojektes der Zürcher Hochschule der Künste)³³ passierte Folgendes: Mein Vorhaben, Praktiken im Kinderpublikum mit der Kamera zu beobachten, ließ sich schwerlich anders als durch eine Beobachtungsposition am Rande der Bühnenfläche realisieren: Stativ, Kamera, Ethnographin, ein Stuhl. Eine exponierte

33 In Kooperation mit dem Forschungsprojekt *Ästhetische Kooperation im Kindertheater* der Zürcher Hochschule der Künste erhielt ich in den Jahren 2009 bis 2011 die Gelegenheit, kamera-ethnographische Beobachtungen zur Rezeption im Theater für Kinder durchzuführen (vgl. Mohn, DVD 2011).

Position, die in diesem Fall möglich war, da Lehrerin, Eltern, Kinder, Forschungsteam und Performende offen für Experimente waren und allesamt ‚mitspielten‘. Kaum war das Stück gestartet, da ging Rinderknecht im Rahmen seiner Bühnenhandlung geradewegs auf mich zu, ergriff die Lehne des hinter mir bereitstehenden Stuhls und zog ihn schwungvoll weg – ich weiß gar nicht mehr, wohin er ihn letztendlich stellte. Diese Geste reißt für einen Moment die *fünfte Wand* ein: Er tut nicht so, als wäre ich nicht da. Im Gegenteil: Er zeigt allen, dass er sich der Anwesenheit der Kamera-Beobachterin auf der Bühne bewusst ist und er es ist, der sie auf seine Weise in die Aufführung einbaut. Es ist für ihn nicht sonderlich bequem, eine Kamera-Ethnographin am Bühnenrand stehen zu haben – wieso sollte ich da nicht wenigstens ohne Sitzkomfort auskommen? Im Theater zu beobachten – bequem ist das nicht.

Fünfte Wände zu diagnostizieren, zu bespielen oder aufzulösen hat nicht zuletzt mit der Bereitschaft der Beteiligten zu tun, Theater als ein sich selbst beobachtendes Laboratorium zu verstehen, in dem Situationen verändert werden, um mehr über sie zu erfahren. In der Art, wie eine Kamera-Ethnograph:in, die Rezeptionsforschung betreibt, ihre Beobachtungspositionen bezieht, bzw. wie man ihr gewährt, dies zu tun, kommen implizite Theorien darüber zur Aufführung, was hier unter ‚Beobachtung‘ oder ‚Theater‘ verstanden wird. Die eigenen Versuche der Positionierung und das Ausloten von Bewegungsspielräumen verwickeln die Forschenden in Ordnungen, Relevanzen und Debatten des Feldes, hier des Theaters, einem Kontext, der es nahelegt, die zuweilen offenkundige Differenz ethnographischer Blicke performend (‚theatralisch‘) zu bearbeiten und sie entweder offensiv zu zeigen oder konstruktiv zu verbergen.³⁴

34 Unter dem Titel *Das Beobachten beobachten* (Mohn 2011) beschreibe ich eine weitere Variante der Positionierung im Theater: den Rückzug der Ethnographin in eine seitliche Nische des Theaterraums.

Körperkamera

Forschungsbeziehungen erkennbar einander zugewandt zu gestalten, die Kamera auf Augenhöhe des Gegenübers oder in andere gut begründete Positionen zu bringen, einem Detail nachzugehen und sich in die Nähe von etwas zu begeben oder nach Zusammenhängen Ausschau zu halten und mit der Kamera aus einer entfernteren Position heraus Umgebungen abzutasten, all dies bedarf empfindender reagierender Ethnograph:innen und ihres mobilen Körpereinsatzes.

Ethnograph:in und Kamera bilden aneinander gekoppelt ein sozio-technisches Paar.³⁵ Diese Kopplung von Instrument und beobachtender Person macht aus dem ethnographischen Film eine interaktive soziale Medienpraktik: Präsenz, Ansprechbarkeit und Blickkontakt der Ethnograph:innen bieten Chancen der Mitsteuerung der Beobachtungssituation durch die daran Beteiligten vor der Kamera. Dies gilt auch im Falle

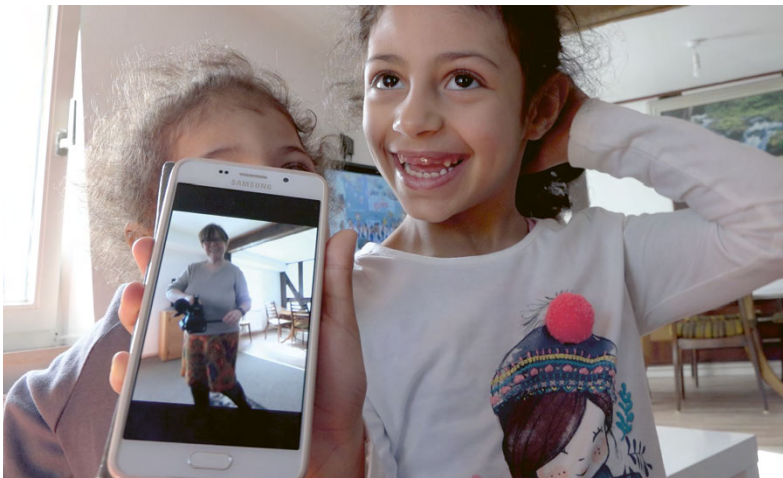


Bild 25: Kinder haben mit dem Handy die Kamera-Ethnographin fotografiert, die sich für Medienpraktiken in der digitalen Kindheit interessiert. Sie zeigen ihr das Bild vor der laufenden Kamera. Videostandbild: Bina E. Mohn (2017)

35 Der Ausdruck ‚soziotechnisches Paar‘ für die Verbindung von Ethnograph:in und Kamera stammt von Klaus Amann.

prothetisch erweiterter Körper beim Filmen, wie dem Gebrauch eines Stativs (als Dreibein) oder dem Einsatz einer Drohne (als fliegendes Auge), insofern deren Steuerung interaktiv zugänglich bleibt.

Es geht um die Ermöglichung einer Co-Navigation von Forschungssituationen durch die daran Beteiligten, in der z.B. auch das Ein- und Ausschalten oder gelegentliche Zur-Seite-Legen der Kamera nonverbal kommuniziert und verhandelt werden kann. Darüber hinaus stellt eine durchgängige Kopplung von Kamera und Ethnograph:in die erforderliche Flexibilität der Beobachtenden bei der Anpassung ihrer Perspektiven und Kameraeinstellungen an die Ereignisse im Feld sicher.

Wird mit einer Handkamera beobachtet, dann tritt der Körper der Ethnograph:in wie ein leibhaftiges Stativ in Erscheinung, das sofortige und überaus gelenkige Reaktionen erlaubt und dabei selbst kleinste Unsicherheiten in der Fokussierung im gefilmten Material sichtbar macht. Unentschiedene Kamerabewegungen verursachen flatteriges Atmen und verwackelte Bilder. Dies ist von einer eigenen ‚Qualität‘, wie Ingold in Bezug auf handschriftliches Schreiben und Zeichnen hervorhebt:

[T]he quality of movement when we write by hand, or for what matter when we draw, extends into the lines that appear on the paper. The duration, the rhythm, the varying tempo, the pauses and attenuations, the pitch and amplitude are all there. These lines are both inspired by, and carry forth, our affective lives. And most importantly, what they describe is ongoing movement rather than a connection between one point and another, between an origin and a destination, or between A and B. (Ingold 2013: 49)

Wird der beobachtende Blick allmählich entschiedener und in Bezug auf ein konkretes Interesse an etwas fündig, dann kann dies eine Handkameraführung in Tai-Chi artiger Ruhe bewirken, was ebenfalls im Material sichtbar wird. Umgekehrt kann sich auch die auf ein Stativ montierte Kamera als ‚Körperkamera‘ (vgl. Mohn 2015: 216) erweisen, wenn dabei die Kopplung an den ethnographischen Blick aufrechterhalten bleibt und die Wahl der Kameraeinstellungen mit geeigneten

Blickschneisen auf das laufende Geschehen reagiert. Die Wahl zwischen mobileren oder stabileren Beobachtungspositionen, Handkamera oder Stativ, hängt nicht zuletzt von der Dynamik und Statik der Forschungssituationen selbst ab. Beim filmischen Beobachten in ethnographischen Feldern ist der Einsatz von Körper und Kamera am Generieren von Materialien orientiert, die aus Begegnungen heraus gewonnen werden und zugleich ein positioniertes forschendes Hinschauen verkörpern.

Folgende drei Video-Standbilder (Bilder 26-28) geben einen Eindruck: Die Kamera-Ethnologin folgt einem Kind, seinem Spiel und den daran Beteiligten. Sie variiert ihre Beobachtungsblickschneisen, interessiert sich für die Teilnehmenden, ihre (Medien-)Praktiken und die soziotechnische Konstellation, in der ein Kind beim Videotelefonieren *Guck-guck-da* spielt.

Da das Tablet – und mit ihm das Gegenüber des Kindes, seine Oma – neu platziert wurde, ist die dritte Kameraeinstellung (Bild 28) mit einem Wechsel der physischen Beobachtungsposition der Ethnolog:in im Raum verbunden.



Bilder 26-28: *Guck-guck-da digital*. Videostandbilder: Bina E. Mohn (2019), in: Hare et al. 2019

Beobachten im Medium

Die verschiedenen Methoden, die Ethnographen verwenden, fokussieren nicht ein Phänomen aus unterschiedlichen Blickwinkeln und liefern damit ein (relativ) vollständiges Bild des Geschehens, sondern bringen unterschiedliche Phänomene hervor; das Phänomen ergibt sich folglich durch die Methoden. (Kalthoff 2006: 155)

Apparate sind keine passiven Beobachtungsinstrumente; im Gegenteil, sie bringen Phänomene hervor (und sind Teil derselben). [...] Wenn der Apparat verändert wird, gibt es eine entsprechende Veränderung im agentiellen Schnitt und somit in der Abgrenzung des Gegenstands von den Beobachtungsagentien und der kausalen Struktur [...], die durch den Schnitt in Kraft gesetzt wird. Verschiedene agentielle Schnitte bringen verschiedenen Phänomene hervor. (Barad 2018 [2012]: 24 und 82)

In Form ethnographischer *Wie-Fragen* und der darauf Bezug nehmenden *Blickschneisen* des Beobachtens findet auf der methodischen Ebene eine Justierung des ‚beobachtenden Apparates‘ statt. Dies bewirkt den einen oder einen anderen „agentiellen Schnitt“, was entsprechend unterschiedliche Phänomene hervorbringt. Darüber hinaus sind auch die Instrumente der Forschenden als Techniken und Medien einflussnehmend. Nach Barad ergibt sich aus dem spezifischen Zusammenwirken aller auf das Beobachten Einfluss nehmenden Größen eine ontoepistemologische Differenz des Beobachtens. Eine Ontologie ohne epistemologische Bedingungen – ohne „Spalt und Fuge“ (nach Rheinberger) oder „agentielle Schnitte“ (nach Barad) – gibt es demnach nicht.

In meiner agentiell-realistischen Darstellung markieren Phänomene nicht bloß die erkenntnistheoretische Unzertrennlichkeit von Beobachter und Beobachtetem oder die Ergebnisse von Messungen; vielmehr sind Phänomene die ontologische Unzertrennlichkeit/Verschränkung intraagierender „Agentien“ (agencies). (Ebd.: 19)

Wenn wir Phänomen und Beobachtung als voneinander nicht trennbar verstehen, dann hat dies Konsequenzen für das, was unter einer Beobachtung verstanden werden kann. Es macht einen bedeutsamen Unterschied, ob eine Beobachtung schreibend, berichtend, bildgebend, fotografierend, filmend, vertonend oder durch körperliches Nachspielen hervorgebracht wird. Beobachtungen nehmen in und durch methodologische und mediale Praktiken ihren Inhalt und ihre Form an; sie werden nicht erst generiert und dann medial repräsentiert.³⁶

Medienspezifische Gegenstandskonstitution

Notizbuch-Ethnographie, *Audio-Ethnographie* oder *Kamera-Ethnographie* eröffnen somit unterschiedliche Phänomenbereiche. Dies lässt sich prüfen und nutzen. Ein Beispiel: Bei seinen Forschungen im molekularbiologischen Labor entdeckte Bruno Latour – schreibend – Biolog:innen, die schreiben:

After several further excursions into the bench space, it strikes our observer that its members are compulsive and almost manic writers. Every bench has a large leatherbound book in which members meticulously record what they have done against a certain code number. This appears strange because our observer has only witnessed such diffidence in memory in the work of a few particularly scrupulous novelists. It seems that whenever technicians are not actually handling complicated pieces of apparatus, they are filling in blank sheets with long lists of figures; when they are not writing on pieces of paper, they spend considerable time writing numbers on the sides of hundreds of tubes or pencilling large numbers on the fur of rats. [...] Our anthropological observer is thus confronted with a strange tribe who spend the greatest part of their day coding, marking, altering, correcting, reading, and writing. [...] What then is the point of killing

36 Mit der Verfertigung von Erinnerungen oder Gedanken verhält es sich nicht anders (vgl. Kleist 1805/06)

animals? How does the consumption of material relate to the writing activity? (Latour 1979: 48f.)

Activity in the laboratory had the effect of transforming statements from one type to another. (Ebd.: 81)

Mit einem Tonband ausgerüstet – lauschend – wurden wenige Jahre später Klaus Amann und Karin Knorr Cetina auf die Geschwätzigkeit von Laborkultur aufmerksam:

Das räumlich eingebundene „Innen“labor der Molekularbiologie mit seinen offenen, überschaubaren Arbeitsbänken und offenen Türen ist ein in extremer Weise mündlich strukturiertes Labor. Mündlichkeit charakterisiert alle Kontakte zwischen den Teilnehmern, die nicht zuletzt durch sie zu einer „Gruppe“ zusammengefügt werden. [...] Charakteristikum der Mündlichkeit ist ihre Informalität: zwar existieren formale Gelegenheiten für Gespräche wie Seminar und Gruppenbesprechungen, der Großteil der Kontakte findet jedoch „zwischen Tür und Angel“, über die Arbeitsbank hinweg und um Apparaturen, statt. Clifford Geertz (1973) und Latour und Woolgar (1979) haben Wissenschaftler als „zwanghafte“ Schreiber charakterisiert. Wissenschaftler müssen ihre Verfahren und Beobachtungen ständig niederschreiben, damit die Informationen nicht verloren gehen. Wenn das richtig ist, so sind viele Wissenschaftler aber um so mehr zwanghafte „Schwätzer“ – zumindest gemessen an der Zeit, die in bestimmten Laboratorien auf Gespräche verwendet wird und ein Vielfaches der Schreibtätigkeit ausmacht. (Knorr Cetina 1988: 94)

Wen wundert es, wenn in den 1990er Jahren eine filmende Studentin ihre Beobachtungen am 8.5.1992 so notiert:

Biologen verbringen den größten Teil ihrer Zeit damit, Sichtbarkeit herzustellen, und betreiben eine besondere Repräsentationskultur. Sie benutzen Filme, um darauf erstmalig Spuren ihres Untersuchungsgegenstandes zu

sehen. Embryos werden in Bilder umgestaltet, die gleichzeitig Organismus und Repräsentation sind.

Das molekularbiologische Labor als eine Kultur der ‚Seher:innen‘? Drei mediale Stammesentdeckungen im selben Forschungsfeld: Mal stoßen die Beobachtenden im Labor auf eine überaus schriftliche, mal auf eine ausgesprochen mündliche und mal auf eine vorrangig bildgebende Kultur des Forschens. Was bedeutet das für medienreflexive Ansätze ethnographischen Forschens? In Bezug auf die *Kamera-Ethnographie* lässt sich resümieren, dass über ein filmisches Verfahren bevorzugt etwas untersucht werden kann, das audio-VISUELLE Merkmale aufweist und den Sehsinn herausfordert. Licht und Farbe, Form und Bewegung affizieren das filmische Medium. Im Rahmen der *Kamera-Ethnographie* haben sich insbesondere körperlich durchgeführte, nonverbale bis hin zu passiven Praktiken als regelrechte ‚Kamera-Themen‘ erwiesen; darüber hinaus Mimik, Gestik, soziomaterielle Figuren, Konstellationen und Choreographien; das AUDIO-visuelle betreffend sind es die Klänge und Geräusche, darunter auch Gesprochenes, die in das visuelle Geschehen hineinfunkeln, es begleiten, damit verzahnt sind oder auch mehr oder weniger davon abgekoppelt eine Rolle spielen.

Medienbedingte Vorlieben und Affordanzen zu berücksichtigen scheint passend und unproblematisch zu sein, doch wird dies im Zusammenhang dokumentarfilmischer Projekte oder im Genre des ethnographischen Films selten zum Kriterium des forschenden Kameraeinsatzes. Die Verlockung ist groß, filmische Geschichten entlang von Redeflächen zu entwickeln, und hörbar Gesagtes dem beobachtbaren Tun und Machen überzuordnen. Mit der *Kamera-Ethnographie* schlage ich vor, die medienspezifischen Aspekte der Gegenstandskonstitution, die sich in diesem Fall durch das filmische Verfahren ergeben, offensiv auszuspielen. Im Gegenzug lotet dies die Grenzen eines Forschens aus, das vorrangig an Sprache und Text orientiert ist. Vieles von dem, was bislang Gegenstand kamera-ethnographischer Studien geworden

ist, hätte ausgehend von der Transkription der Tonspur einer Videoaufnahme kaum eine Chance gehabt, bemerkt und thematisiert zu werden.

Das filmische Medium legt neben ausgesprochenen Kamerathemen auch spezifische Verfahrensweisen nahe. So gehört es zum Filmhandwerk, bei der Wahl von Kameraeinstellungen daran zu denken, ob und wie sich das Material später schneiden lassen wird. Doch Bildausschnitte nach dem Prinzip ‚Schnitt – Gegenschnitt‘ zu konzipieren steht in Konflikt zur kamera-ethnographischen Strategie, über die gewählte Kameraeinstellung zugleich die aktuelle Beobachtungsposition der Ethnograph:in reflektieren zu können. Dies scheint mir ein guter Grund dafür zu sein, kamera-ethnographische Beobachtungen einem Genre des Forschungsfilms zuzurechnen und ein diesbezügliches Experimentierfeld zu eröffnen. Wie viel an Kontinuität und Linearität wird im späteren Film angestrebt, wie viel an Reflexivität, Zirkularität und Brüchen zugelassen? Warum nicht Schwarz- oder Weißblenden zwischen Szenen bauen, die sich nicht schneiden lassen oder die als geschnitten gezeigt werden sollen? Diverse Lösungen sind denkbar, auch solche, die beidem, dem Forschungsprozess und dem Filmhandwerk, Rechnung tragen; auch im Rahmen gewählter *Blickschneisen* lassen sich beim Filmen schnittstrategische Einstellungswechsel durchführen: mal näher dran, mal mit mehr Kontext betrachtet, mal nur auf ein Detail konzentriert. Ein solches Material lässt sich auch im konventionellen Sinne ‚konsumierbar‘ schneiden. In jedem Fall betrifft die medienspezifische Konstitution von Forschungsgegenständen beim Versuch ihrer Darstellung beides, die Inhalte und ihre ästhetischen Formen.

Grenzen der Sprache

Die Unterscheidung von Langer zwischen einem diskursiven und einem präsentativen Symbolmodus ist in ihrer Konsequenz radikal. Das Unge-nügen der Sprache liege darin,

dass wir unsere Ideen nacheinander aufreihen müssen, obgleich Gegenstände ineinander liegen; so wie Kleidungsstücke, die übereinander getragen werden, auf der Wäscheleine nebeneinander hängen. Diese Eigenschaft des verbalen Symbolismus heißt Diskursivität; ihretwegen können überhaupt nur solche Gedanken zur Sprache gebracht werden, die sich dieser besonderen Ordnung fügen; jede Idee, die sich zu dieser ‚Projektion‘ nicht eignet, ist unaussprechbar, mit Hilfe von Worten nicht mitteilbar. (Langer 1984 [1942]: 88)

Wangerin wiederum verknüpft Wittgenstein und Langer so:

Wittgenstein hat gesagt: „Worüber wir nicht reden können, darüber müssen wir schweigen.“ Frederking (2003) zitiert einen anderen berühmten Wittgenstein-Satz: „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.“ (Wittgenstein 1922: 36). Langer setzt dagegen: die Grenzen der Sprache sind nicht die Grenzen der Erfahrung. Was nicht in das sprachliche Ausdrucksschema passt, ist nicht notwendigerweise „etwas Blindes, Unbegreifliches, Mystisches; es handelt sich einfach um Dinge, die durch ein anderes symbolisches Schema als die diskursive Sprache begriffen werden müssen“ (Langer 1984: 95). (Wangerin 2004: 133)

Zeigen anhand von *Blickschneisen* generierte kamera-ethnographische Materialien gar etwas von dem, worüber wir nach (dem frühen) Wittgenstein nur schweigen können? Die Überlegungen Langers, auf die Wangerin Bezug nimmt, scheinen für eine *zeitigende Ethnographie* zu plädieren. Sie geben zwei Hinweise, die ich so reformulieren würde: 1. Nonverbal zeigende Formate sind gegenüber dem Sagbaren durchaus eigenständig positioniert und ermöglichen auf diese Weise eine besondere Gegenstandskonstitution. 2. Die Verknüpfung des Präsentativen mit dem Diskursiven – wenn also beispielsweise an audiovisuellen Materialien gesprochen oder geschrieben wird – ist gut beraten, nicht repräsentativ verstanden zu werden, sondern differenzbildend (vgl. *Intermezzo 2: Orte der Worte* ab S. 203 in diesem Buch). Die Annahme, dass die Beschaffenheit des Beobachtens das Beobachtete mit erschafft, wird

in der *Kamera-Ethnographie* nicht allein geteilt, ihr werden darüber hinaus auch keinerlei diese Einflussnahme bezähmenden, ausgleichenden oder vervollständigenden Strategien entgegengesetzt.

Hier könnte was sein! Filmen als Ortungsversuch

Im Rahmen der Hervorbringung *epistemischer Dinge* sind selektive Strategien nicht das Problem, sondern der Weg. Dies lässt sich mit dem Begriff der Serendipität in Verbindung bringen, einem ‚Glücken‘, das auf „in die Wege geleiteten Zufällen beruht“ (vgl. Rheinberger 2018: 204). Unerwartete Beobachtungsergebnisse lassen sich gewissermaßen anbahnen. In diesem Kapitel wurden mehrere solcher ‚in die Wege leitenden‘ Strategien und Praktiken vorgestellt. Die Chance, dass das Generieren von Materialien gelingt, die den weiteren Wissensprozess glücken lassen, stehen gut, wenn sich unvorhersehbares Geschehen vor Ort, Interessen und Rahmungen der Forschenden sowie Anforderungen der Forschungsmedien miteinander schneiden und dabei einen Ort bilden: die Beobachtungsschnittstelle. An ihr nehmen Erkenntnisgegenstände vague Gestalt(en) an.

Anziehungskräfte und Umlaufbahnen

Um in den Orbit *epistemischer Dinge* zu gelangen, die bei weitem noch nicht in Sicht sind, werden Antriebssysteme, Lenkmechanismen und (hybrider) Treibstoff benötigt. Die Formulierung offener Forschungsfragen, flexibel darauf reagierende *Blickschneisen* beim Filmen und die Wahl resonanzfähiger Medien stellen derartige Fortbewegungsmittel zur Verfügung.

Wir haben es mit einer Bewegung zu tun, die in einen Raum vordringt, dessen Horizont wir nicht sehen können – oder, um das Bild von Walter Benja-

min zu verwenden, wir werden in ihn rücklings hineingetrieben. Wir werden dabei nicht von etwas getrieben, das für uns erkennbar wäre oder das uns sagen könnte, wo wir ankommen sollen, sondern die treibende Kraft ist das Wegkommen vom aktuellen Forschungsstand – wie es so schön heißt. (Ebd.: 157f.)

Über einen versuchenden, sich herantastenden ethnographisch beobachtenden Kameragebrauch erhält der Prozess des Sichtbarmachens von etwas, das noch nicht gesehen wurde, eine materielle Grundlage und bildhafte bzw. audiovisuelle Gestalt. Nicht selten kommt es vor, dass kamera-ethnographische Materialien, die im Stil interessiert hinschauender Verbildlichungen generiert wurden, die Betrachtenden umgehend fesseln. Wenn dies geschieht, dann sind sie ‚dran‘ an einem Gegenstand der Untersuchung, der sich weiterverfolgen lässt – er kann als anvisiert gelten. Auf der Suche nach Antworten auf ethnographische *Wie-Fragen* vermitteln solche Materialien eine Art ‚imaginativer Tuchfühlung‘, die es erlaubt, etwas zu spüren und ansatzweise zu begreifen, noch bevor es identifiziert und benannt werden kann.

In die Struktur der Spur ist ein Konundrum eingeschrieben. Sie ist als Spur die Spur von etwas, aber dieses Etwas ist immer ein Abwesendes. [...] Wir können das die Spur erzeugende Ding nicht in flagranti ertappen. Wäre dies möglich, so bedürfte es des ganzen experimentellen Aufwandes nicht. Der epistemische Zugang zur Welt beruht auf dieser konstitutiven Nachträglichkeit. (Rheinberger 2021: 20)

Dies bedeutet nichts anderes, als dass auch mit kamera-ethnographisch generierten Materialien weiterer Aufwand zu betreiben ist. In den folgenden beiden Kapiteln geht es um die Rolle von Schnitt und Montage im Zusammenhang einer hervorbringend entdeckenden statt an Repräsentation orientierten Methodologie audiovisueller Ethnographie. Im Falle der *Kamera-Ethnographie* bauen epistemische Praktiken des Zerlegens und Zusammensetzens auf den selektiven Bildgebungsversuchen

beim Beobachten mit der Kamera auf, darauf also, dass sich im audiovisuellen Material Spurenräume eröffnen, an die situierte Datenpraktiken andocken können. So sind kamera-ethnographische Materialien das Ergebnis von und der Ausgangspunkt für Suchbewegungen gegenüber einem Beobachtungsgegenstand im Werden.

Intermezzo 1: Blickarbeit in sieben Phasen

Im Rahmen der *Kamera-Ethnographie* werden Forschungsprozesse in bis zu sieben Phasen aufgegliedert, feingliedriger also, als es bei der üblichen Unterscheidung in Datenerhebung versus Interpretation der Fall ist, und auch subtiler, als es ein Abwechseln zwischen Phasen der Näherung mit anschließenden Phasen der Distanznahme nahelegt (vgl. Breidenstein et al. 2013: 109). Grund hierfür ist die Annahme, dass es sich bei den Phasen des Forschens zugleich um unterschiedliche Rahmungen – ja Situationen – handelt. Für die Konzeption einer *situierten Methodologie* spielt dies eine zentrale Rolle. Sinnvoll voneinander unterscheiden lassen sich Felderschließungsphasen, Feldphasen, Laborphasen, Publikationsphasen, Rezeptionsphasen, Reflexionsphasen und Anwendungsphasen. Diese Aufgliederung lässt sich auf ethnographische Beobachtungsprozesse und ihre jeweiligen Medien im Wesentlichen übertragen, auch wenn sie konkret im Zusammenhang der *Kamera-Ethnographie* entwickelt wurde.

Felderschließungsphasen: Wege ins Feld

Welches Feld wünschen sich die Forschenden, welche Forschung das Feld? Die Wege ins Feld stellen ihre eigenen Rahmenbedingungen. Lassen sich geeignete Schnittstellen aufspüren zwischen Interessen, Relevanzen, Themen und Fragen im Feld und im Forschungskontext? Partizipative Forschungsansätze spielen in dieser Phase eine hervorgehobene Rolle. Das Forschungsvorhaben mit zu gestalten, Verständnis für die disziplinären Perspektiven der Forschenden und Vertrauen in kooperative Forschungsbeziehungen zu gewinnen sind die Basis für ethnographische Forschungsvorhaben, die sich als positioniert, hervorbringend und Differenz entfaltend verstehen.

Feldforschungsphasen: *Blickschneisen* und Spuren

Bei der beobachtenden Teilnahme an Feldsituationen wird die Kamera zum *caméra stylo* in Händen der ethnographisch Forschenden. Über die Variation und den Wechsel theorieorientierter *Blickschneisen* werden mit der Kamera hinschauende Suchbewegungen erprobt. Dabei nimmt ein sich entwickelndes Interesse an etwas bildhaft Gestalt an und die noch unbestimmten Untersuchungsgegenstände lassen sich vage verorten: „Hier könnte was sein!“

Laborphasen: Präparate und Versuchsanordnungen

Audiovisuelles Material wird durch Schnitt in zeitliche Einheiten zerlegt, die als Präparate in einen weiteren experimentellen Prozess arrangierender Zusammenstellungen eingehen. Bei einem solchen arrangierenden Forschen wird verglichen und unterschieden, werden Zusammenhänge erprobt und wird weitergefragt. Danach geht es wieder zurück ins Feld bzw. in geeignete Vergleichsfelder, in denen sich die Beobachtungen mit der Kamera mit geschärften Sinnen und Perspektiven fortsetzen lassen (Zirkularität im Wechsel der Phasen eins und zwei).

Publikationsphasen: analytische Arrangements und dichtes Zeigen

Forschungsergebnisse zu publizieren hat damit zu tun, neue Wissenspositionen beziehen zu können. Aus Hinschauen wird Sehen und Zeigen. Produkte aus dem Forschungsprozess – nun im Übergang zu Werken – werden in dieser Phase gezielt auch im Hinblick auf ihre Veröffentlichungskontexte stilistisch, rhetorisch, dramaturgisch und didaktisch bearbeitet.

Rezeptionsphasen: Blickstile und Dialog

Gezeigtes ist davon abhängig, gesehen zu werden. Im Zusammenhang öffentlicher Rezeptionsereignisse kommen erneut Blicke ins Spiel, in denen etwas ‚als etwas‘ gesehen wird. Dies liefert nicht allein Stoff für Feedback-Erhebungen. Vom situierten Erblicken auszugehen, hebt den

Werkbegriff aus. Forschungsergebnisse realisieren sich in den Situationen ihrer sozialen Rezeption. Im Rahmen von *Blicklaboratorien* lassen sich Blicke als Blicke explizieren und erproben, so begegnen sich ethnographische Forschung und öffentlicher Diskurs.

Reflexionsphasen: Wissenschaftsforschung

Medialität und Methodologie, Gezeigtes und nicht Gezeigtes zu reflektieren und das eigene Forschen kritisch zu reflektieren, lotet alternative Perspektiven und mögliche Übergänge zwischen Medien und Methoden aus, über die sich weitere Aspekte des Wissens – auch des Wissens über Wissenspraktiken – untersuchen lassen. Dies sorgt für produktive Anschlüsse und kontinuierliche methodologische Innovation.

Anwendungsphasen: Gesellschaft als Labor

Welche Relevanz kann ethnographisches Forschen für die Gestaltung der untersuchten Felder haben? Wie also lassen sich gewonnene Erkenntnisse innovativ umsetzen, erproben und nutzen und wie können Praxisfelder zu Forschungslaboratorien werden? Partizipative Designstudien und responsive Evaluation operieren mit solchen Fragen. Im Übergang zur Anwendung muss das Forschen nicht enden, wenn darauf geachtet wird, die Dynamik zwischen Wissen und Nichtwissen zu erhalten und die Idee der Umsetzung von Ergebnissen eher als einen Versuch mit noch offenem Ausgang zu handhaben.

Die hier vorgestellten Situationen des Forschens folgen nicht unbedingt strikt aufeinander, sondern wechseln einander in zirkulären Prozessen und kleineren oder größeren zeitlichen Intervallen ab, sie können sich auch überlagern und dabei hybridisieren. Die Annahme, dass jede dieser Phasen ihre spezifischen Anforderungen an die Praktiken und methodologischen Strategien des Forschens stellt, begründet eine *situierte Methodologie* (vgl. Kapitel 6, ab S. 235 in diesem Buch).

2. Schnittstellen

Zerlegen als Präparieren

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Praktiken und ihre Choreographien

Format: Minutenfilm

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

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

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

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

Choreographische Elemente

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

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

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





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

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

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

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

Choreographische Zusammenhänge

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

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

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

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

Choreographische Überschneidungen

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

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

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



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

Videostandbilder: Bina E. Mohn (2017)

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

Schnittversuch als produktives Scheitern

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

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

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

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

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

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

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

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

Praktiken und ihre Figuren

Format: Standbild

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

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

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

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

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

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

Zeitentzug

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

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

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

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

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



Bilder 37 und 38: *Temporärer Körperraum*⁴⁵

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



Bilder 39 und 40: *Ambulante Interaktion*



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



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

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

Sensibilisierende Figuren

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

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

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



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

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

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



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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

Ab jetzt und bis dann. Schneiden als Zeitversuch

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

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

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

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

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

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

II

Exploratives Zusammenstellen

3. Verknüpfungen

Zusammensetzen als Experimentieren

Die Entwicklung der *Kamera-Ethnographie* geht mit der Erprobung von Forschungs- und Präsentationsformaten einher, die auf ‚Zerlegen und Zusammensetzen‘ beruhen. In den vergangenen Jahren sind dabei Publikationen entstanden, die sich durch ihre analytische Strukturierung auszeichnen: so z.B. Arrangementfilme, Videoinstallationen, Anordnungen von Filmen auf Datenträgern oder von Bildern in Printmedien (vgl. Kapitel 4 in diesem Buch). Wie schon das Filmen und Schneiden, so wird auch das daran anknüpfende Zusammenstellen audiovisueller Materialstücke als eine epistemische Praktik verstanden.

Das Technische soll seinen eigenen Identitätsbedingungen gehorchen, wenn experimentiert wird, und das Epistemische soll als Differenzmaschine wirken. (Rheinberger 2018: 215)

Nacheinander (als Film) oder nebeneinander (als Installation) angeordnet rufen filmische Beobachtungsfragmente Effekte hervor, die ein wahrnehmendes Beobachten und Denken nicht allein in und an, sondern insbesondere auch zwischen den Bildern und Tönen auslösen. Die in Kapitel 2 vorgestellten Präparate eignen sich als Baumaterial für experimentell untersuchende Arrangements.

Anordnungsversuche sind seit 2016 verstärkt ins Zentrum der kamera-ethnographischen Methodologieentwicklung gerückt und wurden bislang in Anlehnung an Wittgenstein unter Bezeichnungen wie *Werkstatt Wittgenstein wortlos*, *Wordless Language Game* und neuerdings

Bundle-Explorer erprobt und diskutiert.⁴⁷ Dabei wird der Versuch unternommen, Wittgensteins Sprachspielansatz und seinen Begriff der *übersichtlichen Darstellung* auf audiovisuelle Fragmente und ihre Anordnung in offenen Netzen zu übertragen. Wie ich im Rahmen dieses Buches vorschlage, zielt dies auf eine *zeigende Grammatik*. Mit der Bezeichnung ‚übersichtlich‘ – erläutert uns Griesecke beim Wittgenstein-Coaching⁴⁸ – ist keine Übersicht von oben gemeint, sondern eine Übersichtlichkeit, so wie sie eine Landkarte bieten kann, die erst entsteht, indem ein Gelände kreuz und quer erkundet wird. Im Ergebnis gibt sie eine Schraffur oder Konturierung beforschter Gebiete zu sehen.

Die übersichtliche Darstellung vermittelt das Verständnis, welches eben darin besteht, dass wir die ‚Zusammenhänge sehen‘. (Wittgenstein, PU §122)

Im Vorfeld eigener Versuche in Richtung *übersichtlicher Darstellungen* hat uns das folgende Beispiel einer künstlerischen, groß angelegten filmischen Sortierung beeindruckt.

Farocki und Ehmann: *Eine Einstellung zur Arbeit*

Über Workshops, die sie mit Filmstudierenden in unterschiedlichen Regionen der Welt durchführten, haben Farocki und Ehmann das kollaborative Projekt *Eine Einstellung zur Arbeit* initiiert und schreiben dazu:

In den Workshops geht es darum, Videos von 1 bis 2 Minuten Länge zu produzieren, aufgenommen in einer einzigen Einstellung. Die Kamera kann statisch sein, sie kann schwenken oder eine Fahrt machen – nur Schnitte sind

47 Vgl. Mohn et al. 2019; Mohn 2021; unter der Bezeichnung ‚Werkstatt Wittgenstein wortlos‘ auch in Mohn 2013.

48 In der Rolle einer methodologischen Coachin hat Birgit Griesecke 2021 ein Jahr lang die Bezugnahme der *Kamera-Ethnographie* auf Wittgenstein im Rahmen des SFBs *Medien der Kooperation* (Universität Siegen) im Teilprojekt *Frühe Kindheit und Smartphone* begleitet.

nicht erlaubt. [...] Der Untersuchungsgegenstand ist die ‚Arbeit‘: bezahlte oder unbezahlte, materielle oder immaterielle, traditionsreiche so wie die gänzlich neue. [...] In manchen afrikanischen Ländern lebt eine ganze Familie davon, dass sie auf einem Stück Mittelstreifen Ackerbau betreibt. In vielen Ländern der EU leben Landwirte davon, dass sie ihre Felder brach liegen lassen, wofür sie bezahlt werden und was mit Hilfe von Satelliten-Bildern überprüft wird. (Farocki/Ehmann 2011-2023)

Als Ausstellung wurde *Eine Einstellung zur Arbeit* im Haus der Kulturen der Welt (Berlin, 2015) gezeigt. Im Internet wird das Projekt in Form eines Netzkatalogs angeboten, der alle im Rahmen der Workshops fertiggestellten sowie die noch weiterhin entstehenden Videoarbeiten zum Thema ‚Arbeit‘ enthält. Zu jedem der Filme ist im Mouseover-Modus lesbar, wer sie wann und wo gefilmt hat, dies ermöglicht regionale Vergleiche. Farocki und Ehmann haben darüber hinaus Schnittstellen eingerichtet, an denen die Nutzenden des Katalogs die kurzen Filme neu zusammenstellen und selektiver betrachten können. Dabei wird eine doppelte Option der Sortierung angeboten: eine nach Aspekten von Arbeit und eine nach Farben. Aspekte von Arbeit werden in Form von 25 Kategorien angeboten, darunter z.B. Arbeit in der Höhe, Augenarbeit, Bauarbeiten, Fabrikarbeit, Laborarbeit, Müll, Muskelarbeit, Nacharbeit, Teamarbeit, Wasser, Werbung ... Die zweite Sortierung regt verspielte, befremdende neue Wahrnehmungs- und Betrachtungsweisen an; welche der Arbeiten sind mit blau, gelb, grau, grün, hellbraun, orange, pink, rot, schwarz, silbern oder weiß verknüpft?

Dieses Projekt macht es möglich, ‚Arbeit‘ als einen Begriff in Erfahrung zu bringen, der weit auseinanderliegende Varianten gelebter Praxis umfasst. Dies erinnert an den Sprachspielansatz Wittgensteins, auch wenn Farocki und Ehmann diese Verbindung selbst nicht ziehen. Wittgenstein führt am Beispiel von ‚Spiel‘ statt ‚Arbeit‘ aus, was damit gemeint ist:

Betrachte z.B. einmal die Vorgänge, die wir „Spiele“ nennen. Ich meine Brettspiele, Kartenspiele, Ballspiel, Kampfspiele, usw. Was ist allen diesen gemeinsam? – Sag nicht: „Es *muss* ihnen etwas gemeinsam sein, sonst hießen sie nicht „Spiele“ – sondern *schau*, ob ihnen allen etwas gemeinsam ist. – Denn wenn du sie anschaust, wirst du zwar nicht etwas sehen, was *allen* gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten sehen, und zwar eine ganze Reihe. Wie gesagt: denk nicht, sondern schau! – Schau z.B. die Brettspiele an, mit ihren mannigfachen Verwandtschaften. Nun geh zu den Kartenspielen über: hier findest du viele Entsprechungen mit jeder ersten Klasse, aber viele gemeinsame Züge verschwinden, andere treten auf. Wenn wir nun zu den Ballspielen übergehen, so bleibt manches Gemeinsame erhalten, aber vieles geht verloren. – Sind sie alle ‚*unterhaltend*‘? Vergleiche Schach mit dem Mühlfahren. Oder gibt es überall ein Gewinnen und Verlieren? Oder eine Konkurrenz der Spielenden? Denk an die Patienen. In den Ballspielen gibt es Gewinnen und Verlieren; aber wenn ein Kind den Ball an die Wand wirft und wieder auffängt, so ist dieser Zug verschwunden. Schau, welche Rolle Geschick und Glück spielen. Und wie verschieden ist Geschick im Schachspiel und Geschick im Tennisspiel. Denk nun an die Reigenspiele: Hier ist das Element der Unterhaltung, aber wie viele der anderen Charakterzüge sind verschwunden! Und so können wir durch die vielen, vielen Gruppen von Spielen gehen. Ähnlichkeiten auftauchen und verschwinden sehen.

Und das Ergebnis dieser Betrachtung lautet nun: Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen. Ähnlichkeiten im Großen und Kleinen. (Wittgenstein, PU §66)

Als ein Projekt, das durch das Zusammenstellen filmischer Miniaturen einen weiten Horizont der Betrachtung aufspannt, hat *Eine Einstellung zur Arbeit* den kamera-ethnographischen Versuch inspiriert, sich mit zeigenden Mitteln der *übersichtlichen Darstellung* nach Wittgenstein zu nähern.⁴⁹

49 Andere Arbeiten Farockis sind ebenfalls forschungsmethodologisch anregend, wie seine Zwei- und Mehrkanalinstallationen, in denen er Wahrneh-

Stapelweise Praktiken

Wie lassen sich beobachtbare nonverbale Praktiken, zu denen die Worte (noch) fehlen, im Rahmen von ‚Sprachspielen‘ untersuchen? Im Zusammenhang der *kollaborativen Kamera-Ethnographie* im Forschungsprojekt *Frühe Kindheit und Smartphone* (Wiesemann)⁵⁰ starteten wir 2018 den Versuch einer nonlinearen Sortierung audiovisueller Fragmente zum Thema Medienpraktiken in der frühen Kindheit. Dieses Vorhaben wurde *Wordless Language Game* (WLG) getauft – ein paradoxer Titel, da Sprachspiele definitiv nicht sprachlos sein können, die nonverbalen Praktiken, die in ihren Sprachspielen untersucht werden sollen, hingegen durchaus. Unser Ziel: ein digitales Forschungstool mit vorsortierten, wie auch durch die Nutzenden mitsortierbaren Filmen.



Bild 49: Sortieren im Kamera-Ethnographie-Team. Foto: Bina E. Mohn (2018)

mungseffekte des Zusammenstellens filmischer Szenen auslotet. „Bei einer Doppelprojektion gibt es sowohl die Sukzession als auch die Gleichzeitigkeit, die Beziehung von einem Bild zum folgenden als auch zum nebenstehenden.“ (Farocki 2004: 57)

⁵⁰ Das bereits genannte Forschungsprojekt ist Teilprojekt des SFB *Medien der Kooperation* an der Universität Siegen (2016-2023).

An filmischen Beobachtungsfragmenten der drei Kamera-Ethnographinnen wurden zunächst Möglichkeiten der Sortierung erarbeitet: pro Szene ein digitales Standbild generieren und in Postkartengröße ausdrucken, diese Bildkarten dann – anstelle der digitalen filmischen Fragmente – auf einer Tischfläche ausbreiten, ihnen unterschiedliche Kodierungen zuweisen, sie hin- und herschieben und dabei in Teamarbeit sortieren. Dabei bildeten sich flachere und höhere Stapel. Eine Beobachtungskategorie führte zu einer besonderen Anhäufung: ‚sich sehen‘. Pragmatische Gründe haben uns dazu veranlasst, diesen Bilderstapel nochmals unterteilen zu wollen. Das gesamte Vorhaben stand im Kontext einer geplanten Ausstellung, entstehende Häufungen sollten überschaubar gehalten werden. Also suchten wir nach Möglichkeiten einer weiteren Unterscheidung und führten neben ‚sich sehen‘ noch die Kategorie ‚sich wiedersehen‘ ein. Beim prüfenden Zuordnen erwies sich dies als sinnvolle Entscheidung, die Aufteilung auf zwei Stapel korrespondierte mit der Medialität der untersuchten Praktiken: Während ‚sich sehen‘ insbesondere mit dem Livekameramodus zusammentraf, etwa beim Selfiemachen oder wenn Kameradisplays zum digitalen Spiegel wurden, handelte es sich bei ‚sich wiedersehen‘ um eine Praktik im Zusammenhang des Anschauens von Fotos und Videos auf dem Tablet oder Smartphone, die potentiell mit ‚erinnern‘ zu tun hat. Auf den Prozess der Zuordnung, Neubetrachtung und Umbenennung filmischer Beobachtungsszenen haben die ausgedruckten stapelbaren Standbilder intraaktiv eingewirkt, indem sie im Handumdrehen erkennbar und dabei greifbar und transportierbar zur Verfügung standen.

Ordnungsversuche

Aus diesen Sortierversuchen ist zunächst das sogenannte *Wordless Language Game 01: Frühe Kindheit digital* (Mohn et al. 2018) hervorgegangen, eine interaktive Videoinstallation, die auf Tablets genutzt werden kann. Sie wurde im Rahmen der Ausstellung „Das bist du!“ – Frühe

Kindheit digital im Siegerlandmuseum (Siegen)⁵¹ öffentlich gezeigt. Dem Netzkatalog von Farocki und Ehmann nicht unähnlich, bietet auch das WLГ zwei Optionen der Filterung an: eine nach Praktiken und eine nach Medien. Zur Wahl stehen zum einen Verben, die für Praktiken stehen, wie u.a. sich sehen, sich wiedersehen, zeigen, sich zeigen, berühren, lachen, weinen, bedienen, greifen, erkunden, an-/abwesend machen, aushandeln, geben-nehmen, wiederholen, beenden. Zum anderen stehen Substantive zur Wahl, über die sich Schnittstellen zu unterschiedlichen Medien herstellen lassen, wie u.a. Foto, Video, Audio, Smartphone, Tablet, Computer, Buch, Papier, Dinge, Ethnograph:in.

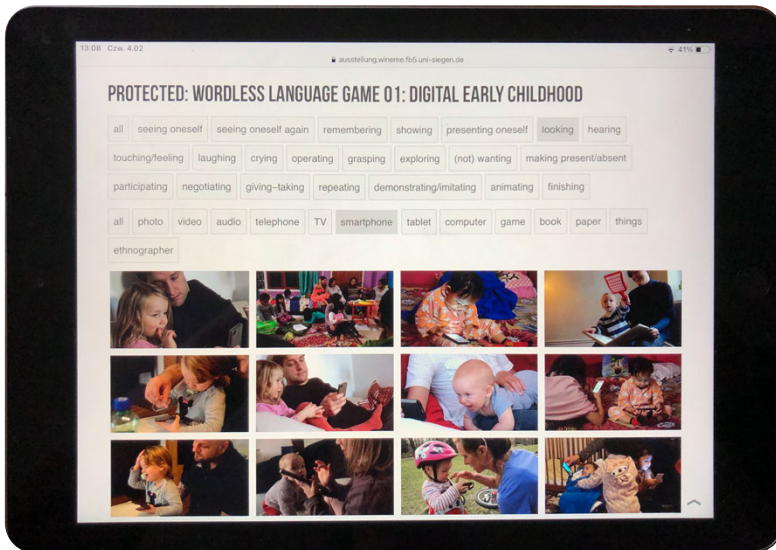


Bild 50: *Wordless Language Game 01: Frühe Kindheit digital*. Filterungswerkzeug: Bina E. Mohn, Pip Hare und Astrid Vogelpohl (2018)

51 Die Ausstellung „Das bist du!“ *Frühe Kindheit digital* (Siegerlandmuseum, Siegen, September 2018 bis Januar 2019) wurde von Jutta Wiesemann, Pip Hare, Bina E. Mohn und Astrid Vogelpohl konzipiert und realisiert.

An ‚Tablet-Stationen‘ stehen 178 Filmfragmente, 22 Verben (Praktiken) und 13 Substantive (Medien) zur Wahl, um daran spezifische Ensembles an Filmen zusammenzustellen und zu untersuchen. [...] Oft ist das, was wir mit der Kamera in den Blick genommen haben, ein wortloses Tun – eine echte Herausforderung also, dies zu bemerken, neu zu entdecken und treffliche Worte hierfür zu finden. [...] Es gilt herauszufinden, wie sich die mit der Kamera beobachteten Praktiken einer gewählten Sortierung voneinander unterscheiden und was sie dennoch verbindet. Dies macht ein *Wordless Language Game* zum Instrument der Forschenden wie auch eines forschenden Publikums: Eine Entdeckungsreise in Medienpraktiken früher Kindheit und in die Herausforderungen ihrer Wahrnehmung und Beschreibung. (Presseinformation 2018 zu den Exponaten der Ausstellung)

Das Sortiertool fordert zum Hinschauen und Vergleichen, Beschreiben, Unterscheiden und Fragen heraus. Ein solcher Prozess ist allerdings nicht auf die Schnelle getan, selbst bei kurzen Filmfragmenten sprengt dies den gewohnten Rahmen, den beispielsweise der Besuch einer Ausstellung seinem Publikum setzt. Sich mit ganzen Ensembles an Minutenfilmen zu befassen, kostet Zeit und bedeutet Forschungsarbeit – also Langsamkeit – selbst in der Rezeptionssituation. Anderenfalls bleibt es beim sicherlich anregenden Herumstöbern.

Wohin hat uns dieser Versuch gebracht und wohin (noch) nicht? Die einzelnen szenischen Ensembles des WLGs, die sich entlang der wählbaren Begriffe bilden lassen, wurden nicht weiter binnenstrukturiert oder im Sinne experimenteller Strategien so angeordnet, dass die eine Szene die nächste ausleuchtet und befragt. Das beobachtende Prüfen und Befragen der sortierten Filme den Nutzenden des Forschungstools zu überlassen, unterschätzt die Anforderungen eines arrangierenden Forschens. Insofern handelt es sich beim WLG um allenfalls vorbereitende Schritte in Richtung einer *übersichtlichen Darstellung* (nach Wittgenstein). Zudem bedeutet die Entscheidung, ausschließlich Praktiken aus dem Forschungsfeld der frühen Kindheit und Medien zusammenzustellen, das Ausklammern möglicher Kontraste und Vergleiche, die sich

durch ein Hinzuziehen anders situierter Fälle ergeben würden. Dennoch haben sich bei unseren Versuchen zu diesem Forschungsinstrument drei innovative und sicherlich weiterführende Aspekte ergeben:

1. Praktiken mit Medien schneiden

Die Anlage einer doppelten Filterung mit der Option, auch die Medialität von Praktiken prüfen zu können, stellt eine Neuerung dar, die nicht aus Überlegungen zur grammatischen Betrachtung von Begriffen in ihrem Sprachspiel stammt. Manchmal ist es der zweite Filter – die Option einer Sortierung nach Medien –, über die sich feine Unterschiede in der Situierung der beobachtbaren Praktiken schärfer stellen lassen.

Alle Daten und Medien sind kooperativ erarbeitete Kooperationsbedingungen und ihre Praktiken und Techniken entstehen aus der wechselseitigen Verfertigung und Bereitstellung gemeinsamer Ziele, Mittel und Abläufe.

(Forschungsprogramm des SFB *Medien der Kooperation*, Universität Siegen)⁵²

Ob etwas als Medium hervorgebracht wird oder auch nicht, hängt demnach von situierten kooperativen Praktiken ab. So können sich beispielsweise ein Buch oder ein Tablet ‚als Medium‘ herausstellen; umgekehrt muss ein Smartphone nicht immer und überall ‚als Medium‘ in Gebrauch sein. Beim WLK wird auf der Ebene potentieller Medien neben einer Auswahl an technischen Geräten, Dingen und Materialien auch der Begriff ‚Ethnograph:in‘ angeboten. Wird dieser Aspekt gewählt und werden die diesem Begriff zugeordnete Szenen herausgefiltert, dann lässt sich daran beobachten, ob – und falls ja wie – sich Forschende ‚als Medium‘ herausstellen. Um den Zusammenhang von Praktiken und Medien zu untersuchen, ist der Begriff „Praxis-Arrangement-Bündel“, den Schatzki (vgl. 2011: 3; 2016: 33) verwendet, hilfreich.

52 <https://www.mediacoop.uni-siegen.de/de/forschungsprogramm/>, zuletzt aufgerufen am 12.2.2022.

Die Orte des Sozialen bestehen aus Bündeln von Praktiken und materiellen Arrangements (Schatzki 2002). Damit meine ich, dass soziales Leben, d.h. menschliche Koexistenz (der Zusammen-Hang menschlicher Leben) sich inhärent in solcherart Bündel ereignet. Die Gesamtheit solcher Bündel bildet dabei das Plenum, in dem sich alle sozialen Phänomene ereignen. [...] Praktiken und Arrangements formieren sich insofern zu Bündeln, als 1. Praktiken materielle Arrangements hervorbringen, gebrauchen, verändern, auf sie gerichtet oder untrennbar mit ihnen verbunden sind und 2. Arrangements Praktiken ausrichten, präfigurieren und ermöglichen. (Ebd. 2016: 33)

2. Praktiken in Bündeln untersuchen

Die einem Begriff zugeordneten filmischen Szenen des *WLG* sind stets mehr als nur diesem einen Begriff zugeordnet. Dies hat seinen Grund in den Praktiken, die bei genauem Hinsehen in Bündeln von Praktiken auftreten. Wenn etwa im Feld der frühen Kindheit und Medien geforscht wird, dann mag ‚weinen‘ häufig gebündelt erscheinen mit ‚aushandeln‘ oder ‚beenden‘ sowie einem Smartphone oder Tablet. Mal geht es darum, das digitale Gerät in die Hand zu bekommen, mal darum, seinen Gebrauch noch nicht beenden oder es nicht hergeben zu wollen. Die Bündelungen, in denen Praktiken auftreten, sind nicht beliebig, sie zeigen an, wie eine untersuchte Praktik in genau diesem Bündel situiert ist. Dies eröffnet einen neuen methodologischen Zugang zum Situativen als einem *dichten Handlungszusammenhang*, bestehend aus sich wechselseitig bedingenden Praktiken. Dieser Impuls aus der *Kamera-Ethnographie* ist anders angelegt als der, den Schatzki liefert, indem er von *Praxis-Arrangement-Bündeln* spricht.

Beim Entwurf des *WLG* haben wir uns entschieden, zu den Vorschau-Bildern der anwählbaren Filmszenen (im Mouseover-Effekt) auch die zu einem Bündel gehörigen Praktiken zu benennen und lesbar anzuzeigen. So kann bei der Betrachtung der Szenen eines filmischen Ensembles sowohl die jeweilige Bündelung mitverfolgt als auch über neue Weichenstellungen entschieden werden. Wird ein anderer Begriff aus

dem Bündel angewählt, dann löst dies eine neue Sortierung der Filme aus und einen anderen Pfad, auf dem sich die Untersuchung fortsetzen lässt. Solche Abzweigungen würden sich nicht ergeben, wenn strikt von einem Begriff in seinen Sprachspielen ausgegangen würde.

Wie aber lassen sich solche Praktikenbündel ‚Wittgenstein gemäß‘ betrachten? Was in einem Bündel zusammenwirkt, beruht gerade nicht auf Familienähnlichkeit, die Bündelung besteht nicht aus Praktiken ein und derselben Begriffsfamilie – das Bündel ‚berühren, bedienen, teilen‘ (auch auf S. 99 in diesem Buch erwähnt) verdeutlicht dies. Sprengt dies den Rahmen einer Anlehnung an Wittgenstein oder hat es doch etwas damit zu tun? Bei Wittgenstein geht es um Begriffe in ihren jeweiligen Handlungszusammenhängen.

Laß dich die Bedeutung der Worte von ihren Verwendungen lehren! (Ähnlich kann man in der Mathematik oft sagen: Laß den *Beweis* dich lehren *was* bewiesen wurde.) (Wittgenstein, PU: 563)

Aufgespürte Bündel können als Zusammenhang der daran beteiligten Praktiken begriffen werden. Dies scheint anschlussfähig, und mehr noch, wir haben es mit einem Ausbau dessen zu tun, was unter einem solchen Zusammenhang konkret verstanden und dicht gezeigt werden kann: der *dichte Zusammenhang situierter Praxis*. Dies dürfte für das Vorhaben einer *übersichtlichen Darstellung/grammatischen Betrachtung* (nach Wittgenstein) im Rahmen *zeitgender Ethnographie* eine Hilfestellung sein. An diese Überlegung anknüpfend erarbeiten wir aktuell im Rahmen der kollaborativen *Kamera-Ethnographie* (Projekt *Frühe Kindheit und Smartphone*) ein weiteres digitales Forschungstool, das wir *Bundle-Explorer* nennen.

3. Begriffe in Auflösung verstehen

Die vorgegebenen Begriffe des WLG haben Werkzeugcharakter. Als Ordnungsbegriffe werden sie benötigt und genutzt, um wählbare Sortierungen zu erhalten, die es erlauben, Medienpraktiken in der frühen Kindheit voneinander zu unterscheiden und sie fokussiert weiterbeobachten zu können. Wird dies jedoch konkret getan, dann erweisen sich diese Begriffe mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit als zu groß und unscharf gegenüber den in den Filmstücken beobachtbaren, meist nonverbalen Praktiken. Bei genauerer Betrachtung sind andere Bezeichnungen trefflicher und treiben den anfänglichen Ordnungsbegriff an seine Grenzen. Es bedarf feinerer Untergliederungen und Wortfindungen – doch die angebotenen Begriffe ordnen nur, sie beschreiben nicht. So entpuppen sich beispielsweise Beobachtungen, die dem Begriff ‚lachen‘ zugeordnet wurden, bei genauerem Hinsehen als lächeln, kichern, grinsen, quietschen, auflachen, mit sich lachen, vor Freude strahlen; auch die unter dem Begriff ‚weinen‘ zusammengestellten Szenen hören sich unterschiedlich an und bedeuten auch Verschiedenes, wie etwa fiepen, wimmern, quengeln, knötern, heulen, schluchzen, jammern, klagen, kreischen oder aufschreien. Was ist wann, wo und wem gegenüber noch ‚lachen‘/‘weinen‘ und wann ist es keines mehr? Als Phänomene eines Sprachspiels macht es die genaueren Beschreibungsbegriffe aus, miteinander verwandt und doch nicht dieselben zu sein.

Ich kann diese Ähnlichkeiten nicht besser charakterisieren als durch das Wort „Familienähnlichkeiten“: denn so übergreifen und kreuzen sich die verschiedenen Ähnlichkeiten, die zwischen den Gliedern einer Familie bestehen: Wuchs, Gesichtszüge, Augenfarbe, Gang, Temperament, etc. etc. – Und ich werde sagen: die ‚Spiele‘ bilden eine Familie. (Wittgenstein, PU §67)

Fällt es unter ‚aushandeln‘, wenn beispielsweise in einer Filmszene zu beobachten ist, wie ein Smartphone durch Körperkraft errungen wird? Ist in diesem Fall die Grenze des untersuchten Sprachspiels (hier ‚aushandeln‘) erreicht oder schon überschritten?



Bilder 51 und 52: *Smartphone erobern*. Videostandbilder: Bina E. Mohn (2017), in: Vogelpohl et al., Dreikanal-Videoinstallation 2018

Auf Grauzonen zu stoßen, Übergänge und Grenzen zu markieren, bedeutet Forschungsarbeit. Dabei geraten die heuristisch gesetzten Begriffe (des WLGs) in ein Schattendasein, je mehr Licht auf die Vielfalt der Praktiken fällt.

Man kann sagen, der Begriff ‚Spiel‘ ist ein Begriff mit unscharfen Rändern. – „Aber ist ein verschwommener Begriff überhaupt ein Begriff?“ – Ist eine unscharfe Photographie überhaupt ein Bild von einem Menschen? Ja, kann man ein unscharfes Bild immer zum Vorteil durch ein scharfes ersetzen? Ist das unscharfe nicht oft gerade das, was wir brauchen? (Wittgenstein, PU §71)

Im Grunde geht es darum, Vielheit auf der Objektebene selbst einzuführen und damit die klassische dualistische Struktur der Epistemologie aufzubrechen. (Rheinberger 2018: 154f.)

Als interaktives Sortierungs- und Filterungswerkzeug wurde das WLG auf mehr als nur einen Begriff hin angelegt. Dabei handelt es sich nicht um eine beliebige Ansammlung, sondern um Begriffe zu Praktiken, die mit vier analytischen Bereichen zusammenhängen, die wir im Zusammenhang von Medienpraktiken in der frühen Kindheit untersuchen: Identifizieren, Erkunden, Verbinden und Zusammensein (vgl. Hare et al. 2019). Die zur Wahl gestellten Begriffe des WLGs offerieren einen Pool

an Möglichkeiten, sich dem Forschungsgegenstand in diesen Dimensionen zu nähern, und stellen ein diesbezügliches semantisches Feld bereit.

Mit einer „dichten Beschreibung“ – einem Ausdruck, den Geertz (1973) auf anthropologische Narrative anwendet – versucht man beispielsweise, all die verschiedenen Aspekte zu vergegenwärtigen, die den Alltag der Bewohner eines Dorfs im Norden Marokkos bestimmen. Man könnte die wissenschaftliche Arbeit, die in einem Labor ausgeführt wird, als eine Implementierung epistemischer Dichte bezeichnen. (Rheinberger 2018: 126f.)

Jede Begriffswahl des WLGs bewirkt als Filterung eine Reduzierung an Komplexität und ermöglicht so ein fokussiertes Experiment, während das gesamte WLG eine Vielfalt solcher Experimente erlaubt und gewissermaßen einen Experimentalraum bildet.

Auf der einen Seite muss im Experiment Komplexität reduziert werden, das heißt, es müssen bestimmte Parameter stabil gehalten werden, damit man andere variieren und Zuschreibungen vornehmen kann. Auf der anderen Seite ist sich der Experimentator zumindest implizit bewusst, dass eine Reduktion möglicherweise Dinge ausblendet, die man besser nicht ausblenden sollte. Deswegen wird im breiteren Experimentalkontext eines Labors die ontische Komplexitätsreduktion, die im einzelnen Experiment stattfindet, epistemisch wieder aufgefangen durch die Vielfalt der Experimente und der Aufzeichnungsmodi, die alle zusammen einen solchen Experimentalraum konstituieren. (Ebd. 2018: 30f.)

Wortlose Praktiken grammatisch betrachtet

Filmische Montageverfahren bieten sich an, um Wittgensteins *Sprachspielansatz* in ‚präsentativen‘ (vgl. Langer 1984 [1942]) statt ausschließlich diskursiven Formaten zu erproben und dabei mögliche Bezüge zwischen einem vorgängigen und einem nachfolgenden, einem nebenstehenden oder auch abwesenden Beobachtungsfragment im Forschungszusammenhang auszuloten bzw. zu entwerfen. Wittgenstein als Methodologen zu verstehen und seine Schriften für die ethnographische Forschungspraxis zu erschließen ist das Anliegen von Griesecke, die sich anhand der *Philosophischen Untersuchungen* (1949-1950) des späten Wittgenstein mit Theorien der Beschreibung befasst. Ihre Wittgenstein-Lesart legt einen Bezug der *Kamera-Ethnographie* auf Wittgenstein nahe.

Grammatische Betrachtung

An Wittgensteins Text *Bemerkungen zu Frazers ‚Golden Bough‘*⁵³ hat Griesecke das raffinierte Verfahren einer grammatischen Betrachtung pointiert herausgearbeitet und für das ethnographische Forschen erschlossen.⁵⁴

Durch das Finden und Erfinden von Fällen der Pietät oder Ehrerbietung haben wir, in Wittgensteins Worten sprechend, die ‚Grammatik‘ dieser Begriffe erweitert, Gewohnheiten durchkreuzt, den Sinn für die verbindenden (nicht die beliebigen) Möglichkeiten geschärft und damit sicherlich eine Wahrneh-

53 In einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Ethnologen Frazer entwickelt Wittgenstein am Wort ‚Pietät‘ den Kern dessen, was er später übersichtliche Darstellung und im Zusammenhang dieses Textes auch erstmals eine *grammatische Betrachtung* nennt.

54 Diesen Text (vgl. Griesecke 2005a: 157-175) im Original zu lesen, ist aufschlussreich, um Wittgensteins Erkenntnisstil besser zu verstehen. Darüber hinaus ist dieses Methoden-Manual grundlegend und hilfreich: Griesecke/Kogge 2022.

mungsweise gefunden, die „sich der Beweglichkeit der Tatsachen genauer anschmiegt“. (Griesecke 2005: 170)

Griesecke beschreibt Wittgensteins Vorgehensweise als eine, die gewohnte Vorstellungen um entfernt davon liegende erweitert und diese wiederum mit gegenteiligen Annahmen konfrontiert. Zwischen vertraut und fremd, gewohnt und eigenartig, noch oder nicht mehr vorstellbar werden Fälle nicht allein aufgespürt und aufgelistet, sondern darüber hinaus auch so gewählt und zueinander in Beziehung gesetzt, dass dabei ein neues Verständnis möglich wird. Griesecke arbeitet heraus, wie Wittgenstein in seinem Frazer-Text Fälle wählt, einander gegenüberstellt und konstelliert: Ausgehend von einer gewohnten Vorstellung, wie der, dass ein König von Zeit zu Zeit seinen repräsentativen Status durch Präsenz manifestiert, werden zunächst ein versteckter König und im folgenden Schritt die gegenteilige Annahme eines ausgestellten Königs als Möglichkeiten gesetzt.

Dass diese Fremdheit oder Befremdlichkeit nicht als rückständige Absurdität rezipiert zu werden braucht, führt Wittgenstein nun vor, indem er rasant das Register wechselt: Wenn Schuberts Bruder eine Partitur zerschnipselt, erscheint uns das zwar keineswegs als der vertrauteste und einsichtigste Fall von Pietät. Dies wäre wohl der Fall, und Wittgenstein nennt auch diesen, die Partitur zu schützen, sie niemandem zugänglich aufzubewahren. Jedoch, in unserem eigenen kulturellen Rahmen wird das Zerschnipseln und Verschenken der Handschrift eines Verstorbenen als etwas exzentrische, jedoch nicht vollkommen unstimmgie Handlung nachvollziehbar; so sehr nachvollziehbar, dass von hier aus der Schritt hin zum Verständnis, dass selbst eine uns zunächst als des Gegenteil von Pietät erscheinende Handlung wie das Verbrennen eines Erinnerungsstückes mit in das Gebrauchsfeld, in das Vorstellungsfeld von Pietät aufgenommen werden kann. Folgendes passiert also in dieser Textpassage: Schuberts Partiturschnipsel werden zu einer Gelenkstelle, die das Spektrum eigenkultureller Formen von Ehrerbietung auf die Fälle monarchischer Repräsentation kippen lässt. Eine Umwendung der Perspekti-

ve findet dadurch statt, dass das potenziell Absurdeste und das Vertrauteste die Plätze tauschen: die Unberührbarkeit, die uns in einem Fall als völlig normal, im anderen als gänzlich fremd erscheint, erweist sich nunmehr als Phänomen einer kontinuierlichen Kette möglicher Fälle, von Fällen also, zu denen wir uns eine Lebensform durchaus vorstellen können. [...] Dergestalt fungieren Schuberts Schnipsel als Zwischenglied, das uns mit den Merkwürdigkeiten, mit der Variationsbreite unserer eigenen kulturellen Formen, verbindet und unser Vorstellungsvermögen beträchtlich erweitert. (Ebd.)

Zwischenglieder haben die Aufgabe, weit auseinanderliegende Glieder einer Begriffsfamilie zusammenzuführen oder Bedeutungsaspekte versuchsweise zu drehen und zu wenden. Sie können aus anderen Phänomenbereichen stammen und in andere Dimensionen verweisen. Bei einer *grammatischen Betrachtung* handelt es sich nicht um ‚Grammatik‘ in einem linguistischen Zusammenhang, dies betont Griesecke beim Wittgenstein-Coaching in unserem Projekt, sondern um einen stets in Lebensformen eingebetteten Sprachgebrauch, der den philosophischen Logikbegriff ablöst.⁵⁵ Es geht um die beobachtbaren bzw. vorstellbaren Verwendungsweisen sprachlicher Ausdrücke und um ein Bemühen, Vertrautes zu befremden und sich Fremdes vertraut zu machen. In ihrem Buch *Japan dicht beschreiben* verleiht Griesecke z.B. ‚Verpackungskulturen‘ den Status eines Zwischengliedes und erreicht damit dies:

Der Zwischengliedstatus von ‚Verpackung‘ impliziert die Absage an evolutionistische Prinzipien, wonach entweder jene Kulturen, die am aufwendigsten verpacken, oder aber jene, die Verpackung am konsequentesten minimieren, an die Spitze gesetzt werden. [...] Wenn ‚Verpackung‘ aber nicht als Vehikel für Entwicklungsstufen, für gegenseitige Auf- und Abwertungen, sondern als ein ‚Zwischenglied‘ fungieren soll, dann gilt es, dieses reich facettierte Phänomen in ein interkulturelles Blickfeld zu rücken. (Griesecke 2001: 184f.)

55 Griesecke beim Wittgenstein-Lektüreworkshop des Forschungsprojektes *Frühe Kindheit und Smartphone* am 19.3.2021.

Über das Einbeziehen von Zwischengliedern wird es einfacher bzw. erst möglich, auch in Bezug auf schwieriger nachvollziehbare kulturelle Differenzen Neubetrachtungen gelingen zu lassen. Griesecke (vgl. ebd.: 59) ermutigt in ihrem Bezug auf Wittgenstein zu einem arrangierenden, querverbindenden und nicht ableitenden Forschen. In Übertragung auf die *Kamera-Ethnographie* und ihre audiovisuellen Präparate bedeutet dies, den Weg eines nicht allein sortierenden, sondern darüber hinaus auch kritisch prüfenden und schließlich konstellierenden Forschens einzuschlagen. Das filmische Medium bedient eine solche Ausrichtung außerordentlich gut, wenn sie entsprechend methodologisch gerahmt wird. Im Folgenden soll anhand einer nicht sprachlichen Praktik exemplarisch durchgespielt werden, wie sich Denkbewegungen an Bildern als *grammatische Betrachtung* durchführen lassen: ‚Gucken‘ in seinen Gebrauchsweisen und Sprachspielen.

‚Gucken‘ – ein Versuch

Die Aufgabenstellung einer grammatischen Betrachtung von Praktiken, die sich bildförmig fassen, zeigen und betrachten lassen, lässt sich so formulieren: zu einem in Frage stehenden Begriff ausreichend kontrastive Fälle von Praktiken aufspüren, sie sortieren und durch Anordnungs- und Beschreibungsversuche der entsprechenden Materialien kreuz und quer daraufhin befragen, welches denn die Kriterien sind, die den Gebrauch des Begriffs angemessen erscheinen lassen, auch im Vergleich zu ähnlichen Praktiken und den dafür in Frage kommenden benachbarten Begriffen. Als übersichtliche Darstellung angeordnet wäre das Ziel ein erkenntnisreiches Zusammensehen der getroffenen Unterscheidungen, sich ergebenden Überschneidungen und dabei gestifteten Zusammenhänge, durch die der gewählte Begriff schließlich Kontur annimmt und durch die sich ein neues Verständnis der diesbezüglich untersuchten Praktiken eröffnet. Ich erprobe dies am Beispiel einer nonverbalen

Praktik, die im Rahmen der *Kamera-Ethnographie* sowohl als Gegenstand als auch auf der methodologischen Ebene eine Rolle zu spielen scheint: ‚gucken‘.

‚Gucken‘ – grammatisch betrachtet

Im Zusammenhang eines noch nicht wissenden Kameragebrauchs (vgl. S. 46 in diesem Buch) wurde auf die Bedeutung einer Unterscheidung von ‚Gucken‘ versus ‚Sehen‘ vorgegriffen – doch worin besteht sie bei genauerer Betrachtung? Handelt es sich beim ‚Gucken‘ um einen Fall von ‚Sehen‘ oder beim ‚Sehen‘ um einen Fall von ‚Gucken‘? Kann oder muss überhaupt das eine Fall des anderen sein? Anstelle einer Hierarchisierung soll eine gleichberechtigte Betrachtung durchgeführt werden, die allerdings vom ‚Gucken‘ ausgeht. Dies hat seinen Grund. Es scheint Grenzfälle des Praxeologischen zu geben, Praktiken, bei denen etwas eher zum Eindruck als zum Ausdruck gebracht wird, die sich eher ereignen, als auf eine Weise durchgeführt zu werden, die sich beobachtbar äußert. So ist z.B. ‚berühren‘ einer Beobachtung eher zugänglich als ‚fühlen‘.

There are obvious parallels between the concepts of seeing and hearing and those of watching and listening, and so on. (Vendler 1967: 32)

Sinneseindrücke – sollten wir dies eher als Sinnespraktiken bezeichnen? – entziehen sich weitgehend einer auf Aktion oder zumindest auf Ausdruck hin orientierten Anschauung. So findet die Strategie, über ethnographische *Wie-Fragen* die *Was-Fragen* neu zu klären, keinen rechten Ansatzpunkt und kann in solchen Fällen nur schwer greifen. Was tun, wenn sich die für verlässlich gehaltene *Reflexivität der Alltagspraxis* nicht so ohne Weiteres einstellt? Wahrnehmungspraktiken sind eine besondere methodologische Herausforderung. Es lassen sich diesbezüglich *Wie-Fragen* ansetzen, doch sie zu beantworten und selbst dort noch Praktikenförmiges aufzuspüren, wo empfunden, gespürt, wahrgenommen

oder überlegt wird, halte ich für eine hohe Kunst des Beobachtens bzw. der Selbstbeobachtung. Bestenfalls kommen Wahrnehmungen in den raren Momenten ihrer verbalen Explikation zum Ausdruck oder werden forschend behandelbar, indem von den *Wie-* zu den *Was-Fragen* gewechselt wird: „Was hast du gesehen, gehört, gefühlt, geschmeckt, gerochen, gedacht oder erinnert?“ Bei einem solchen Strategiewechsel bleibt zu beachten, dass auch persönliche Antworten auf *Was-Fragen* sozial eingebettet sind, was Streeck (vgl. 2017: 78) in seinem Kapitel „Looking“, in einem Abschnitt über *looking* und *seeing*, hervorhebt.

Being able to see things (or the missing of things) – to achieve relevant, agreed-upon seeing – in the context of collaborative activities requires far more than the ability to use one’s eyes. [...] What can be seen at any moment is not an individual affair, but a matter of shared perception and a shared normative order. (Ebd.: 80)

Wie und was in einem Labor oder im Unterricht, im Kindergarten, im Theater oder im Zusammenhang digitaler Medienpraktiken in Familien gesehen und nicht gesehen wird, ist einer Beobachtung kaum zugänglich – wie geguckt wird hingegen durchaus! Für das Vorhaben der Erprobung einer kamera-ethnographischen Variante *grammatischer Betrachtung*, einer *zeigenden Grammatik*, ist ‚gucken‘ eindeutig der strategisch zugänglichere Ausgangspunkt und günstiger, als wenn nach ‚sehen‘ Ausschau gehalten würde. Ausschau halten? Schauen? Fleck (1983 [1947]) postuliert mit seinem Titel *Schauen, sehen, wissen* einen Zusammenhang. Worin besteht er und wäre dies nach vorne hin sinnvoll so ergänzbar: *Gucken, schauen, sehen, wissen?* Zwischen ‚gucken‘ und ‚sehen‘ scheint es eine enorme Bandbreite von Aspekten zu geben, die auf irgendeine Weise mit Wissensprozessen zu tun haben.

Of course, the fact that *to start (or to stop) knowing* does not make sense demonstrates that „knowing“ is not the beginning of an activity but the begin-

ning of a state. In general, it is important to distinguish achievements that start activities from achievements that initiate a state. (Vendler 1967: 28)

Die erste Überschrift in Flecks Text *Schauen, sehen, wissen* lautet: „Um zu sehen, muss man zuerst wissen.“ Gute Gründe, danach zu fragen, was es denn damit auf sich hat, wenn von ‚gucken‘ die Rede sein kann. Befassen wir uns also mit ‚gucken‘ im Rahmen einer grammatischen Betrachtung aus der bildhaften Anschauung heraus.

Fälle

Kamera-ethnographische Standbilder sollen helfen, den Sprachgebrauch von ‚gucken‘ durch Beschreibungsversuche an (audio-)visuellen Szenen zu prüfen und dabei explorative Erkundungen durchzuführen. Anhand der Frage: „Wie ist ‚gucken‘ wann, wo, durch wen und wem gegenüber was?“, soll versucht werden, auf eine Vielfalt unterschiedlich situierter Fälle von ‚gucken‘ zu stoßen und dabei sicherlich auch auf Praktiken, die eher nicht als ‚gucken‘ zu bezeichnen wären und vielleicht eher mit ‚sehen‘ oder ‚schauen‘ zu tun haben. Die folgenden Standbilder stammen aus kamera-ethnographischen Beobachtungen in unterschiedlichen Forschungsfeldern und Projektzusammenhängen.

Szenerie: molekularbiologisches Labor



Bilder 53 und 54: *Autoradiographien lesen*. Videostandbilder: Bina E. Mohn (1993), in: *Sehstörung*, Mohn/Amann, unveröffentlichter Film 1993

Sich die entstehenden Visualisierungen im Laborteam zusammen anzugucken und sie zu lesen, dies könnte durchaus auch ‚zusammen anschauen‘ oder ‚zusammen ansehen‘ genannt werden. Hebt *an* die Differenzen auf, von denen ich annehme, dass es sie gibt? Autoradiographien sind Prozessprodukte, Teil einer Kette von Versuchen, und es ist lange Zeit unklar bis hin zu strittig, was daran zu sehen und zu zeigen sein könnte. Dies zu klären, erfordert eine besondere Intensität des: Guckens – ‚anschauen‘ reicht nicht. Es geht um Blicke, die in die experimentellen

Forschungsprozeduren hineinreichen und sich dabei zwischen: draufgucken/draufschauen und: hindurchgucken/hindurchsehen bewegen. Wenn ich mir die beiden Standbilder anschau, dann sehe ich gebanntes, skeptisches oder auch vielsagendes: Gucken. ‚Gucken‘ kann mimisch aufgeladen sein und – wie hier – etwas Prüfendes an sich haben und äußern, nach etwas zu suchen, also Ausschau zu halten, und zugleich kann es anzeigen, ob dabei etwas zu finden ist oder nicht. Im Fall von ‚sehen‘ ist ein derartiges Spektrum an beobachtbaren Äußerungen nicht zu erwarten, wie eine „Zerreißprobe“ (Griesecke 2023: 128) es nahelegt: Setzen wir versuchsweise einmal dort ‚sehen‘ ein, wo ‚gucken‘ im Zusammenhang des Gebärdens sinnvoll wäre: „SEHEN kann äußern, nach etwas zu suchen, Ausschau zu halten und zugleich kann es anzeigen, ob dabei etwas zu finden ist oder nicht“ – nein, kann es nicht. Zum Sprachgebrauch von ‚sehen‘ gehört es anscheinend, weitgehend frei von Gebärden zu sein.

Wechsel der Szenerie: Unternehmensmanagement



Bilder 55 und 56: *Arbeitsbesprechung unter Führungskräften*. Kamera: Georg Jongmanns, in: *Papier Kommunikation*, Amann et al. 1998

Solange Vorgänge im Unternehmen nicht ausschließlich digital, sondern auch in Papierform vorliegen, lassen sich soziomaterielle Praktiken beobachten, an denen Papiere beteiligt sind. Führungskraft A kann in einen Vorgang schauen, indem sie Papiere dreht und wendet, zwischen ihren Händen aufspannt und: reinguckt. Ein Papiervorgang kann

so gehalten werden, dass er zum Blickfang wird und Führungskraft B dazu animiert: hinzugucken und draufzuschauen. Dabei sieht sie den Vorgang vor sich, und falls nicht, könnte auch sie nochmal: reingucken. Dort, wo ‚gucken‘ der passendere Ausdruck ist und nicht ‚sehen‘, scheint es damit zusammenzuhängen, dass hier Blicke auf Papiere treffen und auf Flächen gehalten werden; und auch damit, dass sie sporadisch stattfinden. Um sich einen Vorgang genauer anzuschauen/anzusehen und nicht nur draufzugucken, könnte Führungskraft B sich z.B. das Papier heranholen und sich in die Inhalte des Vorgangs vertiefen.

Wechsel der Szenerie: Unterricht

Die beim Schreiben von einem Test gebotene Stille und das Stillsitzen erzeugen auch für die Kamerabeobachtung ein minimalistisches Untersuchungsdesign, welches die Wahrnehmung für kleinste Regungen sensibilisiert.



Bilder 57 und 58: *Physiktest schreiben*. Videostandbilder: Bina E. Mohn (2006), in: *Lernkörper*, Mohn/Amann, Video-DVD 2006

Als stumme Form subtiler Mikrointeraktion kann ein ‚Blickwandern‘ entdeckt werden, eine Art schweifendes: Gucken, was in Momenten des Innehaltens auch: Abgucken sein kann oder zur nonverbalen Interaktion wird, bei der sich die Jugendlichen über Tische und Bänke hinweg lautlos vernetzen und: angucken.

Wechsel der Szenerie: Theater für Kinder

Im *Theater für die Allerkleinsten* lässt sich besonders gut beobachten (also nicht: gucken), wie Theater zum Theater und Publikum zum Publikum werden. Mit der Kamera habe ich mir das genauer: angeguckt und dabei beobachten können, wie kleine Kinder, denen ein Theaterrahmen noch unvertraut ist und für die eine Orientierung der Körper und Blicke zur Bühne hin noch wenig etabliert sind, ein Publikum formen. Praktiziert wurden dabei: hochgucken und runtergucken, nach vorne gucken und herumgucken – vom Zuschauen relativ weit entfernt.



Bilder 59 und 60: *Publikum und Spieler*. Videostandbilder: Bina E. Mohn (2009), in: *Wechselspiele*, Mohn/Wartemann, Video-DVD 2009

Der Spieler hingegen hat während seiner Performance immer wieder: geguckt, ob die Kinder zur Bühne: gucken und ihm zuschauen. Manchmal waren seine Blicke auch ein Versuch, Kinder aus dem Publikum zu seinem Gegenüber und sich zu ihrem zu machen, durch: angucken. Theater zeigt sich als dynamische: Guck-Szenerie.⁵⁶

⁵⁶ Den Ausdruck ‚dynamische Guck-Szenerie‘ für das Theatersetting verdanke ich Birgit Griesecke.



Bilder 61 und 62: *Sich gruseln beim gruseligen Theaterstück*. Videostandbilder: Bina E. Mohn (2011), in: *Rezeption machen*, Mohn, Video-DVD 2011

Beim Gruseln häufen sich Gesten des Nichtinguckens/Nichthinschauens/Nichthinsehens, bei denen die Hände den Augen zu Hilfe kommen, sie abschirmen oder komplett verbergen, während Köpfe eingezogen und Körper eingekippt werden. So produziert das Publikum eine für alle Beteiligten wahrnehmbare Botschaft: „Das ist so gruselig, dass ich gar nicht mehr hingucken oder hinschauen kann, denn das, was im nächsten Moment passieren könnte, möchte ich lieber gar nicht sehen.“

Gegenprobe: Bei der Aufführung eines anderen Stückes finden ähnliche Gesten mit anderer Bedeutung statt: Nichtingucken kann auch zum Ausdruck bringen, dass das Bühnengeschehen gerade als peinlich statt gruselig empfunden wird (Bild 63). Neben mimischen Aspekten kann ‚gucken‘ sich als Geste herausstellen.



Bild 63: *Peinlichkeit teilen*. In: ebd.



Bilder 64 und 65: „So haben wir geguckt, als wir uns gegruselt haben; so hat die Darstellerin geguckt, als sie in Angst und Panik war.“ In: ebd.

Bei einer theaterpädagogischen Nachbetrachtung werden gruselige Momente nachgespielt (Bilder 64 und 65). ‚Gucken‘ ist offenbar geeignet, unterschiedliche Emotionen und verschiedene Grade an Energie zum Ausdruck zu bringen. So lässt es sich nachdenklich, in sich gekehrt, abgeschaltet, desinteressiert, gelangweilt, aber auch fasziniert, amüsiert, gebannt, irritiert und skeptisch: gucken.



Bild 66: *Sich weniger beteiligt zeigen.* In: ebd.

Die Fälle wiederholen sich, in denen mimischer Ausdruck zu den Kriterien gehört, von: ‚gucken‘ sprechen zu können. Auch wäre es in diesem Zusammenhang interessant, Spuren zu verfolgen, bei denen das Gebärdenhafte so sehr an Gewicht gewinnt, dass es den Ausdruck: ‚gucken‘ verdrängt und einen anderen an seine Stelle lanciert; dies könnte z.B. der Fall sein, wenn von ‚anstarren‘ oder ‚glotzen‘ die Rede ist.

Wechsel der Szenerie: Kindergarten



Bilder 67 und 68: *Zeit zum Gucken*. Videostandbilder: Bina E. Mohn (2007), in: *Kindern auf der Spur*, Mohn/Hebenstreit-Müller, Video-DVD 2007

Zeit zum Gucken heißt ein Film, in dem ein Kind an seinen ersten Tagen im Kindergarten mit der Kamera begleitet wird. Im Zusammenhang der Eingewöhnung hat: gucken mit sich orientieren, prüfen, vorfühlen und abchecken zu tun, noch bevor überhaupt daran zu denken ist, das Gelände selbst zu bespielen oder sich anderen Kindern anzuschließen und mitzuspielen. Man könnte auch sagen: „Mal seh'n, was hier so los ist; schau'n wir mal; erstmal: gucken.“ Auch Kinder, die den Kindergarten schon länger besuchen, nehmen sich exklusiv Zeiten zum: Gucken. Im Außenbereich der Kita werden Spielgeräte zu Beobachtungshochsitzen und Aussichtsplattformen, von denen aus in aller Ruhe: geguckt und beobachtet werden kann. Auch freies ‚herumstehen und: gucken‘ kommen vor und fordern das pädagogische Personal heraus, dies als eine sinnvolle Tätigkeit zu bemerken und anzuerkennen.



Bilder 69 und 70: *Kinder als Beobachter*, in: ebd.

Übergänge zwischen Umherschauen, Herumgucken, Hingucken und Beobachten sind naheliegend und fließend. ‚Herumstehen und: sehen‘ ist allerdings ein Ausdruck, der nicht funktioniert.

Der Kamera-Ethnographin wird eine Nuss gezeigt. Hier ist: ‚gucken‘ Teil der Präsentation *Die Nuss und ich* und der Interaktion *Kind gegenüber Kamerafrau*. Es handelt sich in diesem Fall nicht um ein suchendes, sondern um ein zeigendes: Gucken, hundertprozentig präsent, eine Geste, bei der der Blick des Kindes zur Projektionsfläche für die Nuss wird.⁵⁷ Dabei verliert sich das Sporadische, was sonst so häufig dem Gucken eigen ist.



Bild 71: *Der Ethnographin gegenüber*, in: ebd.

Dieses: Gucken bringt beides zusammen, dasjenige, worum es geht, und die soziale Situation, in der es darum geht. Sehen Kind und Kamerafrau

57 Die Idee, den Blick als „Projektionsfläche der Nuss“ zu beschreiben, stammt von Birgit Griessecke.

sich dabei in die Augen oder ist es wohl eher das Objektiv der Kamera, in das: geguckt wird?

Wechsel der Szenerie: frühe Kindheit und Medien⁵⁸

Zur Videoinstallation *Face to Face – Face to Screen* gehört eine Filmsequenz zum: Gucken von Kindern gegenüber digitalen Displays und Monitoren. Sie besteht aus drei parallel angeordneten Szenen.

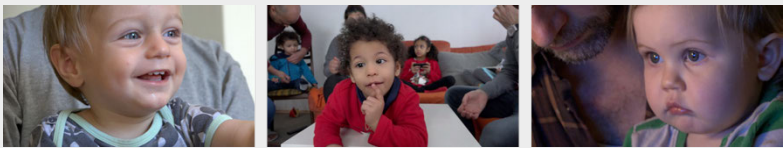


Bild 72: *Kinder beim Gucken gegenüber Displays*, Standbild aus Dreikanal-Videoinstallation: Vogelpohl et al. (2018), in: *Face to Face – Face to Screen*, ebd.

Das nicht sichtbare Gegenüber der Kinder ist dreimal ein je anderes. Bei der ersten Szene (links) läuft ein Film der Ethnographin, der in dieser Familie entstanden ist, auf einem Laptop. Das Kind: guckt und sieht dabei womöglich sich selbst und interessante Tätigkeiten im Film, an die es sich vielleicht erinnert. Seine expressive Mimik und Gestik zeigen an, dass es hier nicht allein darum geht, sich diesen Film zusammen mit den Eltern: anzugucken, sondern es wird aktiv: geguckt, und dabei scheint es eine ganz Menge zu sehen zu geben, einer der besonderen Fälle also, wo sich Sehen im Gucken zu zeigen scheint.

In der mittleren Szene hat die Ethnographin im Livekameramodus das Display der Kamera umgeklappt. Dies nutzt das Kind, um beim Feixen und Posieren im digitalen Spiegel zu: gucken, wie das wohl aussieht, was es da macht. Bei einer weiteren Szene (rechts) läuft auf dem

58 Die Standbilder aus dem Feld der frühen Kindheit und Medien sind im Rahmen des Forschungsprojektes *Frühe Kindheit und Smartphone* (Wiesemann) entstanden.

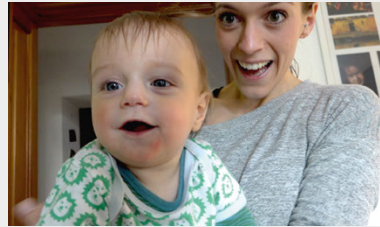
Monitor eines älteren Computers ein Internetvideo und fesselt die Aufmerksamkeit des Filme: guckenden, gebannt hinschauenden und vom Sehen ganz absorbierten Kindes beim Nägelschneiden. Absorbiertsein mag sich beim: Gucken mimisch als Ausdruck zeigen, doch ist dies mit dem Sehen von Inhalten verbunden. Wenn Inhalte zu greifen beginnen, können Gesichter, ebenso wie Displays und Monitore, als Umschaltstelle vom: Gucken zum Sehen erscheinen.

Während ‚Sehen‘ mit etwas Transzendierendem, in andere Räume Entführendem, verknüpft zu sein scheint, spielt sich: ‚Gucken‘ vor Ort, beim Körper und an Oberflächen aufgehalten ab – selbst dann, wenn in den Himmel: geguckt würde. Um in die Ferne zu sehen, reicht es zuweilen nicht aus, bis zum Horizont zu: gucken.



Bild 73: *Entschwebenden Seifenblasen: hinterhergucken.* Videostandbild: Bina E. Mohn (2017)

Durch die Displays digitaler Geräte häufen sich Gelegenheiten zum Spiegeln. Bei genauerer Betrachtung der beiden Bilder (74 und 75), wenn sie also nicht nur: angeguckt werden, ist zu sehen, wie (links) ein wenige Monate altes Kind in einen analogen Spiegel: guckt (Bild 74). Dort trifft es auf (s)ein Gegenüber, sieht bestimmt auch etwas oder jemanden und: guckt sich das an.



Bilder 74 und 75: *Analoger und digitaler Spiegel.* (Ebd.)

Beim Bild daneben (Bild 75) handelt sich um das umgeschwenkte Kameradisplay der Ethnographin. Mutter und Kind: gucken, als wenn sie gerade etwas Erstaunliches zu sehen bekommen. Mit: „Das bist du!“, oder auch: „Guck mal, das bist du!“, wird die Erscheinung auf dem Display kommentiert. In einen digitalen Spiegel lässt es sich: gucken, um sich zu sehen, und im Falle des Selfiemachens auch, um sich anderen zu zeigen. Wer sich anschließend die Fotos: anguckt, bekommt etwas zu sehen.

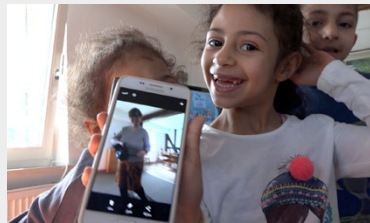


Bilder 76 bis 79: *Mitgucken und Hingucken.* (Ebd.)

Bilder 76 und 77 zeigen den Versuch eines kleinen Kindes, mitzugucken und auch etwas zu sehen, während Bild 78 einen der typischen „Das bist

du!“-Momente darstellt, in denen mimisch und gestisch angezeigt wird, wohin zu: gucken ist, um daraufhin sich im Film zu sehen. In Bild 79 setzt sich die Szene fort: Die Richtung des: Guckens scheint zu stimmen, was das Kind dabei sieht, wissen wir nicht.

Gucken kann eine Aufforderung zum Ausdruck bringen: hinzugucken und sich etwas zeigen zu lassen (Bilder 80-83).



Bilder 80 bis 83: Kamera-Ethnographin zum: Gucken auffordern. (Ebd.)

In anderem Maße als zuvor sehen sich Kinder von heute selbst beim Aufwachsen zu. ‚Aufwachsen‘ ist inhaltsreich, da gibt es etwas zu sehen. Oder könnte ‚aufwachsen‘ auch als Projektionsfläche anstelle von Inhaltstiefe angenommen werden und dementsprechend auch passend so ausgedrückt werden: „Sie: gucken sich selbst beim Aufwachsen zu.“?



Bild 84: *Sich beim Aufwachsen: zugucken.* (Ebd.)

Im Forschungsprojekt *Frühe Kindheit und Smartphone* (Wiesemann) sprechen wir in diesem Zusammenhang vom Phänomen einer ‚reflexiven Kindheit‘. Zeiten, gewohnt als vergangen, gegenwärtig oder zukünftig voneinander abzuheben, werden in die Fläche gezogen und entfalten eine flirrende Gleichzeitigkeit. Familienvideos lassen sich wieder und wieder anschauen. Netflix: gucken ist ein anderes Genre. Wenn Fotos und Videos: geguckt werden, dann benennt dies eine Aktivität im Umgang mit den Medien, eine Medienpraxis; sich die Filme hingegen anzuschauen oder anzusehen, zielt auf die Rezeption von Inhalten. Zu viel Fernsehen: gucken ist ebenso möglich, wie zu selten einen Kinofilm sehen.



Bilder 85 und 86: „Guck-guck-da“ digital. Standbilder: Bina Mohn (2019), in: Hare et al. 2019

Wenn ich mir die Hände vor das Gesicht halte und dabei nicht mehr gucken kann, sieht mich dann die Oma noch? Das Spiel *Guck-guck-da!* hat definitiv mit: ‚gucken‘ zu tun und setzt sich in digitalen Varianten fort. Nicht gesehen zu werden ist beim digitalisierten Zusammensein in der Familie einfacher geworden, da gesehen zu werden schwieriger geworden ist. Beim Videotelefonieren kann die Oma vom Tablet aus: gucken, wie sie will, unter die Kante vom Sofa reicht ihr Blick nicht. Suche, Orientierung. Ein Spiel ums Sehen und Nicht-gesehen-Werden durch Medienpraktiken der Präsenz anhand von Blicken, die dabei Eigenschaften in Anspruch nehmen, die zum: Gucken gehören. Dies ähnelt ein wenig der Da-und-nicht-da-Problematik, mit der sich ein wissenschaftliches Labor team konfrontiert sieht – womit wir an den Beginn des Betrachtungsreigen an Standbildern zurückgekehrt sind.

Kriterien

Vertreten durch Standbilder wurden kamera-ethnographische Beobachtungen aus unterschiedlichen Forschungsfeldern zu Wegweisern für Denkwege am Material. Dabei wurden Fälle von ‚gucken‘ in unterschiedlichen Situationen in Betracht gezogen und in einem explorativen Gestus beschrieben. Durch eine Verkettung von Praxisbezügen, Formulierungsversuchen und experimentellen Befragungen sind sukzessive Kriterien deutlich geworden, die zu greifen scheinen, wenn von ‚gucken‘ (im Unterschied zu ‚sehen‘) die Rede ist: Wo wir geneigt sind, von ‚gucken‘ zu sprechen, steht dies häufig im Zusammenhang einer Gebärde. ‚Gucken‘ kann mimisch durchgeführt werden und sich als Geste erweisen, während zum ‚Sehen‘ das Gebärden nicht in dem Maße gehört. Wenn von ‚gucken‘ die Rede ist, dann sind Prozesshaftes, Sporadisches und Interaktives im Spiel, auch Blickwechsel.

But seeing cannot be a process. *What are you doing?* can never, in good English, be answered by *I am seeing*. (Vendler 1967: 30)

‚Gucken‘ lässt sich sagen, wenn es um eine suchende oder Orientierung gebende Praktik geht, während ‚sehen‘ aus dem Finden schöpft und als Begriff in Gebrauch kommt, wenn der Blick sich verstetigt, zur Ruhe kommt und fündig wurde.

A sailor on deck looking ahead remarks, „It is pitch dark, I don't see anything.“ After a while, „Now I see a star.“ We ask him, „What has happened?“ „The cloud's gone.“ „But what else happened?“ „Nothing else.“ Of course many things happened in the world and in the sailor. But his seeing is not one of them. (Ebd.: 32)

In mehreren Fällen ist ‚gucken‘ dann ein sinnvoller Ausdruck, wenn damit eine Blickpraktik bezeichnet wird, die auf der Fläche gehalten wird. Doch es gibt auch Fälle, in denen der Sprachgebrauch unklar scheint und sich Zusätze, wie an-, zu- oder hindurch-, als Bastelwerkzeug anbieten,

um sprachlich sehr feine Navigationen in die eine oder andere Richtung zu unternehmen oder um Grauzonen zwischen gucken, schauen und sehen entstehen zu lassen. ‚Schauen‘ könnte ein Bereich sein, in dem sich ‚gucken‘ und ‚sehen‘ aufeinander zubewegen und latent überschneiden. Ähnliches könnte für ‚betrachten‘ oder ‚beobachten‘ gelten. Bei kamera-ethnographischen Materialien kann davon gesprochen werden, dass ihnen eine Ästhetik des Hinschauens innewohnt, nicht aber eine Ästhetik des Guckens und auch keine des Sehens, selbst wenn noch ein ‚Hin-‘ davorgesetzt würde.

Während ‚Sehen‘ im Sinne von lernen, etwas als etwas (neu) zu sehen die Zielsetzung (kamera-)ethnographischen Forschens benennt, beschreibt ‚gucken‘ eher den Weg und Habitus einer Annäherung an dieses Ziel. Wenn für das kamera-ethnographische Filmen die Devise ‚gucken vor sehen‘ ausgegeben wird, dann handelt es sich um ein strategisches Understatement, denn ein hinschauendes Beobachten mit der Kamera auf den Begriff ‚gucken‘ herunterzubrechen, ist schlichtweg ein Versuch, voreiliges Sehen so gut wie möglich zu unterlaufen. Daher erstmal: gucken und von dort aus Beobachtungsprozesse entfalten. ‚Gucken‘ aus der Peripherie ins Zentrum des forschenden Blicks zu rücken, könnte zur Folge haben, eine Vielfalt an Worten für dieses Phänomen zu (er)finden, so wie es für ‚Schnee‘ der Fall ist an Orten – wie z.B. in Schottland –, an denen Schnee wesentlich zum Leben dazugehört.

‚Flindrikin‘ zum Beispiel: Es beschreibt einen leichten Schneeschauer. Eine besonders große Schneeflocke heißt ‚skelf‘, und wenn Schnee, was er in Schottland bekanntlich besonders gern tut, um eine Ecke wirbelt, nennt man das ‚feefle‘. (Christian Zschke, in: Süddeutsche Zeitung, 23.9.2015)⁵⁹

59 <https://www.sueddeutsche.de/panorama/schottisch-421-mal-schnee-1.2661222>, zuletzt aufgerufen am 12.2.2022.

Zusammensehen

Die Synopse, die Wittgenstein so sehr schätzt, wenn sie nicht als abgehobene Übersicht, sondern als eine an den Kurs des Konkreten gebundene und nicht stillgestellte Ordnung sich entfaltet, impliziert keine Subsumtionsbewegung; die ganz „unspenglerische“ Ermahnung Wittgensteins lautet: „Nimm nicht die Vergleichbarkeit, sondern die Unvergleichbarkeit als selbstverständlich hin“. (VB:555) Und gerade jene eigentümlichen ‚Zwischenglieder‘ sind es, die die ‚übersichtliche Darstellung‘ in Bewegung halten, da sie ‚Übersicht‘ im Aufweisen der ‚Übergänge‘ zwischen den Kulturen herstellen, nicht im beschaulichen Panorama über die Kulturen hinweg. (Griesecke 2001: 72)

Nach Rheinberger folgt auf das Spalten das Fügen, für das im Ergebnis Ähnliches gilt:

Mit ebensolchem Bedacht sage ich nicht Synthese, steht letztere doch für eine Verbindung, bei der, wie es heißt, die Teile aufgehoben sind. Die Fuge aber ist ein sichtbares Mal, das man dem Verbund immer ansehen wird, und entlang dessen er auch wieder aufgelöst werden kann. So stehen Spalt und Fuge für das Tentative, das Wahrzeichen und das Sehzeichen des Versuchs. (Rheinberger 2021: 11)

Was hier an einem Verb – gucken – untersucht wurde, lässt sich auch an Substantiven vollziehen. So wie Wittgenstein es z.B. am Begriff ‚Pietät‘ durchspielt und vorführt; auch so, wie Griesecke (vgl. 2001) vorgeht, wenn sie ‚Scham‘ und ‚Verpackung‘ interkulturell in ihren Sprachspielen untersucht und dabei auf diverse Schamkulturen und Verpackungskulturen stößt; ansatzweise auch so, wie Farocki und Ehmann es angehen, als sie begonnen haben, sich mit dem Begriff ‚Arbeit‘ auseinanderzusetzen. Das bereits angesprochene Netzarchiv *Eine Einstellung zur Arbeit* von Farocki und Ehmann zielt nicht auf *übersichtliche Darstellung* und wirft dennoch Fragen auf, die für eine kamera-ethnographische Orientierung an Sprachspielen und deren Untersuchung in Anlehnung an

Wittgenstein relevant sind. Sie helfen, im Rahmen einer kollaborativen Forschung den Horizont der Betrachtung weit aufzuspannen:

Eine Einstellung zur Arbeit erfordert es, sich mit der jeweiligen Stadt/Region, in der ein Workshop stattfindet, auseinanderzusetzen. In jeder Stadt gibt es täglich allerhand Arbeitsvorgänge zu beobachten. Schuster, Köchinnen, Ober, Fensterputzer, Krankenpflegerinnen, Tattoo-Künstler oder Müllmänner. Doch häufig findet die Arbeit hinter verschlossenen Türen statt. Es gibt Arbeiten, die nicht nur unsichtbar, sondern auch unvorstellbar sind. Daher gilt es, sich in Recherchen zu vertiefen, die Augen zu öffnen, und sich in Bewegung zu setzen. Wo ist welche Art von Arbeit sichtbar? Was verbirgt sich? Was findet im Zentrum, was an der Peripherie statt? Was ist charakteristisch oder auch ungewöhnlich für die jeweilige Stadt? Welche Arbeitsvorgänge könnten eine kinematographische Herausforderung sein? (Farocki/Ehmann 2011-2023)

Hier wird nach ‚Arbeit‘, ihren Facetten, Orten und den Umgebungen gefragt, in denen sie stattfindet. Es wird Unsichtbares bis Unvorstellbares für möglich gehalten und dazu aufgefordert, sich zu vertiefen und zu bewegen. Darum geht es. Zum *übersichtlichen Darstellen* gehören weitere Schritte, in denen Übergänge vom spielerisch-künstlerischen Ansammeln und Zusammenstellen von Fällen zu experimentell-forschenden Anordnungsversuchen stattfinden, in denen schließlich Kriterien herausgearbeitet werden, die den untersuchten Begriff sowie die durch ihn bezeichneten Lebensformen und Praktiken kenntlicher, verständlicher und somit übersichtlicher machen.

Und so können wir durch die vielen, vielen Gruppen von Spielen gehen. Ähnlichkeiten auftauchen und verschwinden sehen. Und das Ergebnis dieser Betrachtung lautet nun: Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen. Ähnlichkeiten im Großen und Kleinen. (Wittgenstein, PU §66)

Statt von ‚Spielen‘ könnte von ‚Arbeit‘ die Rede sein, oder von ‚Verpackung‘, von ‚Pietät‘, ‚Blick‘, ‚Präsenz‘ oder ‚Berührung‘ usw. Wie ließe sich ein solches „Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen“, audiovisuell erarbeiten und darstellen? Hier gibt es im Rahmen von Forschung einiges zu tun. Die Aufgabe, Grenzen zu erkunden und zu ziehen, stellt sich im Fall von jedem der auf diese Weise untersuchten Begriffe.

Was ist noch ein Spiel und was ist keines mehr? Kannst du die Grenzen angeben? Nein. Du kannst welche ziehen: denn es sind noch keine gezogen.
(Ebd., §68)

Die Idee einer *zeigenden Grammatik* beinhaltet nicht allein, dass Sprachspiele auch an nonverbalen audiovisuellen Materialien ausgelöst und geprüft werden können, so wie ich es am Beispiel von ‚gucken‘ erprobt habe. *Zeigende Grammatik* bedeutet insbesondere, dass die erarbeiteten Kriterien, Unterscheidungen, Verknüpfungen, Grenzziehungen, Überlappungen und Unschärfebereiche schließlich auch in die materialen Arrangements eingehen und umgekehrt, dass dieses materiale Arrangieren den Prozess der Untersuchung mit hervorruft und weitertreibt.

Übersichtliches Darstellen kamera-ethnographisch anzugehen, beruht darauf, filmisch beobachtete situierte Praktiken zu anders situierten Praktiken in einen keineswegs beliebigen Bezug zu setzen. Statt um archivarisch sortierte Szenensammlungen⁶⁰ – zu denen ich das Netzarchiv *Eine Einstellung zur Arbeit* (Farocki/Ehmann) ebenso zähle wie unsere Sortiersversuche beim WLK – geht es beim *übersichtlichen Darstellen* in einem weiteren Schritt darum, analytische⁶¹ Konstellationen

60 Solche Werke überlassen den Betrachtenden die Freiheit wie auch die Arbeit am Konstellieren – oder eben auch die Option, dies nicht zu tun.

61 Mit ‚analytisch‘ bezeichne ich die Hervorbringung von Unterscheidbarkeit, nicht zu verwechseln mit ‚analytischer Philosophie‘, von der Wittgenstein sich absetzt.

auszuloten und dies im Rahmen publizierter Werke auch zu sehen zu geben.

Beobachtungen lassen sich auf verschiedene Weise aufeinander beziehen und aneinander auslösen. Dabei Verwandtschaften und Überlappungen, Unschärfbereiche und mögliche Grenzziehungen auszuloten und dies in szenischer Form dicht zu sehen zu geben ist das Ziel. Dies legt kollaborative und ein einzelnes Forschungsfeld übergreifende Strategien nahe. Um möglichst unterschiedlich situierte Praktiken in den Blick zu bekommen, können beispielsweise verschiedene Altersgruppen, Berufsfelder oder Disziplinen, diverse Klimazonen, Umwelten, Lebenswelten oder Epochen als Vergleichshorizonte in Betracht gezogen werden. Einen solchen Weg einzuschlagen, bedeutet ein ethnographisches Arbeiten in weit gespannten bis hin zu imaginären Zusammenhängen einer radikalen Kontrastierung. Hierzu ein Beispiel (Bild 87): Zwei unterschiedlich situierte Fälle von ‚gucken‘ werden so angeordnet, dass sie sich gegenseitig beleuchten. Beim Zusammensehen der beiden Bilder kehren sich Unterscheidbares wie Gemeinsames hervor.



Bild 87: *Collage als Zuordnung. Autoradiographie betrachten im Labor neben Selfie-machen am Küchentisch.* Standbilder: Bina E. Mohn (1993; 2016). Zusammenstellung: Bina E. Mohn 2018 (vgl. ebd. et al. 2019: 100)

Dies mag dazu führen, den beobachtenden Blick vom ‚gucken‘ als Praxis zum ‚Gegenstand des Guckens‘ zu wenden. In beiden Fällen scheint im Rahmen erkennbarer Blickdreiecke der Gegenstand auf besondere Weise inszeniert zu sein, und übt einen ‚magischen Effekt‘ aus: Dinge

springen ins Auge, die sich zu zeigen verstehen, womöglich zurückblicken, gar leben oder zumindest affizieren oder begeistern.

Man lässt im Experiment Dinge miteinander interagieren und zeichnet das Ergebnis dieser Interaktion auf. Dieses gilt es, als Experimentator dann zu interpretieren, aber im Experiment selber versucht man sich auf ziemlich ingenüose Weise aus dem Spiel zu nehmen. Das bedeutet jedoch nicht, dass der Experimentator verschwunden wäre. [...] Die Objekte spielen ihre eigene Rolle, indem sie widerständig sind. Meist gegen die Erwartung zeigen sie etwas, das den Experimentierenden verunsichert und ihn dazu veranlasst, sie aus einer anderen Perspektive zu betrachten. Das Phänomen, an dem man seine Untersuchungen anstellt, oder – wie ich es nenne – das ‚epistemische Ding‘ hat seine eigene, widerständige Existenzweise. (Rheinberger 2018: 214)

Arrangierendes Forschen im Sinne einer performativen Analytik bewirkt Unterscheidbarkeit und Zusammenhang *zwischen* zugeschnittenen und zusammengefühten Materialien. Dies gelingt nicht durch ein Panorama oder einen Überblick, sondern durch das Zusammensehen dessen, was zusammengestellt wurde.⁶²

Nahtstellen sind einerseits die Grenzlinien, entlang derer sich die Gegenstände der Wissenschaft abzeichnen. Sind aber auch die sichtbaren Zeichen einer Verletzung. Nähte sind Linien, entlang derer man Zergliederungen versucht hat, und zugleich sind sie die nie verschwindenden Spuren ihres Fehlschlags. Sie leben vom *Versäumen* im doppelten Sinn dieses Wortes, den man schon nicht mehr vernimmt: etwas zusammenfügen und etwas verpassen. (Rheinberger 2019 [2001]): 247)

62 Dies ‚Zusammensehen‘ zu nennen, nimmt Bezug auf Griesecke beim Wittgenstein-Lektüreworkshop des Forschungsprojektes *Frühe Kindheit und Smartphone* am 19.3.2021.

Die im Forschungsprozess erarbeiteten Ordnungen hängen davon ab, woraufhin sie angelegt werden, worum die Forschenden ihr Ordnen kreisen lassen. Dieser Entscheidungsspielraum lässt sich nutzen, um unterschiedliche Bereiche scharf zu stellen: Wird beispielsweise der Begriff ‚Blick‘ ins Zentrum einer grammatischen Betrachtung gestellt, dann erscheinen im Rahmen einer Familie der Blickpraktiken ‚gucken‘ und ‚sehen‘ als miteinander verwandt; ist es jedoch der Begriff ‚gucken‘, um den sich die Betrachtung dreht, dann wäre womöglich dort eine Grenze zu ziehen, wo das ‚Sehen‘ beginnt. Wo Familienähnlichkeiten zum ‚Gucken‘ nicht mehr klar feststellbar sind, sind dann z. B. Unschärfbereiche oder Transitzonen zu entdecken bzw. einzurichten.

Entscheidend ist die Offenheit der Beschreibung, denn, so betont Wittgenstein, im Rahmen einer ‚übersichtlichen Darstellung‘ kann ja immer nur eine Ordnung hergestellt werden, ‚eine von vielen möglichen Ordnungen; nicht die Ordnung‘ (PU 132). (Griesecke 2001: 62)

Wortbruch

Verglichen mit dem Sprachspiel, als einem ‚Spiel‘ im Rahmen alltäglicher (gesprochener/geschriebener) Sprache, haben wir es bei einer *zeitgenössischen Ethnographie* nach Wittgenstein mit einer Umgewichtung zu tun: Aus Worten in ihren unterschiedlichen Handlungszusammenhängen (*grammatische Betrachtung*) werden Praktiken in ihren möglichen Beschreibungszusammenhängen (*zeitgenössische Grammatik*).⁶³ Dies legt einen Richtungswechsel nahe, metaphorisch gesprochen so, als wenn wir statt von links nach rechts nun von rechts nach links zu schreiben beginnen

63 Sprachspieltheorie ist nicht an einen abstrakten Sprachbegriff gebunden, sondern versteht Sprache radikal als eine in ein Geflecht von Handlungszusammenhängen eingebundene Praxis: Sprache ist Praxis. Darauf machte Birgit Griesecke mich aufmerksam, die dafür plädiert, grammatische Betrachtung und die Idee einer zeitgenössischen Grammatik nicht in Opposition zueinander zu bringen.

würden. Beide Varianten liegen nicht allzu weit auseinander, einen Unterschied macht es dennoch.

Die Vorrangigkeit eines beobachtenden Zugangs zu Praktiken, auf den die *Kamera-Ethnographie* medial bedingt angewiesen ist, birgt seine Chancen und Risiken. Sie führt tief ins überaus Konkrete hinein, um den Preis, weniger leicht darüber hinaus reichen zu können.

Die Experimentalsituation in den empirischen Wissenschaften ist gewöhnlich durch theoretische Underdeterminiertheit und materielle Überdeterminiertheit gekennzeichnet. Das ist die Situation, in der sich der wissenschaftliche Geist selbst in die Pflicht nehmen muss. Ich denke, dass Begriffe wie Verdichtung, Sättigung oder Kondensation diesen Punkt zum Ausdruck bringen. Man könnte auch sagen, Laboratorien sind Räume erhöhter Geistesgegenwart und Wahrnehmung. (Rheinberger 2018: 126f.)

Beobachtbares Tun als noch zu Benennendes zu akzentuieren hat den Effekt, Begriffe versuchsweise ins Spiel zu bringen und sie auch eher wieder loslassen, auflösen, durchkreuzen oder neuschaffen zu können. Kamera-ethnographisches Forschen an Wittgenstein zu orientieren, setzt auf besondere Weise Spracharbeit frei. Worte leiten differenzierende Beobachtungsprozesse ein und leisten dies, indem sie in der Schwebe bleiben, im Sinne von „speaking nearby“ (Minh-ha 1982)⁶⁴ – tastend, versuchend, entwerfend und auch wieder verwerfbar. Ohne heuristische begriffliche Setzungen funktioniert dies keinesfalls, doch gilt es, ein gesetztes Wort nicht unbedingt zu halten (darauf bezieht sich die wörtlich gemeinte Überschrift *Wortbruch*). So wird das Formulieren zum Experimentierfeld; mögliche Worte kreisen um die Spiele gelebter Praxis, statt mögliche Fälle um die Sprachspiele, in denen ein Begriff lebt. Dieser nur feine Unterschied in der Gewichtung könnte Effekte auf die Gegenstandsfelder und Formate *grammatischer Betrachtung* ausüben.

64 Trinh T. Minh-ha kommentiert in ihrem Film *Reassemblage* (1982): „I do not intend to speak about. Just speak nearby“.

Der kamera-ethnographische Versuch besteht darin, mit einer Technik der *Epoché* (Husserl), in der begriffliche Zuschreibungen eingeklammert werden, sozusagen durch vor-propositionale Gewässer zu tauchen. Dies bewirkt einen Schub ins Vorsprachliche mit der Option, als Forschungsgegenstand dabei Phänomene hervorbringend zu entdecken, die womöglich selbst noch nicht einmal einen Namen haben.

Wie könnte es noch sein? Montieren als Ordnung auf Probe

Der Sprachspielansatz (nach Wittgenstein) eröffnet ein ordnendes, arrangierendes Forschen, bei dem aus der Frage nach Situationen und ihren Praktiken die Frage nach Praktiken und ihrer Situierung wird. Indem stets mehr als nur eine Beobachtung und mehr als nur ein Aspekt in Betracht gezogen und zusammengestellt werden, bringt dies Unterscheidungen und Zusammenhänge von Praktiken in ihren möglichen Ausformungen, Situierungen und Bedeutungshorizonten als Forschungsgegenstand hervor. Grundlegend kontrastiv angelegt leitet dies einen Forschungsstil an, der von Situation zu Situation – und wieder zurück – springt und dabei einer weiteren Maxime Wittgensteins folgt, die darin besteht, danach zu fragen, wie es noch sein könnte, und welche weiteren Situierungen sich auffinden lassen würden oder auch nur erdenklich möglich wären. Die *übersichtliche Darstellung* ist ein gleichermaßen empirisches wie visionäres Projekt.

Es ist uns, als müssten wir die Erscheinungen *durchschauen*: Unsere Untersuchung aber richtet sich nicht auf die Erscheinungen, sondern, wie man sagen könnte, auf die ‚*Möglichkeiten*‘ der Erscheinungen. Wir besinnen uns, heißt das, auf die *Art der Aussagen*, die wir über die Erscheinungen machen. (Wittgenstein, PU §90)

Wenn es Wittgenstein darum geht, „ein weites Gedankengebiet, kreuz und quer, nach allen Richtungen hin zu durchreisen“ (Wittgenstein, PU, Vorwort), dann gehört zu den vielen möglichen Weisen, dies zu tun, sicherlich auch die Wahl der Medien. Beim Wechsel vom diskursiven zum präsentativen Modus (nach Langer 1984 [1942]) ändern sich zusammen mit den medialen Zugängen auch die durchstreifbaren Terrains und verfahrensbedingten Gegenstandsaspekte. Performativität wird potenziert, Wittgensteins Ansatz medial aufgestapelt.

Durch einen nicht allein auf Gesprochenes fixierten Wissensmodus und die Einbeziehung audiovisueller und weiterer multimedialer Materialien wird das Vorhaben womöglich zunächst unübersichtlicher statt übersichtlicher. Nehmen wir also neben Texten und Filmen auch Objekte, Performance-Elemente oder Düfte in die forschenden Arrangements mit auf, so erweitern sich die Sinnesebenen, Medien und Richtungen, in denen ein ‚Durchreisen weiter Gedankengebiete‘ stattfindet. Neben einer linearen Erzählweise, wie wir sie aus Büchern, Filmen und Vorträgen kennen, wird die Charakteristik einer zu durchstreifenden und zugleich dabei entstehenden ‚Karte‘ verlassen und ersetzt durch mehrdimensionale mediale Räume, durch ‚Netze‘ statt ‚Karten‘, die sich in permanent neuen Verknüpfungen bilden: Wittgenstein 4.0.⁶⁵ Dies bietet einen Gestaltungsspielraum, der dem Erkenntnisstil nach Wittgenstein entgegenkommt. *Übersichtliche Darstellungen* können somit als in einem Forschungsprozess situierte, erweiterbare und in Veränderung begriffene Verknüpfungen in offenen Netzen verstanden werden. Exemplarische, geradezu mikroethnographische Beobachtungsfragmente werden bei diesem Verfahren in mögliche Zusammenhänge versetzt und machen so den Facettenreichtum praktischer Lebensformen und Lösungen vorstellbar. Dies eröffnet eine Makrodimension ethnographischen Forschens.

65 Die Bezeichnung ‚Wittgenstein 4.0‘ stammt von Helge Mohn, der in Feldern der Computer Vision, neuronalen Netze und Raumfahrtinformatik forscht.

Zusammenstellungen implizieren Begegnung, Berührung und Veränderung, sie eröffnen Differenz. Jedes Arrangement stiftet zu prüfende Anschlüsse, Unterscheidungen, Ordnungen und Zusammenhänge. Dies trifft allerdings nicht exklusiv auf *übersichtliche Darstellungen* zu. Auch auf andere Weise können sich Differenzeffekte ergeben, etwa unter Mitwirkung von Zettelkastensystemen, angebahnten Zufällen, programmierten Algorithmen und evokativen Collagen.

Collage-Technik ist die systematische Ausbeutung des zufälligen oder künstlich provozierten Zusammentreffens von zwei oder mehr wesensfremden Realitäten auf einer augenscheinlich dazu ungeeigneten Ebene – und der Funke Poesie, welcher bei der Annäherung dieser Realitäten überspringt.

(Max Ernst, zitiert nach Schneede 2010 [2001]: 77)

All dies lässt sich in experimentell verstandene ethnographische Forschungsprozesse einbeziehen, um „vom aktuellen Forschungsstand wegzukommen“, wie Rheinberger (2018: 157) es ausdrückt. Den Begriff Collage des Surrealisten Max Ernst neben den Begriff der *übersichtlichen Darstellung* zu stellen und dann beides zusammenschauen macht Unterschiede deutlich: Im Rahmen *übersichtlicher Darstellungen* ist die Erarbeitung einer erkenntnistiftenden Zusammenstellung nicht zufällig und im Gegensatz zur surrealistischen Collage gerade nicht darauf aus, „wesensfremd[e] Realitäten auf einer augenscheinlich dazu ungeeigneten Ebene“ zusammenzubringen. Ausgelotet werden Verwandtschaftsgrade statt ‚Wesensfremdes‘, und dies auf der Suche nach dazu geeigneten Ebenen.

Im folgenden Kapitel 4 geht es darum, nicht allein etwas, sondern auch sich zusammensetzen bzw. Kreise der Rezipierenden zusammenzustellen und kamera-ethnographische Anordnungen öffentlich zu zeigen: Aus der Arbeit am Konstellieren wird eine um Publikum erweiterte Konstellation.

4. Forschende Rezeption

Bildkommunikation als soziales Ereignis

Das Forschen endet nicht mit der Fertigstellung einer Publikation. Schließlich soll gezeigt, gesehen und debattiert werden, was erarbeitet wurde. In der *Kamera-Ethnographie* wird Rezeption als eine weitere Forschungsphase konzipiert, denn Praktiken der Rezeption sind unverzichtbar daran beteiligt, Forschungswissen situiert hervorzubringen; das, was im Rahmen publizierter Werke oder öffentlicher Vorstellungen und Ausstellungen filmisch dargeboten wird, bleibt somit bis zu einem gewissen Grade ergebnisoffen, solange es nicht konkret (hier und jetzt – dort und dann) rezipiert wurde. Dabei handelt es sich nicht um ein Vermittlungsproblem, das rhetorisch oder didaktisch behoben werden könnte.

Nicht der Künstler schafft, sondern das Ereignis gewinnt seine Manifestation jenseits aller Autorschaft. (Mersch 2002: 235)

Auflösung des Werkbegriffs

Nach Mersch stellt eine ‚Ästhetik des Performativen‘ den Werkbegriff grundlegend in Frage. Die Trennung in ein Werk und dessen Rezeption löst sich latent auf, da im Grunde beides stets durcheinander entsteht. Dies lässt sich generell auf die situierten Ereignisse der Text-, Bild- oder Filmkommunikation beziehen, also auch auf ethnographische Publikationen und ihre sozialen Wirklichkeiten.

Kamera-Ethnographie interessiert sich zum einen dafür, was sich an der Schnittstelle von situierten Praktiken im Feld und den im Forschungsprozess situierten Praktiken ergibt und hervorbringen lässt, und zudem auch dafür, was an der Schnittstelle der daraus resultierenden Forschungsergebnisse und den situierten Praktiken ihrer Rezeption geschieht: Unterschiedliche Blicke beim Forschen, die sich auf variantenreich durchgeführte Praktiken in verschiedensten Situationen richten, treffen auf diverse Blicke im Publikum. Die im Forschungszusammenhang relevanten epistemischen Differenzen ergeben sich somit nicht allein aus einem Unterschied zwischen positionierten ethnographischen Darstellungen und dem noch nicht beschreibend oder bildhaft bearbeiteten Geschehen vor der Kamera; sie ergeben sich darüber hinaus im Zusammenhang situierter Rezeption. Wie Kappelhoff und Wedel hervorheben, können Filme als Medien betrachtet werden, die situierte Deutungsprozesse vermitteln.

Filme bilden nicht die Wirklichkeit ab, die uns umgibt – nicht die Welt, wie sie ‚wirklich‘ ist, und nicht die Art und Weise, in der sie ‚dem‘ Menschen ein für alle Mal gegeben ist. Sie sind vielmehr Medien, die es einer nicht zu definierenden Vielzahl aller möglichen Menschen erlaubt, eine gemeinsame Welt, ein geteiltes Empfinden für die gemeinschaftliche Welt herzustellen. Filmische Bilder sind also Medien der Herstellung eines sinnlich-physischen Erlebens der Welt, das von höchst verschiedenen Leuten mit höchst unterschiedlichen Erfahrungshorizonten, Begehrlichkeiten und Absichten geteilt, das zwischen ihnen aufgeteilt und mitgeteilt wird, um so das Gefühl für eine gemeinschaftliche Welt entstehen zu lassen. (Kappelhoff/Wedel 2015)

Während Kappelhoff und Wedel das einigende Potential der gemeinsamen Betrachtung eines Films gegenüber der Diversität der Betrachtenden hervorheben – was ein starkes Plädoyer für eine zeigende Ethnographie ist –, möchte ich die Kehrseite dessen mitbeleuchten: Filmrezeption stellt auch eine besondere Gelegenheit dar, *Blickdifferenz* in Erfahrung zu bringen, sie zu explizieren und alternative Perspektiven

untereinander auszutauschen – was ein ebenso starkes Plädoyer für eine reflexive Ethnographie ist. Das anhand diverser Blicke im Publikum Gesehene mag sich als halbwegs identisch oder auch als durchaus unterschiedlich herausstellen. Ein Beispiel:

Im Feld der frühen Kindheit und Medien erleben wir, wie verbreitete Vorannahmen bezüglich der Schädlichkeit digitaler Medien für kleinere Kinder das Betrachten kamera-ethnographischer Beobachtungen aus dem Medienalltag in Familien beeinflussen. So kommt es vor, das besorgte Betrachtende ein trauriges Kind wahrnehmen, wo die Kamera-Ethnographin beim Filmen ein müdes Kind um sich gehabt zu haben meinte; oder dass das Hören einer Gutenachtgeschichte per Videotelefonie beim Anschauen der Filmszene den Eindruck eines Kindes aufkommen lässt, das sich womöglich verlassen fühlt, wo sich die Ethnographin jedoch sicher war, mit der Kamera die medialen Praktiken eines gelingenden Zusammenseins zwischen einem Kind und seiner weit entfernt lebenden Großmutter beobachtet zu haben.

Differenzen dieser Art haben mit dem ‚autopoietischen Charakter‘ zu tun, den Maturana und Varela Organismen zuschreiben und Luhmann auch Kommunikationssystemen. Dies bedeutet, dass Inhalte, die für die Selbstreproduktion des betreffenden Systems relevant und verwertbar sind, selektiv wahrgenommen und aufgenommen werden. Es ist naheliegend, auch Rezeption als eine Situation mit autopoietischen Zügen zu verstehen. Nicht jede Forschungsfrage oder eingenommene Perspektive passt in jeden systemischen Zusammenhang.

Als Autopoiesis, Selbsterzeugung, wird ein Prozess verstanden, der aus den Komponenten eines Lebewesens, vor allem aus Zellen und Proteinen, nicht nur die Komponenten des Lebewesens, sondern auch das Netzwerk der Erzeugung der Komponenten des Lebewesens gewinnt. Leben ist eine entfaltete Tautologie. Es ist eine Einmalerfindung, die sich in unendlich vielen Formen wiederholt, seit es Leben auf der Erde gibt. Leben, so die Konsequenz aus dieser Überlegung, kann nicht aus seinem Ursprung, sondern nur aus seiner Fortsetzung erklärt werden. Über die Prozesse, die der Entstehung des

Lebens aus der Ursuppe vorausgingen, kann man spekulieren, aber der entscheidende Punkt ist nicht seine Entstehung, sondern seine Reproduktion. Leben ist sein eigenes (*autos*) Werk (*poiesis*). [...] Der Organismus ist offen für diese Welt, weil er geschlossen an sich selbst arbeitet. Unfassbar. Die Neurowissenschaften sind diesem Gedanken heute noch nicht gewachsen. (Baecker 2021)

Maturanas Annahme, dass Leben nicht aus seinem Ursprung, sondern nur aus seiner Fortsetzung erklärt werden könne, bedeutet auf Forschung bezogen, dass auch diese sich im Grunde nur aus ihrer Reproduktion heraus erklären lässt. Von einer besonderen Relevanz situierter Rezeptionsergebnisse für das Forschen selbst auszugehen, schließt direkt daran an.

Blicke als mögliche Blicke in ihrer Eingebundenheit in Routinen, sich selbst erhaltende Relevanzen und kollektive Stile wahrzunehmen, bietet mehrere Chancen: Alternative Rahmungen, Perspektiven und Sichtweisen lassen sich ausloten und einbeziehen; die eigene Positionierung beim ethnographischen Forschen kann relativiert oder pointiert werden; unterschiedliche Perspektiven miteinander zu konfrontieren mag neue Perspektiven eröffnen helfen. *Blickdifferenz* birgt Blickpotential. Dies lässt sich ausbauen und nutzen, indem Rezeptionsergebnisse als *Blicklaboratorien* angelegt werden.

Obwohl jeder Film an sich schon eine Form des Anordnens und Abschließens darstellt, kann jeder Schluss seinem einzigen Schluss widerstehen und sich für andere Schlüsse öffnen, um so das Intervall zwischen den Öffnungen zu betonen und damit einen Raum zu schaffen, in dem die Bedeutung fasziniert bleibt von dem, was ihr entgeht und über sie hinausgeht. (Minh-ha 1998: 322f.)

Blicklaboratorien

Der Begriff *Blicklabor* markiert die Teilhabe der Rezeption an der Hervorbringung des Rezipierten: Buchtexte realisieren sich immer wieder aufs Neue beim Lesen, filmische Szenen beim situierten Betrachten. Dies führt werkimmanente Interpretationsansätze (etwa eine bildhermeneutische Betrachtungsweise) an ihre Grenzen und setzt soziale Lesarten, Betrachtungsweisen und Beobachtungsperspektiven an deren Stelle. In diesem Zusammenhang den Laborbegriff in Anspruch zu nehmen, liegt darin begründet, rezeptive Praktiken als Bearbeitungen mit Folgen für das Ergebnis zu verstehen: Aus Rezeption wird Produktion.

Blicklaboratorien zu veranstalten ist Teil der repräsentationskritischen Programmatik der *Kamera-Ethnographie* und bietet sich als Alternative zu Formaten und Rahmungen an, in denen Daten und Dokumente als getrennt von ihren Interpretationen oder Werke als trennbar von ihrer Rezeption angenommen werden. Implizit transportieren Begriffe wie ‚Datenerhebung‘ oder ‚Datensitzung‘ die Vorstellung, Daten könnten dem Feld schlichtweg entnommen und einem Forschungsprozess zugrunde gelegt werden; man könne sie einsammeln und dann ‚an ihnen sitzen‘ und sie interpretieren und auswerten. Wenn wir jedoch von situierten Datenpraktiken ausgehen, die immer wieder aufs Neue – von und für etwas – hervorgebracht werden, dann ist beides nicht der Fall. Ähnliches gilt für den Begriff der ‚Ausstellung‘, der ebenfalls zu suggerieren scheint, Ausgestelltes sei schon im Vorfeld, zu was es erst durch Beteiligung von Publikum werden kann: Ein durch Betrachtende wahrgenommenes Exponat – Ausstellungsereignisse sind ebenso Einstellungsereignisse. Dass Blicke etwas Eingreifendes, Hervorbringendes und dabei nicht Alternativloses sind, lässt sich betonen und nutzen, so die Idee der *Blicklaboratorien*, in denen Blicke stets als mögliche Blicke reflektiert werden.

Gerade deshalb ist diese Auffassung von Laborwissenschaft so probat für ein ‚Blicklabor‘, in dem, was gesehen wird, nicht wichtiger genommen wird als

das, was übersehen wurde und doch gesehen werden *könnte*: Hier lässt man das Vorfindliche – gewendet, befragt, variiert – nur im Modus der Möglichkeit gelten. (Griesecke 2023: 122)

Wenn wir das *Blicklabor* als Experimentalsystem begreifen – wie Griesecke (vgl. ebd.: 121) es vorschlägt – und darüber hinaus davon ausgehen, dass es nicht zuletzt die Blicke sind, mit denen in einem *Blicklabor* experimentiert wird, dann gehören zur Experimentalanordnung auch die forschenden Blicke selbst – doch welche und wessen Blicke?

Die Experimentatorin hat nicht immer das Heft des Handelns in der Hand. Und gerade dieser vermeintliche Mangel ist ein großes Forschungsversprechen. (Ebd.: 123)

Wie wird kamera-ethnographisches Zeigen durch wen wahrgenommen, empfunden, gesehen, gehört, gedeutet und verstanden? Wen interessieren die gewählten Forschungsfragen, wer stellt eher andere? Von wo aus und woraufhin könnte noch beobachtet werden? Wie könnten Perspektiven- und Medienwechsel auf den Forschungsprozess und seine Ergebnisse einwirken? *Blicklaboratorien* eröffnen den Forschenden die Chance, sich gegenüber einem Publikum zu positionieren und von dort aus für andere Optionen der Positionierung zu interessieren.

Auch während einer kamera-ethnographischen Laborphase, wenn es um das Sichten, zerlegende Präparieren und Zusammensetzen audiovisueller Materialien geht und noch keine publizierbaren Produkte vorliegen, bieten *Blicklaboratorien* explizit Gelegenheit zu situierten Datenpraktiken und deren Reflexion als ein *Labor der Blicke*, bei dem unterschiedliche Perspektiven im Umgang mit Forschungsmaterialien und Zwischenprodukten des Forschens versuchsweise als Optiken erprobt werden. In diesem Zusammenhang lohnt es sich, *Blickdifferenz* regelrecht aufzustöbern oder durch gezielte Einladungen z.B. von Forschenden aus anderen Disziplinen zu provozieren. Die um Gäste erweiterte Teamsitzung, Feedbacktreffen mit Mitwirkenden aus dem

Forschungsfeld oder interdisziplinäre Workshops lassen sich ebenso als *Blicklaboratorien* durchführen wie öffentliche Veranstaltungen und Ausstellungen.⁶⁶ Selbst ein Buch kann zum *Blicklabor* werden, wenn dessen Beiträge unterschiedliche Perspektiven verkörpern und dies über experimentelle Arrangements bearbeitet werden kann. Bevor ich der Frage weiter nachgehe, wie das Forschen mit seinen Rezeptionsaspekten und die Rezeption mit ihren Forschungsaspekten zur Auseinandersetzung mit eigenen und anderen Blicken genutzt werden können, möchte ich auf ein visuell-anthropologisches Filmprojekt aus den 1980er Jahren zu sprechen kommen, das von Anfang an einem *Blicklabor* ähnlich angelegt wurde.

Feldforschung als Blicklabor: Naua Huni

Im Fahrwasser der *Krise der ethnographischen Repräsentation* geben Barbara Keifenheim und Patrick Deshayes mit ihrem Film *Naua Huni – Indianerblick auf die andere Welt* (Keifenheim/Deshayes 2008 [gedreht 1984]) ein interessantes Beispiel für ein evokatives Verständnis ethnographischen Forschens, das auf Begegnung und produktiver Differenz beruht. Im Rahmen ihres Projektes mit den Kashinawa im Amazonasgebiet brachten Keifenheim und Deshayes – auf Wunsch der Kashinawa, die danach gefragt hatten – einige Filmszenen mit und wählten Szenen aus dem Ruhrgebiet, die sie dann bei Open-Air-Veranstaltungen im Urwald auf großer Leinwand zeigten; darunter Szenen aus dem Duisburger Hafen, der Bottroper City, aus dem Familienleben, Arbeiter bei der Stahlgewinnung und Bergarbeiter unter Tage.

Die Weißen am Ende des Welthügels reden viel von uns. [...] Dieses Jahr haben sie uns Filme mitgebracht. Wir werden ihr Dorf sehen. Ihre Häuser

66 Das Teilprojekt *Frühe Kindheit und Smartphone* (Jutta Wiesemann) beim SFB *Medien der Kooperation* (2016-2023, Universität Siegen) erprobt *kamera-ethnographische* Blicklaboratorien systematisch in gestaffelten Öffentlichkeiten.

ragen bis in die Nebelwolken. Alles ist dort anders. In ihrer Welt gibt es keine Bäume. Wir haben Wald und Wild, aber wir haben kein Metall! [...] Es sind andere Wesen. Das alles werden wir im Film sehen. Aber dafür muss es erst dunkel werden ... (Untertitel im Film *Naua Huni*, Min. 6:35-8:15)

Bei den Kashinawa lösten die mitgebrachten Filmszenen Kommentare aus, in denen sie z.B. das Kinoerlebnis mit den ihnen bekannten Drogenvisionen verglichen und vorgeführte Bilder vor dem Hintergrund ihrer Mythologie des weißen Mannes deuteten.

Brennt da eine Pflanzung? Ist das Metall? Stellen sie damit Schätze her? – Lauter Schmuckstücke. Das machte ich auch so, als ich Vorfahre war! – Ich habe Angst. Die Vorstellung dauert nur 11 Minuten. Eine neue Vision! Es sind nur Visionen! – Die Bilder sind nicht gut, ich will andere! All das erinnert an unsere Drogenvisionen! Ja, sehen, ohne sich fortgeben zu müssen. Ja, genau so ist das! Das kenn ich schon aus meinen Visionen. – Wie groß die Knochen der Maschine sind! Was mag das sein? Sieh doch bloß! Wasser! Nicht schlecht, ihre Visionen! Man könnte meinen, wir hätten alle Drogen-saft getrunken. Guck nicht hin, das ist umwerfend schön! (Untertitel im Film *Naua Huni*, Min. 18:20-20:18)

„Naua Huni“ bedeutet zugleich *Weißer Mann* und *Halluzination*, erläutert Keifenheim zu Beginn des Films aus dem Off. Der 1984 fertiggestellte Film hat einen reflexiven Charakter. Wer entdeckt hier gerade wen? Alles, was gezeigt wird, resultiert aus Begegnungen und Beziehungen und dies in wechselseitiger Rollenverteilung. Zum einen ruft das ethnologische Team mit seinen mitgebrachten Filmen aus einer industriellen Lebenswelt Formulierungen der Kashinawa zu ihren Medienerfahrungen und mythologischen Vorstellungen hervor; zum anderen halten die Kommentare der Kashinawa dem europäischen Publikum einen Spiegel vor, der dessen kulturelles Selbstbild befremdet.

Sie kommen die Erde aushöhlen. Sie kommen auf uns zu! Sie sehen aus wie Soldaten. Nicht mehr wie Menschen. Wir werden alle erblinden. Die Bilder machen einen ganz schwindelig. Man müsste sie erbrechen können. Die Arbeit hört ja nie auf! Dass reiche Menschen so arbeiten müssen! Die leiden sicher an schlimmen Entbehrungen. Ja, sie haben da unten kein Fleisch zu essen. Wegen des Mangels sehen sie ganz verändert aus! Die Ärmsten, nur Arbeit! Ein Toter mit weißen Augen! Habt ihr das mit den Augen gesehen? Ja, das sind nicht seine eigenen Augen, das sind Metallaugen! Seine eigenen Augen sind verbraucht, verbraucht vor Müdigkeit. (Untertitel im Film *Naua Huni*, Min. 39:26-41:28)

Aus Sicht der Kashinawa zeigen die Filmszenen aus dem Leben und Arbeiten im Ruhrgebiet eine bedauernswerte Existenzweise, die eher an das Totenreich erinnert als an ein Leben in Wohlstand. Als filmische Rezeptionsstudie entfaltet *Naua Huni* ein kulturrelativistisches Argument, doch weist die Konzeption des *Blicklabors* über eine Feedbackerhebung und deren Auswertung hinaus, indem von einem experimentellen Raum wechselseitiger Lern- und Veränderungsprozesse ausgegangen werden kann.

Hier liegt die Vergangenheit und die Zukunft des soziologischen Experimentalismus: in der Aufgabe, attraktive Laboratorien für heterogene Kooperationen bereit und auf Dauer zu stellen. (Bogusz 2018: 438)

Blickwerke

Welche ‚Blickwerke‘ lassen sich in öffentliche Blicklaboratorien einbringen und wie begünstigen konkrete Publikationsformate eine forschende Rezeption? Im Anschluss daran gehe ich ‚Blicken im Labor‘ nach und frage: Wie kann aus individueller Rezeption ein kollektives *Blicklabor* werden?

Die vorrangig (audio-)visuellen Ergebnisse einer medienethnographischen Forschung lassen sich auf unterschiedliche Weise zeigen und teilen, etwa durch Filmvorführungen, begehbare Medieninstallationen im Rahmen von Ausstellungen, das Aufrufen und Abspielen von Filmen auf Datenträgern und webbasierten Plattformen oder auch anhand von Bildfolgen im Rahmen von Texten und Fotoessays. Dabei ergeben sich medien- und formatspezifische Chancen: Interaktive Webseiten bieten spezifische Möglichkeiten der Auswahl und Einflussnahme; Kinovorführungen erfordern kollektives Sitzen; usw.

Der Ausstellungsraum kann, anders als die Kinoleinwand, zwei Bilder so anordnen, dass sich der Zuschauer in unterschiedliche Verhältnisse zum Gezeigten bringt und das Dreieck zwischen den beiden Bildern und ihm selbst variabel ‚montiert‘. (Pantenburg 2006: 170)

Im Rahmen kamera-ethnographischer Publikationen wurden bislang diese Formate erprobt: 1. Arrangementfilme, 2. differenzierende Kapitelstrukturen auf Datenträgern oder in Büchern, 3. Bildteile (z.B. Standbildserien) in Printmedien, 4. Videoinstallationen und 5. webbasierte interaktive Portale. Diese fünf Formate stelle ich im Folgenden exemplarisch vor. Im Wesentlichen beruhen sie allesamt auf einer analytisch strukturierten Zusammenstellung dichter materieller Einheiten, die aus vorangegangenen Beobachtungsprozessen stammen. Idealerweise sehen die Betrachtenden im Prozess der Rezeption von Film(stück) zu Film(stück), von Fall zu Fall ihre soeben gewonnenen Einsichten immer wieder mit einem neuen Aspekt, einer unerwarteten Wendung konfrontiert und geraten auf diese Weise in forschende Wahrnehmungs- und Denkbewegungen.

1. Arrangementfilme

Arrangementfilme, wie ich sie nenne, sind eine Form forschenden Filmmachens, bei der anstelle einer chronologischen Verdichtung des

Gefilmten ein thematisch prüfendes Zusammenstellen von Materialien tritt. Dabei können Szenen verwendet werden, die aus unterschiedlichen Situationen, Orten und Zeiten stammen. Der Arrangementfilm ist horizontal statt vertikal organisiert, auch wenn dieses Merkmal in einem Film nur im Nacheinander zum Ausdruck kommen kann. Zum roten Faden der filmischen Montage werden mögliche Antworten auf gestellte Wie-Fragen der Forschenden, nicht Situationen und ihre Verläufe.

Ein Beispiel: Der Forschungsfilm *Standby* (Mohn 2006)⁶⁷ stellt auf untersuchende Weise filmische Bruchstücke (Präparate) zusammen, die aus der Beobachtung mehrerer Situationen an zwei unterschiedlichen Schulen stammen und sich mit dem Phänomen annähernd regungsloser Körperhaltungen von Lernenden im Frontalunterricht befassen. Ein befremdender Kommentar wird herangezogen, in diesem Fall eine Wikipedia-Definition zum Standbymodus bei Computern. Als Trajektorie etabliert der eingesprochene Text eine *Blickschneise*, die quer zum chronologischen Verlauf des Geschehens ansetzt und das Phänomen im Blick behält. So lässt sich Szene für Szene auf ihre Aspekte hin untersuchen und in einen dramaturgisch sinnvollen Zusammenhang bringen: tendenziell eine übersichtliche Darstellung, die unterscheidet, prüft und verknüpft. Im Sinne Wittgensteins wäre eine solche Zusammenstellung und Anordnung von Szenen anhand der Frage zu erweitern, wie ein Standbymodus in weiteren Lebenszusammenhängen praktiziert wird, was es in seinen Sprachspielen alles bedeuten mag und wo Grenzfälle erreicht sind, in denen nicht mehr sinnvoll von Standby gesprochen werden kann.

Ein weiteres Beispiel für einen Film, der arrangierend montiert wurde: „Wie wird in Kindertagesstätten und vorschulischen Früherziehungsklassen gegangen, gestanden, gesessen und gelegen? Und wie erweitern Kinder diese Repertoires?“ Der Forschungsfilm *Bewegung variieren. Zur*

67 Der Film ist Teil der DVD *Lernkörper* (Mohn/Amann 2006), einer kamera-ethnographischen Studie, die Klaus Amann und ich im Rahmen des von Georg Breidenstein geleiteten und von der DFG geförderten Projektes *Jugendkultur im Unterricht* (2004-2006) durchgeführt haben.

körperlichen Taktung ganzer Tage (in: *Kinder als Grenzgänger*. Video-DVD: Mohn/Bollig 2015/16) untersucht anhand dieser Fragen, wie Kinder einer Betreuungseinrichtung ihre Tagesverläufe rhythmisieren.⁶⁸ Mit der Kamera beobachtete Szenen des Gehens, Stehens, Sitzens oder Liegens werden so zerlegt und filmisch arrangiert, dass die unterschiedliche zeitliche Strukturierung der Praktiken in den Blick kommt. Dazu wirft eine Sprecherin über die Tonspur versuchsweise Benennungen ein. Zum *Gehen* ist beispielsweise Szene für Szene dies zu hören: „losziehen – dranhängen – trotten – mitziehen – anschließen – folgen – marschieren – eilen – stiefeln – festhalten – schwingen – mitziehen“. Eine Frage wird lesbar: „Wie erweitern Kinder das Repertoire?“ Es folgen weitere Szenen und erneute Formulierungsversuche: „torkeln – aus der Reihe tanzen – flanieren – schlendern – folgen – rennen – jagen – verfolgen – schwärmen – flitzen – fahren – watscheln – rollen – gleiten – zuckeln“. Ebenso wird mit dem *Stehen*, *Sitzen* und *Liegen* umgegangen – ein Beobachtungs- und Sprachfindungsgenerator. Indem der Film zwischen institutionell gerahmten Bewegungsweisen und darüber hinausgehenden Kreationen der Kinder unterscheidet, werden die Betrachtenden dazu angeregt, Bewegungsroutinen und Rhythmen im Zusammenhang der Ganztagsbetreuung aus einer weiten, an Kindern und ihrer institutionalisierten Kindheit orientierten Perspektive heraus, zu reflektieren und zu überdenken.

68 Der Film ist Teil der kamera-ethnographischen Studie *Kinder als Grenzgänger. Übergangspraktiken im Betreuungsalltag* (2015/16), die Sabine Bollig und ich unter Leitung von und zusammen mit Michael-Sebastian Honig im Rahmen des Forschungsprojektes *CHILD – Children in the Luxembourgian Daycaresystem* durchgeführt haben. Die Ergebnisse wurden auf Deutsch, Französisch und Englisch als Doppel-DVD publiziert.

2. Differenzierende Kapitelstrukturen

Doch selbst wenn Filme beim Schnitt chronologisch statt thematisch verdichtet werden – also keine *Arrangementfilme* sind –, können sie Teil einer analytisch strukturierten Zusammenstellung werden. Ein Beispiel:

In 18 Videos fragt die kamera-ethnographische Studie des CHILD-Projektes *Kinder als Grenzgänger. Übergangspraktiken im Betreuungsalltag* danach, wie 2- bis 4-jährige Kinder Tag für Tag die räumlichen, zeitlichen und sozialen Übergänge ihrer Bildungs- und Betreuungsarrangements mitgestalten. Welche Anforderungen stellen sich den Kindern dabei und welche Praktiken entwickeln sie, um ihre zum Teil recht komplexen Betreuungsalltage zu meistern? Entlang der Videos wird ein analytischer Begriff von Übergangspraktiken entfaltet, der auf die institutionelle Grammatik von Bildungs- und Betreuungsarrangements zielt – und zwar im Hinblick auf die eigenständigen Beiträge, die Kinder dazu leisten. (Mohn/Bollig 2016, DVD-Einlegeheft)

Der Blick ins Inhaltsverzeichnis der Publikation (Bild 83) vermittelt beim Lesen der fünf Kapitelüberschriften sowie der 18 Filmtitel den Eindruck eines komplexen Feldes, dem sich die Betrachtenden anhand ihrer eigenen Filmauswahl nähern können, was variable Montageeffekte ergibt. Für Workshops und Seminare bietet eine solche Zusammenstellung eine Menge Stoff. Im Zeitraum von 2006 bis 2019 sind zahlreiche kamera-ethnographische Video-DVDs auf eine solche analytisch strukturierende Weise entstanden.⁶⁹

69 Video-DVDs als Datenträger zu verwenden, ist mittlerweile nicht mehr zeitgemäß, die Idee einer analytischen Strukturierung filmischer Miniaturen, an der es sich weiterforschen lässt, aber durchaus. Passwort geschützte oder über QR-Code ansteuerbare Internetseiten stellen aktuell eine mögliche Alternative dar.

Kinder als Grenzgänger Übergangspraktiken im Betreuungsalltag			Children Navigating Borders Transition Practises in Day Care Routine		
INHALT DVD 1			CONTENTS DVD 1		
Grenzen passieren			Crossing Borders		
Grenzen machen	Praktiken der Verabschiedung beim Kommen	6:00	Creating borders	Practises of farewell upon arrival	6:00
Transit gestalten	Praktiken der Raumerschließung	7:00	Shaping the transit	Practises for developing space	7:00
Dinge mitbringen	Materiale Praktiken des Reinkommens	7:40	Bringing things along	Material practises of entering	7:40
Schleusen bauen	Übergabepraktiken beim Abholen	10:40	Building "sluices"	Handover practises during the pick-up	10:40
Obhut wechseln	Im Flur Zwischenorte schaffen	6:50	Changing custody	Creating intermediate places in the hallway	6:50
Settings unterscheiden			Differentiating Settings		
Positionen tauschen	Sich in andere Rollen begeben	8:00	Switching positions	Adopting different roles	8:00
Ordnungen wechseln	Anderen Regeln folgen	10:40	Changing structures	Following other rules	10:40
Betreuungstage rhythmisieren			Giving Rhythm to Childcare Days		
Bewegung variieren	Körperliche Taktung ganzer Tage	10:10	Varying movement	Giving physical rhythm to whole days	10:10
Zeiträume einrichten	De-Synchronisation und Synchronisation	8:50	Establishing time periods	De-synchronisation and synchronisation	8:50
Durch Zeiten hindurch	Ganze Tage choreografieren	7:50	Throughout all periods	Choreographing entire days	7:50
Über Tage hinweg	Seine Themen durchziehen	10:00	For days on end	Sticking to one's topics	10:00
INHALT DVD 2			CONTENTS DVD 2		
Zugang finden			Finding Access		
Früh kommen	Zum Einfinden in schlafende Räume	4:30	Arriving early	Fitting into "slumbering rooms"	4:30
Hinzukommen	Zum Einfinden in bestehende Formationen	3:40	Joining in	Fitting into existing formations	3:40
Zuspätkommen	Zum Einfinden in Parallelveranstaltungen	6:10	Arriving too late	Fitting into parallel activities	6:10
Formationen bilden			Building Formations		
Umgestalten	Kollektiven Gestalt verleihen	5:50	Restructuring	Imparting structure to the collective	5:50
Nicht gestalten	Sich vorübergehend beschäftigen	4:10	No structuring	Temporarily occupying yourself	4:10
Selbst gestalten	Aus Kollektiven Gemeinschaften machen	3:50	Structuring it yourself	Creating communities from collectives	3:50
Singen	Akustische Kollektive bilden	6:30	Singing	Forming acoustic collectives	6:30

Bild 88: *Kinder als Grenzgänger. Übergangspraktiken im Betreuungsalltag. Inhaltsverzeichnis der Doppel-DVD* (Mohn/Bollig 2016)

3. Bildteile in Printmedien

Parallel zu der DVD-Produktion im Forschungsprojekt CHILD wurde ein mehrsprachiges Arbeitsheft für Forschende und pädagogisches Fachpersonal veröffentlicht: *Betreuungsalltag als Lernkontext* (Bollig et al. 2015/16). Im Zentrum der Publikation steht ein opulenter ethnographischer Bildteil, bestehend aus Standbildserien mit kurzen interpretativ vertiefenden Texten (vgl. Bild 89 auf S. 184f.).

Der theorieorientierte Blick der Beobachtungen, aus denen auch die kamera-ethnographischen Standbilder im Arbeitsheft stammen, nimmt Bezug auf Überlegungen von Michael-Sebastian Honig (vgl. 2016; 2018) zu einer praxisanalytischen Bildungsforschung.

Was ein „Kind“ ist, hängt davon ab, was es heißt, „erwachsen“ zu sein. Kindheitsforschung untersucht dann keine Kinder, sondern wie Kindheit möglich

ist. Ihre Schlüsselfrage ist nicht mehr, was ein Kind ist, sondern wie Kindheit hervorgebracht wird. Sie rückt pädagogische Felder und ihre institutionellen Praktiken an die Stelle von Generationenbeziehungen. (Honig 2016)

Wie Kinder was lernen, indem sie zu ihrem Betreuungsalltag beitragen, lässt sich an kamera-ethnographischen Bildmaterialien weiterbeobachten. Anders als bei einer Filmbetrachtung ermöglicht die auf Papier gedruckte Form eines ‚Bilderbuches‘ ein Zurück- und Weiterblättern im je eigenen Tempo. Phänomene kommen dabei nicht allein vor Augen, über die Papierseiten des Heftes meint man sie zuweilen in den Händen zu halten. Raum und Zeit zum Einfühlen und Nachdenken ergeben sich. Aus positionierten Bildern dicht zeigende oder experimentell verknüpfende Arrangements zu bauen kann an fotoessayistische Traditionen anknüpfen und einen Beitrag zu diesem Genre leisten.⁷⁰

4. Videoinstallationen

In Räumen aufgebaute Installationen ermöglichen dem Ausstellungspublikum, sich zu bewegen, unterschiedliche Positionen und Blickwinkel zu den Projektionen einzunehmen, stehenzubleiben und sich zu vertiefen, weiterzuziehen, zurückzukehren und über die eigene Verweildauer selbst zu entscheiden. Installationsformate haben wir im Zusammenhang der Ausstellung „*Das bist Du! Frühe Kindheit digital*“⁷¹ systematisch durchgespielt.

70 Im Rahmen der Visuellen Anthropologie ist z.B. Gregory Batesons *The Balinese Character. A Photographic Analysis* (Bateson/Mead 1942) ein prominentes Beispiel hierfür.

71 Die Ausstellung „*Das bist du! frühe Kindheit digital*“ ist im Rahmen des Forschungsprojekts *Frühe Kindheit und Smartphone* (Jutta Wiesemann) beim SFB Medien der Kooperation (Universität Siegen) entstanden und wurde vom 27.9.2018 bis 6.1.2019 im Siegerlandmuseum, Siegen, gezeigt. Die ausgestellten Exponate von Pip Hare, Bina E. Mohn und Astrid Vogelpohl sind Ergebnis der *kollaborativen Kamera-Ethnographie* (Mohn) in diesem Projekt.

Dies zeigt auch eine weitere Variante der Verabschiedung:

This is shown in another variation of taking leave from one another, too:



Das Kind hat schon die Seiten gewechselt und ist dabei, sich zu verabschieden. Nach einem ersten Abschiedskuss steigt auch die Fachkraft mit ein.

The child has already changed sides and is in the midst of saying goodbye. After the first farewell kiss, the day care professional steps into the process.



Die Hand der Erzieherin verlängert die Geste des Vaters und stellt Kontakt her zwischen den Polen: Ein emotionaler Strom fließt.

The hand of the professional extends the gesture of the father and creates a contact between the two poles: an emotional current flows.



Der Vater streicht mit den Fingern von vorn durch das Stirnhaar des Kindes, die Erzieherin von hinten. Ein gespiegeltes Kopfstreicheln, eine Adaption des Familienmodells durch die Fachkraft.

The father runs his fingers through the child's forelocks; the childcare worker as well, but from the back. A mirrored stroking of the head, an adaptation of the family model by the childcare worker.

Ein fester Griff ins Haar durch den Vater wiederholt sich später in Form eines verblüffend ähnlich festen Griffs ins Haar durch die Erzieherin, während der Vater geht.

A firm grip in the hair by the father is repeated later in the form of a strikingly similar and solid grip of the child's hair by the childcare worker while the father is leaving.

Das Kuschneln und Küssen über der Grenzlinie, die geradezu gespiegelten Gesten von Elternteilen und Fachkräften zeigen eine besondere Bemühung um Symmetrie und Überbrückung von etwas, was weit auseinander liegen könnte: die Welt der Familie und die der Kindertagesbetreuung. So arbeiten Praktiken der Verabschiedung daran, emotionale und räumliche Grenzen erst sichtbar zu machen.

The cuddling and kissing across the borderline, and the almost mirrored gestures of the parents and staff, reveal a special effort at symmetry and the bridging of something that could be poles apart: the world of the family, and that of the day care facility. In this manner, the practises of taking leave work at making the emotional and spatial borders visible for the first time.



Griff des Vaters ...
The grip of the father...

... danach Griff der Erzieherin
... and that of the childcare worker

Das Grenze-Bauen zeigt sich auch in anderen Varianten und in Einrichtungen mit anderen baulichen Gegebenheiten. Die Situation in Krippe B ähnelt ein wenig dem Eingangsbereich mit Zaun und Pforte in Krippe A (siehe die vorherigen Szenen), doch gibt es hier kein Tor, was zu öffnen oder zu schließen wäre. Grenzlinien werden dennoch gezogen: körperlich.

The creation of borders can also be seen in other variations, and in day care facilities with different structural conditions. The situation in day care centre "B" is somewhat similar to the fenced and gated entrance area of day care centre "A" (see the previous scene), but here there is no door that must be opened or closed. Boundary lines are nevertheless drawn: bodily.

Bild 89: *Betreuungsalltag als Lernkontext*. Auszug aus dem gleichnamigen Arbeitsheft: Bollig et al. (2016: 38)

Die gesamte Ausstellung ist ein raffiniertes Spiel mit klug arrangierten Bildern. So steht in einer Ecke des Ausstellungsraums ein Monitor im Kreis gemütlicher Sitzmöbel. Wenn wir uns dazu setzen, sitzen wir drei Kindern gegenüber, die es sich ebenfalls auf einer Sitzlandschaft gemütlich gemacht haben und wir werden in eine kamera-ethnographisch beobachtete Wohnzimmersituation hineingezogen. An anderer Stelle fordert uns die triptychon- und diptychonartige Montage von Videoscreens fortlaufend auf, den Blick schweifen und wechseln zu lassen, sowohl das eine als auch das andere zu sehen. Schließlich ist bei dem auf mehreren ausgelegten Tablets vorbereiteten Spiel das aktive Manipulieren der Abfolgen von kleinen Videostückchen (*Miniaturen*) gefordert. Das ‚sich dazu Setzen‘, das ‚Blicke schweifen lassen‘ vor den Screens und das ‚Handling‘, die ‚Mani-Pulation‘ mittels der Touch-Screens, führt uns leibhaftig an die zentrale methodische Idee des Blicklabors heran: ein teilnehmendes, aktives, forschendes Verhältnis zur *Visualität des Sozialen* zu etablieren und dauerhaft aufrecht zu erhalten. (Amann 2020: 232)

Einkanal-Videoinstallation



Bild 90: Ausstellung „Das bist du!“ *Publikum gegenüber* Papier Smartphone Performance (Mohn 2017). Foto: Bina E. Mohn (2018)

Eine Nische im Ausstellungsraum simuliert Wohnzimmergemütlichkeit. Auf dem Fernsehmonitor läuft eine kamera-ethnographische Szene im Videoloop, die im Wohnzimmer einer Familie entstanden ist, ‚Sofa-Ethnographie‘, wie wir unser Forschen zu Medienpraktiken in Familien mit kleineren Kindern nennen. Sechs Minuten lang vor einem Exponat zu verweilen, so lange dauert der geloopte Film, ist im Kontext einer Ausstellung herausfordernd und bedeutet, sich Zeit zu nehmen, auf den Lauf der Dinge einzulassen, interessiert hinzuschauen, dabeizubleiben und die Erwartung nicht aufzugeben, dass es dabei etwas zu entdecken gibt – eine Gelegenheit, sich in eine ethnographische Beobachtungshaltung zu begeben und eine Szene mit überraschender Eigendramaturgie zu erleben: eine *Papier Smartphone Performance*. Die beiden älteren Geschwister sitzen auf dem Sofa, haben Smartphones in den Händen; die jüngere Schwester bearbeitet einen Umschlag aus Papier. Medien und Materialien, Posen und Gesten werden vergleichbar. Die am Smartphone spielende ‚abwesende‘ große Schwester bekommt schließlich von ihrer kleineren Schwester eine Handvoll Papierfetzen über den Kopf gestreut und ist in der Abwehr dessen für einen Moment lang wieder ‚da‘.

Dreikanal-Videoinstallation



Bild 91: Ausstellung „Das bist du!“ Publikum gegenüber Face to Face – Face to Screen (Vogelpohl et al. 2018). Foto: Pip Hare (2018)

Auf drei großen Leinwänden wird eine Choreographie dichter Beobachtungsfragmente dargeboten, die von drei Kamera-Ethnographinnen stammen. Titel: *Face to Face – Face to Screen* (Laufzeit 12:54 Min.). Zu sehen sind kleine Kinder in Familien mit Tablets und Smartphones gegenüber Ethnographinnen mit Kameras. Dabei sind bis zu drei Szenen, die aus Beobachtungen in unterschiedlichen Familien stammen, nebeneinander angeordnet, aufs Bild genau zueinander getaktet und synchron gesteuert. Nicht jede der drei Leinwände wird durchgehend bespielt, Schwarzfilm wirkt mit, es gibt einsetzende und wieder aussetzende Episoden.

Aufgrund der Größe der Projektionsflächen ist es den Betrachenden kaum möglich, alle drei Leinwände stets zusammen im Blick zu behalten; die Devise lautet: sich von den Bildern und zugehörigen Tönen zum Hin-und-her-Gucken animieren lassen. Alle ein bis zwei Minuten wechselt der zu beobachtende Aspekt. So kommen innerhalb von knapp 13 Minuten alltägliche Medienpraktiken in Familien facettenreich und anhand origineller Blickschneisen in den Blick. In einem dieser szenischen Arrangements lässt sich beispielsweise beobachten, wie Papier, als ein in Haushalten verfügbares Material, zum Nebenbuhler und Mitspieler der digitalen Medienpraktiken in der frühen Kindheit wird.



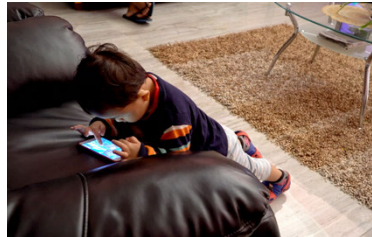
Bild 92: *Face to Face – Face to Screen*. Standbild aus Dreikanal-Videoinstallation: Vogelpohl et al. (2018)

Während eine Küchenrolle zerlegt, Umschläge in kleine Stücke gerissen oder ein Papier mit dem Mund untersucht wird, stehen papierne Materialien und digitale Geräte in einem Verhältnis wechselseitiger Bezugnahme. Im Takt der Installation und eigener Körper- und

Kopfbewegungen kann sich das Publikum diverse Aspekte des Themas beobachtend erschließen.

Zweikanal-Videoinstallation

Auf andere Weise wird bei diesem Ausstellungsexponat eine forschende Rezeption angeregt: Zweikanal-Videoinstallation *All diese Dinge* (Hare et al. 2018), mit zwei Filmen von Pip Hare (aus ihrer Feldforschung 2017 in Nordostindien).



Bilder 93 und 94: *All diese Dinge*. Standbilder aus Zweikanal-Videoinstallation: Hare et al. (2018)

Zwei parallele Monitore, zwei Kinder, vielfältige Welten. Die beiden Filme der Installation laufen in unterschiedlich langen Loops (10:03 Min. neben 6:05 Min.). In diesem Fall ist das möglich, da kontinuierlich zwei Kinder zu sehen sind, eines auf dem rechten, eines auf dem linken Monitor. Sie bewegen sich durch unterschiedliche materielle und digitale Umgebungen und Räume, berühren, tasten und greifen, interagieren und probieren, bedienen und navigieren. Bei ihrer beobachtenden Kameraführung hat Pip Hare sich unbeirrt für das jeweilige Kind und sein Tun interessiert. So kann sich nun auch das Publikum in die konkreten Erfahrungswelten dieser beiden Kinder abwechselnd hineinversetzen, während es durch das Geschehen auf dem Monitor daneben stets aufs Neue zu Vergleich und Perspektivenwechsel animiert wird.

Ich habe mir nicht eingebildet, ihre Perspektiven einnehmen zu können oder die Welt durch ihre Augen zu sehen. Ich habe mich stattdessen einfach auf das konzentriert, was sie taten, womit sie sich beschäftigten. Meine Beobachtungen waren von unserem grundsätzlichen Forschungsinteresse daran geleitet, wie Kinder das, womit sie sich beschäftigen, zu Medien machen, mittels derer sie mit ihren Welten interagieren. (Hare 2020: 219)

Aufgrund begrenzter Räumlichkeiten hatten wir die Zweikanal- und die Dreikanal-Videoinstallation im selben Raum aufgebaut. Sie standen sich gegenüber (die eine mit Kopfhörern ausgestattet) und es hat das Publikum in seiner Wahrnehmung beeinflusst, dass in der Installation *All diese Dinge* zwei Kinder in Indien zu sehen sind, die relativ unabhängig von Erwachsenen agieren, während gleich daneben, in der Installation *Face to Face – Face to Screen*, in Deutschland beobachtete Szenen gezeigt wurden, in denen Eltern mit ihren Kindern und einem digitalen Gerät interagieren. Dabei entstand eine für uns unerwartet polarisierende Rezeption: Studierende der Erziehungswissenschaften sahen vernachlässigte Kinder in Indien, wo uns Kamera-Ethnographinnen deren Autonomie, Erkundungseifer und Ausdauer bei ihren Tätigkeiten beeindruckten.

Wie damit umgehen, wenn die mit liebevollen Augen durchgeführten Beobachtungen ein Publikum nicht davon abhalten, wertende Urteile an die Bilder der Ethnographin zu heften? In ihrem Text *Bilder hier und dort* macht Hare (2020) die Entfernung der in einer Ausstellung gezeigten Filme von den Orten und Kontexten ihrer Entstehung zum Thema und befasst sich mit der Problematik, die entsteht, wenn ethnographische Bilder und Filme nicht allein über geographische, sondern auch über disziplinäre, kulturelle und alltägliche Grenzen hinweg öffentlich gezeigt und gesehen werden. Hier könnte eine *Blicklaborstrategie* einsetzen und den Versuch einer Moderation und experimentellen Prüfung wagen.

5. Webbasierte interaktive Portale



Bild 95: Ausstellung „Das bist du!“ Forschendes Publikum am Wordless Language Game 01. Foto: Pip Hare (2018)

Während der genannten Ausstellung wurde das interaktive Forschungswerkzeug *Wordless Language Game 01: Frühe Kindheit digital* (Mohn et al. 2018) öffentlich getestet.⁷²

Man könnte dieses Arrangement technisch wie inhaltlich aufbereiteter, visueller Teilchen als eine Art Kaleidoskop betrachten. Die ordnenden Begriffe (hier kommt doch Sprache ins Spiel!) werfen jeweils eine Anzahl dieser zugeschnittenen, ‚geschliffenen‘ Bilderfolgen in das – metaphorisch gesprochen – vorbereitete Rohr des Kaleidoskops und ermöglichen Ähnlichkeiten und Unterschiede in beliebigen Durchgängen in unterschiedliche sequenziell-visuelle Beziehungen zueinander zu bringen. Man könnte dies als das instrumentelle Zentrum des vorgeführten Blicklabors verstehen. Sobald dieses Kaleidoskop gedreht wird, entsteht neben der Rekombination audiovisueller

72 Zu methodologischen Überlegungen im Zusammenhang des Versuchs, ein WLK zu bauen, siehe S. 125 in diesem Buch.

Partikel sowohl ein individuelles Assoziieren und Nachdenken als auch ein Strom diskursiv anschlussfähiger Beobachtbarkeiten. Im gemeinsamen Betrachten kommen diese dann ‚zur Sprache‘. (Amann 2020: 232f.)

Wenn wir über filmische Arrangements dazu in der Lage sind, einen „Strom diskursiv anschlussfähiger Beobachtbarkeiten“ auszulösen, bleibt die Frage offen, wie damit diskursiv umgegangen werden kann. Wie also kommt ein Forschungsgegenstand facettenreich in welchen Blick des Publikums und wie lässt sich dies öffentlich reflektieren?

Blicke im Labor

Die Bezeichnung *Blicklabor* im Titel einer (öffentlichen) Veranstaltung oder eines (käuflichen) Produktes kündigt einen Zusammenhang von Rezeption und Forschung an. Betrachten wir zunächst den ungewöhnlichen Fall eines Buches (vgl. Mohn et al. 2023), welches vorgibt, ein *Blicklabor* zu sein.

Buchpublikation als Blicklabor

Die Beiträge des Buches *Berührung neu erfinden. Sinnespraktiken in digitalen Kindheiten. Ein Blicklabor an 10 kamera-ethnographischen Szenen*⁷³ untersuchen und diskutieren Sinnespraktiken in der frühen Kindheit, in denen Haut und Displays, Augen und Ohren synergetisch zusammenwirken und zu sensorischen Ereignissen werden. Im Zentrum der Publikation stehen zehn kamera-ethnographische Szenen – mehr oder weniger Minutenfilme – zum Berühren, die über QR-Codes im Buch zugänglich gemacht werden. Anhand unterschiedlicher Perspektiven wird

73 Herausgegeben von Bina E. Mohn, Jutta Wiesemann, Pip Hare und Astrid Vogelpohl (LIT Verlag 2023, Sprachen: deutsch/englisch).

danach gefragt, wie digital vermittelte Berührungen für die *Weisen der Welterzeugung* (Goodman 1984 [1978]) in der frühen Kindheit bedeutsam sind. Was die drei Kamera-Ethnographinnen in ihren Filmszenen rund um diverses Berührungsgeschehen in der frühen Kindheit positioniert zu sehen geben, greifen die schreibenden Autor:innen nicht minder positioniert auf. Dies erzeugt die erforderlichen Differenzen, die ein *Blicklabor* begründen.

Zu einem Labor gehören experimentelle Strategien und Praktiken des Generierens, Bearbeitens und Präparierens von Materialien, wie etwa verlangsamten, beschleunigen, dehnen, verdichten, vergrößern, verkleinern, zerlegen, schneiden, zusammensetzen, einfärben. Auch im Entstehen der Texte des Buches wurden experimentelle Mittel eingesetzt. Filmische Momente, die beim Anschauen sekundenschnell vorüberhuschen, wurden durch genaueres Beschreiben gedehnt; Fragen wurden aufgeworfen, die sich im Umgang mit den Filmen als Beobachtungsschnittstellen erweisen; die Beitragenden haben Zitate in ihre Texte eingebracht und auf diese Weise die Sichtfelder gedreht und gewendet, überlagert und eingefärbt, verschoben oder erweitert – man könnte das Zitieren (Rheinberger folgend) auch ‚Pfropfen‘ nennen.

Pfropfen hingegen bezeichnet das Setzen eines Anderen, das nicht organisch aus dem Vorangegangenen hervorgeht, obwohl es das Vorangegangene braucht, um sich als ein Anderes zu artikulieren. [...] „Schreiben meint Pfropfen“, heißt es ganz grundsätzlich und lapidar in *La Dissémination* (Jacques Derrida, „Die Dissémination“, in: ders., *Dissemination*, Wien 1995, S. 323-414, hier S. 402), sowohl im Sinne des Aufbringens auf eine Unterlage als auch im Sinne einer Dekontextualisierung und Rekontextualisierung von Versatzstücken. [...] Bachelard will den „Pfropf“ hier ausdrücklich nicht als eine bloße Metapher verstanden wissen: Für ihn bezeichnet er vielmehr eine Figur und eine Bewegungsform der „Materiellen Imagination“. Anders gesagt: Er nimmt die Metapher beim Wort. (Rheinberger 2021: 101f.)

Dass am selben Filmstück verschiedene Autor:innen nicht unbedingt dasselbe bemerken und ansprechen, ist aufgrund ihrer unterschiedlichen disziplinären Hintergründe verständlich und zu erwarten. Im Rahmen von *Blicklaboratorien* ist genau dies der interessante Ansatzpunkt. Wie konstituieren diverse Blicke welche Forschungsgegenstände? Im Sinne von Laborpraktiken lassen sich die vorliegenden Materialien in kleinere Einheiten und Ausschnitte zerlegen, befragen, vergleichen, aneinander reiben und neu verknüpfen. Wo ergeben sich interessante Schnittstellen? Wie könnte eine Collage aus Bruchstücken der vorliegenden Texte und Filme aussehen? Ergeben sich dabei irritierende Fälle, die zu denken geben und zur Auseinandersetzung anregen? Im einleitenden Text *Berührung im Blick* (Mohn 2023: 17-27) werden drei solcher Irritationen aufgespürt, die aufkommen mögen, indem die eine Perspektive auf eine andere trifft und dann beide aneinander etwas bewirken. Der Leserschaft wird dies als Anregung und Anleitung zur eigenen *Blicklaborpraxis* im Umgang mit den Filmen und Texten an die Hand gegeben. Im Falle dieses Buches sind es unterschiedliche – doch nicht völlig verschiedene – Perspektiven und Rahmungen zum Thema *Berühren im digitalisierten Alltag früher Kindheiten*, die in eine Versuchsanordnung gebracht werden. *Blicklaboratorien* zum Thema Berührung durchzuführen, bedeutet eine Suche nach weiteren Fällen von Berührung und zugleich auch das Imaginieren weiterer Blicke auf Berührung. Alternative Perspektiven und auch Materialien in ein solches Labor einzubringen bleibt schließlich der forschenden Leserschaft ebenso überlassen wie den am Buch beteiligten Filmenden und Schreibenden. Eine andere Rahmung liegt vor, wenn öffentliche Veranstaltungen zu *Blicklaboratorien* werden. Forschungsprozesse über explorative Blickeinsätze und Perspektivenwechsel voranzubringen bleibt ein aktuelles Experimentierfeld kamera-ethnographischen Forschens.

Öffentliche Veranstaltungen als Blicklaboratorien

Ethnographische Forschung und gesellschaftlicher Diskurs treffen im öffentlichen Blicklabor aufeinander. Wie lässt sich so etwas gestalten? Auf der Suche nach Anregungen stoße ich auf Alexander Kluge, Hannah Hurtzig und Bruno Latour, die im Rahmen öffentlicher Ausstellungen und Performances ein besonderes Gespür für Diversität und Kooperation entwickelt haben. Von Werkstätten, Lern- und Produktionsräumen ist die Rede, bei Kluge auch von *Gärten der Kooperation*.⁷⁴

Kluge: *Pluriversum*⁷⁵

Aus Bildern, Texten und Objekten bildet Alexander Kluge immer neue Konstellationen, deren Sinn oder Widersinn maßgeblich durch die Montage entsteht. In deren Zwischenräumen lässt Kluge die Fantasie des Zuschauers und Zuhörers keimen. [...] Zusammenhänge entstehen bei Kluge durch Zusammenarbeit und Zusammendenken, er denkt mit Fritz Lang, mit Oskar Negt, mit Hannelore Hoger, mit Helge Schneider, mit Gerhard Richter, mit Thomas Demand und vielen anderen. „Ohne von anderen Gestirnen beleuchtet zu werden, leuchtet mein Mond nicht“, erläutert Kluge. (Museum Folkwang 2017)

Hurtzig: *Markt für nützliches Wissen und Nicht-Wissen*

Als eine betont diverse Veranstaltungsform hat Hannah Hurtzig im Rahmen der *Mobilen Akademie Berlin* das Format *Schwarzmarkt für nützliches Wissen und Nicht-Wissen* entwickelt. Es wird seit vielen Jahren an verschiedenen Orten und zu unterschiedlichsten Themen erfolgreich erprobt.

74 <https://www.wkv-stuttgart.de/programm/2017/ausstellungen/alexander-kluge/sieben-inseln/>, zuletzt aufgerufen am 15.7.2022.

75 Dabei handelt es sich um eine Ausstellung im Museum Folkwang Essen (15.9.2017 – 7.1.2018).

Jeder Schwarzmarkt präsentiert ein spezifisches Thema. Bis zu 100 vorrangig lokale Experten aus verschiedenen Bereichen und Disziplinen bieten ihr Wissen in 30-minütigen Vieraugengesprächen an Einzeltischen an. Das Publikum kann entweder Dialoge mit den Experten führen oder per sogenanntem „Schwarzmarkt-Radio“ über Kopfhörer in ausgewählte Gespräche hineinhören. Zwischen intimer Unterhaltung und konzentriertem Austausch einerseits und öffentlicher Unterhaltung andererseits, soll so ein gemeinsamer Diskurs- oder Kommunikationsraum entstehen, in dem Lernen und Verlernen, Wissen und Nicht-Wissen, auf nicht-institutionellem Weg ihren Besitzer wechseln. Experten können Wissenschaftler, Handwerker, Künstler, Philosophen oder der Nachbar sein, der ein spezifisches Wissen zu dem übergreifenden Thema hat und es teilen möchte.

Der Schwarzmarkt für nützliches Wissen und Nicht-Wissen folgt einem strikt getakteten dramaturgischen und administrativen Ablauf. Der Zuschauer, bzw. „der Klient“ kann zwischen mehreren Experten oder „Wissensdienstleistern“ wählen. Über jedem Experten-Tisch hängt eine Edison-Glühlampe, die aufleuchtet, wenn die Runde beginnt. [...] In jedem Schwarzmarkt hängt ein Schild mit dem Oswald Wiener Zitat: „Erst als ich hörte, wie Du mich verstehst, wusste ich, was ich gesagt habe.“ [...] Jenseits klassischer Repräsentationslogiken des Theaters entsteht so ein Ort, der laut Dirk Baecker die komplizierte „Ökonomie des Wissens“ inszeniert und Kommunikationsprozesse im Vollzug beobachtbar werden lässt. [...] Die Szenographie des Schwarzmarktes spielt mit der Metapher des Archivs und referiert auf Versammlungsstätten wie den Lesesaal, die Börse, den Wartesaal. (Wikipedia 2022b)

Latour: „Kollektive Dispositive erfinden“

Wir waren in einem Theater in Nanterre und mehrere hundert Studentinnen und Studenten stellten die Verifizierung eines philosophischen Problems dar, dass ich vorgegeben hatte. Was geschieht, wenn Menschen nicht nur andere Menschen, also Nationen, vertreten, sondern wenn diese Menschen auch sich selbst vertreten? [...] Was passiert in einer Versammlung, mit Ver-

tretern aus den USA, aus Frankreich, Deutschland und Brasilien. Und mit einer Delegation „Amazonien“, nicht Brasilien. Und mit einer Delegation „Ozean“, einer Delegation „Arktis“ usw. Einer Delegation „Erdöl“, die im Namen des Erdöls spricht. Alle diese Delegationen sind gleichwertig vertreten. Und es gibt eine Versammlungsleiterin, die sagt: „USA: 2,5 Minuten.“ Wie bei den Klimakonferenzen. Und dann: „Ozean: 2,5 Minuten.“ Und die Aussagen von „Ozean“ zeigen eine Wirkung auf die USA und auf deren Entscheidungen im Bereich der Ozeane. Das ist sensationell. Das Ganze bleibt Fiktion und Rollenspiel, aber man kann so eine grundlegende philosophische Frage behandeln, die somit wieder Gehör findet. Mit Texten erzielt man nicht den gleichen Effekt. [...] Eine Ausstellung ist ein sehr schönes Medium. Sie bietet einen anderen Zugang zu einer philosophischen Frage als Texte und Bücher. Das ist für mich empirische Philosophie. Und es ist kollektiv. An einer Ausstellung arbeiten 200 Menschen während zwei Jahren. Ich habe dabei vieles gelernt, was ich davor nicht wusste. (*Gespräche mit Bruno Latour 6: Kollektive Dispositive erfinden*, 2021)⁷⁶

In nicht bis ins Letzte steuerbaren, doch klug moderierten Prozessen werden Untersuchungsgegenstände im Rahmen öffentlicher Veranstaltungen kollektiv bearbeitet.

Ich setze auf dieses Modell der kollektiven Arbeit zwischen ganz unterschiedlichen Disziplinen. Die zwar mit unterschiedlichen Medien arbeiten, sich aber mit den gleichen Fragen beschäftigen. Nicht um wissenschaftliche Ergebnisse zu produzieren, die in den großen Fachzeitschriften publiziert werden und sich dann langsam in der Öffentlichkeit verbreiten. Die Erkenntnisse müssen vielmehr an die Öffentlichkeit gerichtet sein, die genauso verloren ist wie die Analysten selbst. Das ist das Wesentliche. (Ebd.)

76 Die hier verwendete Übersetzung entspricht den Untertiteln aus dem Arte-Beitrag *Gespräche mit Bruno Latour 6: Kollektive Dispositive erfinden*. <https://www.arte.tv/de/videos/106738-006-A/gespraeche-mit-bruno-latour-6/>, zuletzt aufgerufen am 1.2.2023.

Wie verhalten sich kamera-ethnographische *Blicklaboratorien* zu solchen Formaten? Ob als Präsenzveranstaltung, Videokonferenz oder in Buchform, ein *Blicklabor* bildet nicht allein einen Ort, an dem sich diverse Perspektiven einfinden oder abholen lassen. Konzeptionell geht es darum, Blicke als Blicke zu reflektieren und in konkreten Forschungszusammenhängen damit zu experimentieren – keine einfache Aufgabe: Mögliche Perspektiven im Publikum sollen in ihrer Diversität öffentlich zum Ausdruck gebracht werden – dies erfordert diskursive Formate und deren Moderation; darüber hinaus gilt es, den Rahmen eines Experimentalsystems zu setzen, so dass unterschiedliche Perspektiven als Optiken erprobt werden können – dies wiederum erfordert eine Strategie, Blicke aufeinandertreffen und aneinander etwas bewirken zu lassen.

Wissenseffekte ergeben sich nicht automatisch aus dem Experiment. An der Produktion dieser Wirklichkeiten zweiter Ordnung ist eine spielerisch-probierende Form des Umgangs mit Spuren und Daten beteiligt, die unbedingt zum Experimentieren gehört. (Rheinberger 2018: 143f.)

Als kommunikatives Format der *Kamera-Ethnographie* sind *Blicklaboratorien* daraufhin angelegt, in Bezug auf (audio-)visuell Wahrgenommenes mögliche Sichtweisen, Perspektiven und Wertungen sprachlich zu explizieren, untereinander auszutauschen und dies in experimentelle Denkbewegungen einzubringen. Ziel ist nicht die Validierung ethnographischer Blickstrategien und Sichtweisen, vielmehr geht es darum, eigene und andere Perspektiven zu prüfen und zu erproben. Dabei mögen auch Blicke aufkommen und wirksam werden, die unbequem, unerwünscht oder gar eine Zumutung sind. Doch auch dies in solchen Fällen explizit zu machen – auffällig statt unauffällig – ermöglicht eine kritische Bearbeitung. Individuelle Rezeption soll in kollektive Reflexion und Debatte überführt werden.

Der Diskurs ist nicht das, was gesagt wird; er ist das, was dasjenige, das gesagt werden kann, einschränkt und ermöglicht. Diskurspraktiken legen fest,

was als sinnvolle Aussage gilt. Aussagen sind nicht die bloßen Äußerungen des ursprünglichen Bewusstseins eines einheitlichen Subjekts; vielmehr entstehen Aussagen und Subjekte aus einem Feld von Möglichkeiten. Dieses Feld von Möglichkeiten ist nicht statisch oder singular, sondern vielmehr eine dynamische und kontingente Vielheit. (Barad 2018 [2012]: 32)

Filmisch zeigende und diskursive Formate rücken im *Blicklabor* zusammen und fordern einander heraus. Kombinationen aus Ausstellungs- bzw. Bühnenereignissen, Podiumsdiskussionen, Workshops oder Schreibwerkstätten sind ebenso denkbar wie ausgelegte Laborbücher, bereitgestellte Pinnwände oder die Einladung zur Mitwirkung an einem Blog im Internet. Stimmen und Standpunkte sollen in einen Laborprozess eingebracht und dort weiterverarbeitet werden können – ein Experimentierfeld. Rückbezüge auf Vorgeschichten des Laborgedankens im öffentlichen Raum sind in diesem Zusammenhang interessant. So lassen sich z.B. Anregungen bei den Kunst- und Designschaffenden des Bauhauses finden: Schlemmer macht die Bauhausbühne zum Labor, Moholy-Nagy entwickelt ein Polykino.

Mit Schlemmers Arbeiten wurde die Bauhausbühne zum Labor für eine tänzerische Anthropologie, deren Ausgangspunkt jedoch gerade nicht der Mensch als bereits gegebene Einheit bildete, sondern die nach den Bewegungskonfigurationen und Gesetzmäßigkeiten fragte, die den menschlichen Körper und seine Handlungen erst hervorzubringen vermochten. (Egert 2019: 158)

„Man müsste“, so Moholy-Nagy, „ein Kino bauen, das für verschiedene Versuchszwecke hinsichtlich Apparatur und Projektionsfläche eingerichtet ist“, ein Kino, indem sich die Projektionsflächen mehrerer Filme schneiden können, so dass „Geschehnisfolgen“ sich durchkreuzen, parallel laufen oder eben „ein neuer gemeinsamer Film“ entsteht. [...] Wie verändern sich Bewegungen, wenn sie sich durchkreuzen, verbinden und überlagern, und welche

neuen Bewegungsweisen entstehen in diesen Konstellationen? Dies ist das Forschungsinteresse von Moholy-Nagys Polykino. (Ebd.: 162f.)

Mögliche Andockstellen werden erkennbar. Inmitten eines Spektrums an Perspektiven und Weisen des Hinschauens werden im kamera-ethnographischen *Blicklabor* audiovisuelle Materialien zusammen mit den sie bedingenden Blicken einer experimentellen Bearbeitung ausgesetzt. Dies kann in Bezug gesetzt werden zu dem, was Bogusz im Zusammenhang des soziologischen Experimentalismus als eine „heterogene Kooperation“ beschreibt.

Heterogene Kooperation ist damit die Aufforderung zu einer problemorientierten Strukturierung sich voneinander unterscheidender Erfahrungsdifferenzen. Nicht eine affektgeladene „Solidarität“, deren Ansprüche auf Gemeinsamkeit eine Überforderung der Angehörigen der komplexen Weltgesellschaft darstellt, sondern die Akzeptanz von Erfahrungsdifferenzen verbunden mit der Ermöglichung, diese neu miteinander zu verknüpfen, wird hier angestrebt. (Bogusz 2018: 433)

Auch Rheinberger verbindet Experimentelles mit Visionärem:

Experimentalsysteme sind [...] technisch-epistemische Prozesse, die begrifflich-phänomenale Einheiten – epistemische Dinge – hervorbringen; damit sind sie, wie der französische Molekularbiologe Francois Jacob es ausgedrückt hat, „Maschinen für die Herstellung von Zukunft“. (Rheinberger 2006: 351)

Im öffentlichen Raum angesiedelt zielen *Blicklaboratorien* auf gesellschaftliche Lern- und Veränderungsprozesse und betonen die erforderliche Einbindung von Forschung in diese. Der ethnographische Blick, erarbeitet über einen längeren Forschungsprozess hinweg und materialisiert in den filmischen Produkten einer zeigenden Ethnographie, steht dabei als Blickposition im Raum und zur Debatte. Indem sich forschende

Blicke nicht als objektiv oder über andere erhaben gebärden, sondern als disziplinar positioniert, versuchsweise eingenommen, irritierbar und im besten Sinne des Wortes fragwürdig, können sie entsprechend vertortet, geschärft, vertreten und verantwortet, verändert oder verworfen werden. Im Einklang mit den Blicken ändern sich zugleich die Welten, die sich daraus ergeben.

Welche Blicke? Rezipieren als situiertes Erblicken

Als Ziel einer *zeigenden Ethnographie* könnte formuliert werden: „Zu sehen geben, was sich zeigt!“ Doch zu sehen geben können die ethnographisch Forschenden nur, was sich im ethnographischen Blick zu zeigen vermag; Entsprechendes gilt für das, was im Rezeptionsereignis ‚zu sehen genommen‘ wird. Wenn wir von situierten Praktiken – inklusive situierten Sinnes- und Wahrnehmungspraktiken – ausgehen, sind sichtbar machen und gesehen werden, hörbar machen und gehört werden, fühlbar machen und gefühlt werden usw. wechselseitig aufeinander bezogen und nicht sinnvoll voneinander trennbar. Ohne Resonanz, ohne ein Publikum, ohne das Risiko, anders oder nicht verstanden zu werden, hätten wir es nicht mit geteiltem Wissen zu tun. Forschungsprozesse lassen sich durch universitäre Forschungsteams nicht vollends steuern, doch dieser Kontrollverlust birgt auch Chancen. Rezeptionssituationen haben ein Potential zum Krisenexperiment: Unerwartete Blicke mögen gewohnte Sichtweisen bereichern, aber auch stören oder zumindest irritieren. Dies ist es, was Blicke ‚als Blicke‘ erfahrbar und reflektierbar macht.

Was James als das Ereignis einer „reinen Erfahrung“ bezeichnete, wird im Experimentalismus John Deweys die Erfahrungsdifferenz, die den Erfahrungsstrom (James) beziehungsweise die verinnerlichten Gewohnheiten („Habits“, Dewey) unterbricht und einen neuen Impuls auslöst. Ausgehend

von Dewey ließe sich damit sagen: Erst eine Erfahrungsdifferenz (ohne welche die Veränderung des Gegenstandes undenkbar ist) produziert Erkenntnis. [...] Diese Erfahrungsdifferenz führt demnach nicht zu größerer Ungewissheit, sondern im Kontext der experimentellen Prüfungssituation zu einer systematischen Spezifizierung der Bedingungen, für die die erreichte Erkenntnis geltend gemacht werden soll. Nur so kann ein Lernprozess freigesetzt werden – und was ist Erkenntnis schließlich anderes als Lernen? (Bogusz 2018: 92)

Erfahrung als Probieren umfasst zugleich Veränderung – Veränderung aber ist bedeutungsloser Übergang, wenn sie nicht bewusst in Beziehung gebracht wird mit der Welle von Rückwirkungen, die von ihr ausgehen. Wenn eine Betätigung hineinverfolgt wird in ihre Folgen, wenn die durch unser Handeln hervorgebrachte Veränderung zurückwirkt auf uns selbst und in *uns* eine Veränderung bewirkt, dann gewinnt die bloße Abänderung Sinn und Bedeutung; dann lernen wir etwas. (Dewey 1993: 186)

Nach Bogusz (vgl. 2018: 93) führt die Prämisse der Erfahrungsdifferenz die Forschungskriterien der Reflexivität und Revisionsoffenheit zusammen und übersetzt sie in die Ebene des Sozialen. In diesen Zusammenhang scheint mir die kamera-ethnographische Konzeption der *Blicklaboratorien* bestens zu passen. Rezeptionsergebnisse in ein Laborkonzept einzubinden, schafft einen Rahmen für fortgesetzte Wissensprozesse bis hin zu kollektiven Entwürfen. Eigene und andere Blicke als mögliche (vorstellbare) Blicke zu prüfen, mag selbst feine Unterschiede sozialer Relevanzen und Sinnstrukturen wahrnehmbar machen, die sich unterhalb der Schwelle großer Dispositive – wie etwa dem ‚westlichen Blick‘ – abspielen. Dabei wird die von Wittgenstein auf Dauer gestellte Frage: „Wie könnte es noch sein?“, um die Frage ergänzt: „Welche Blicke und Perspektiven sind noch vorstellbar?“ Diese beiden Fragen werden im *Blicklabor* in dasselbe Reagenzglas gegossen und ineinander aufgelöst: Zugleich wird nach Phänomen, ihren Aspekten, Übergängen und Grenzen gefragt und dabei das je eigene Wahrnehmen und Verstehen ausgelotet und neu verhandelt.

Intermezzo 2: Orte der Worte

Blicke als Blicke zu reflektieren, ruft Verbalisierungspraktiken auf den Plan. Daher wurden im Kapitel *Forschende Rezeption* die Übergänge vom Audiovisuellen zum Diskursiven hervorgehoben. Dies ergibt jedoch insofern ein Zerrbild, als Reden und Schreiben auch zu den Praktiken jeder anderen Forschungsphase zählen. Vorrangig nonverbale Phänomene zu untersuchen bedeutet keinen Verzicht auf sprachliche Kommunikation und schriftliche Mittel, ganz im Gegenteil: Sich beim Forschen zwischen dem Blicken und Filmen, Reden und Schreiben, Schneiden, Montieren und Zeigen permanent hin und her zu bewegen und dabei tief in das Feld des noch nicht, gar nicht oder nicht mehr Sprachlichen zu geraten, macht einen kamera-ethnographischen Forschungsprozess aus. Mir geht es an dieser Stelle um das differenzbildende Potential, das sich im Umgang mit audiovisuellen Materialien zwischen Worten und Bildern/Bildern und Worten entfalten lässt. Paradoxerweise bringt die Orientierung kamera-ethnographischer Beobachtungen an nonverbalen Phänomenen ein besonderes Reden und Schreiben hervor.

Der *pictorial* oder *iconic turn* der 1990er Jahre hat die Polarisierung zwischen Visuellem und Verbalen, zwischen Bild und Text, zwischen Sichtbarem und Sagbarem befördert und ging zugunsten einer reinen Bildlichkeit, zugunsten der „ikonischen Differenz“ (vgl. Boehm 1995: 11-38) über die medialen Durchlässigkeiten und medialen ‚Unreinheiten‘ hinweg. Auch wenn Sagbares und Sichtbares als verschiedene Modi, die einander ausschließen, beschreibbar sind, insofern das, was man sieht, nicht in dem aufgeht, was man sagt und vice versa, sind die Ordnungen gleichwohl aufeinander bezogen. [...] Aussagen sind nicht ablösbar von ihren Ordnungen und Sichtbarkeiten sind nicht ablösbar von ihren Maschinen, das heißt von Organen und Funktionen, die *etwas* sehen lassen (vgl. Deleuze 1995: 112).

Das Ästhetische und Sichtbare spielt sich demzufolge nicht auf einer sensorischen Ebene allein ab, sondern bildet Sinnliches und Sagbares. (Bippus 2021: 60)

Indem der kamera-ethnographische Ansatz den forschenden Blick gegenüber dem Kameraobjekt ins Zentrum rückt, wird die sensorische Ebene zugunsten des Sinnlichen und Sinnhaften überquert, kann die Schwelle zur Sagbarkeit als betreten gelten.

Die epistemischen Dinge selbst liegen gewissermaßen an der Schnittstelle zwischen der materiellen und der begrifflichen Seite der Wissenschaft, weshalb man sie auch als graphematische Spuren auffassen kann. (Rheinberger 2006: 351)

Entlang der sieben (kamera-)ethnographischen Forschungsphasen (vgl. S. 83 in diesem Buch) lässt sich skizzieren, wie Visualisieren und Verbalisieren in den verschiedenen Situationen des Forschens ineinandergreifen und zusammenwirken.

Miteinander reden und sich austauschen gehören zu jeder Forschungssituation, doch in einer *Felderschließungsphase* steht dies konkurrenzlos im Zentrum des Zusammentreffens von Forschenden und Teilnehmenden des Feldes. Ziel sind wechselseitige Forschungsbeziehungen. Nur so können auch spätere kamera-ethnographische Beobachtungen mitgetragen und mitgestaltet werden. Bilder kommen ins Spiel, um sich ein Bild voneinander zu machen, sich anhand von Bildern einander vorzustellen oder evtl. ein gemeinsames Bildermachen zu erproben. Anfragen und Absprachen mögen Schriftform annehmen, erste Eindrücke und Erfahrungen im Feld schreibend hervor- und zu Papier gebracht werden, auch wenn es um einen kamera-ethnographischen Feldzugang geht.

In den *Feldforschungsphasen* lassen sich durch einen reflektiert hinschauenden Kameragebrauch noch unbestimmte Phänomene vage verorten. Selbstverständlich wird dabei weiterhin sprachlich kommuniziert, doch stehen nun Worte auch im direkten Zusammenhang des Sichtbarmachens epistemischer Dinge. Das sich entfaltende Forschungsinteresse wird sprachlich reflektiert und in die Form ethnographischer *Wie-Fragen* gebracht. Dies gibt der beobachtenden Kameraführung und ihren

Suchbewegungen Halt, ohne sie aufzuhalten. Über Worte lassen sich die Beobachtungsschnittstellen einer kamera-ethnographischen Bildproduktion scharfstellen.

Materialien, in denen Gesprochenes nicht an erster Stelle rangiert, fordern Wortfindungen heraus. Beim Zerlegen und Zusammensetzen audiovisueller Materialien in den *Laborphasen* kommt der Suche nach Worten die Rolle zu, etwas ‚als etwas‘ sehen zu lernen. Bilder rufen neue Worte und Worte neue Bilder hervor; Praktiken ‚als Praktiken‘ zu identifizieren und zu explizieren, bedarf der Verbalisierung.

Weder Diskurspraktiken noch materielle Phänomene sind ontologisch oder erkenntnistheoretisch vorgängig. Keine von beiden können in Begriffen der jeweils anderen erklärt werden. Keine sind auf die anderen reduzierbar. Keine haben einen privilegierten Status bei der Bestimmung der anderen. Keine von beiden sind beim Fehlen des anderen artikuliert oder artikulierbar; Materie und Bedeutung sind wechselseitig artikuliert. (Barad 2018 [2012]: 41)

Durch Benennen, Beschreiben, Befremden, Befragen, Kodieren, Kategorisieren und Theoretisieren übernehmen diskursive Praktiken bezogen auf das Bildnerische ein nicht allein die Form betreffendes Co-Design: Sinnkonstitution.

Publikationsphasen sind an Produkten orientiert, in denen erarbeitete Wissenspositionen einem Publikum vorgestellt und dabei deutlich werden sollen. Dies rahmt das Sprachliche gegenüber dem Bildmaterial nochmals anders als während einer Laborphase: Filme erhalten Titel, Zwischentitel, manchmal auch Untertitel, Kommentare oder Begleithefte; zudem ist auch Gesprochenes ein Mittel, dem Phänomen und seiner Erforschung Performanz zu verleihen: Stimmen aus Feld und Forschung lassen sich hörbar oder lesbar zu einem diskursiven Gewebe verdichten; Fragen, Kommentare und Zitate können hinzugezogen und genutzt werden, um auf den Forschungskontext, die Positionierung der Forschenden oder Auslassungen und alternative Perspektiven zu verweisen. Den Forschenden bleibt es überlassen, auch in dieser Phase einen fragenden

Gestus beizubehalten und Bilder nicht zu Illustrationen des Gesagten verkommen zu lassen.

Rezeptionsphasen erneut als eine Laborsituation zu rahmen ist ohne Worte kaum denkbar. Beim *dichten Zeigen* spielen audiovisuelle Wahrnehmungen gegenüber diskursiven Impulsen eine zentrale Rolle. Doch mag ein *dichtes Zeigen* als gelungen gelten, wenn sich *dichte Rezeption* einstellt und äußert. Gegenüber Bildern und Blicken werden diskursive Formate, wie Explikation und Moderation, zum Knackpunkt und Kippunkt im Übergang von individueller Rezeption zu kollektiver Debatte.

In einer *Reflexionsphase* mag sich die Frage stellen: Ist Theorie allein diskursiv denkbar und sagbar oder kann sie auch im präsentativen Modus entwickelt und durch ästhetisches Wahrnehmen ‚ersichtlich‘ werden? Im Zusammenhang künstlerischer Forschung und einer *epistemologischen Ästhetik* (vgl. Haarmann 2019) steht dies zur Debatte. Alexander Kluge plädiert für Sowohl-als-auch:

Das Zusammentreffen von sprachlichen, akustischen und visuellen Formen und ihrer Integration in der Montage macht den Film zu komplexeren Aussagen fähig, als dies einer dieser Formen allein möglich wäre. (Kluge 1965: 16)

Anwendungsphasen sind ein brisanter und in diesem Buch wenig behandelte Fall, bei dem Wortfindungen latent Gefahr laufen, in Anleitungen zur ‚guten Praxis‘ zu münden bzw. abzurutschen, denn dies beendet einen forschenden Gestus. Durch das erneute Formulieren ergebnisoffener *Wie-Fragen* kann die praktische Umsetzung ethnographisch gewonnener Erkenntnisse jedoch auch als ein kontinuierlicher Gestaltungsversuch gerahmt werden, der sich fortgesetzt zu befragen und zu beobachten lohnt.

Die Sprech- und Schreibakte der Forschenden fallen von Forschungsphase zu Forschungsphase ebenso unterschiedlich aus, wie dies auch für bildgebende und bildbearbeitende Praktiken beim Forschen gilt – wir haben es mit Praktiken zu tun, die im Forschungsprozess selbst situiert

sind. Dies lässt sich im Rahmen einer *situierten Methodologie* reflektieren und ausbauen, was ich in den folgenden beiden Kapiteln anhand der vier *Spielarten des Dokumentierens* und ihres Zusammenspiels in den Situationen des Forschens ausführe.

III

Reflexive Pragmatik

5. Die vier Spielarten des Dokumentierens

Beobachtungstheoretische Grundlage

An dem Versuch, beim Beobachten noch nicht zu wissen, scheiden sich die Geister. Die einen beziehen eine epistemologische Position und argumentieren: Es gibt kein Beobachten ohne Wissen. Die anderen verteidigen eine forschungspraktische Konvention mit entgegengesetzter erkenntnislogischer Implikation: Beim Beobachten darf man nicht schon wissen, ethnographische Forschung gelingt aus dem Nichtwissen. Beide Positionen haben nicht unrecht. Doch denjenigen, die davon überzeugt sind, dass jede Forschungshandlung im Grunde immer schon Interpretation sei, kommt das *Dokumentieren* abhanden. Umgekehrt sind diejenigen, die ein *Dokumentieren* vor dem *Interpretieren* retten wollen auch nicht unbedingt erfolgreicher. Sie laufen Gefahr, dass ihnen beim Forschen das Entwerfen misslingt. Insbesondere wenn es darum geht, alltägliche Praktiken zu beobachten, sie durch Worte oder Bilder zu (er)fassen und in ihrer Unterscheidbarkeit und ihren möglichen Zusammenhängen hervorzubringen, haben es ethnographisch Forschende mit einer grundlegenden Paradoxie des Forschens zu tun: Wir wissen etwas noch nicht und doch schon.

Dem ist nicht auf einfache Weise bzw. durch reine Methodenlehre beizukommen. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, umkreisen oder umgehen die auffindbaren Konzepte zum *Dokumentieren* die Frage nach dem Wissen und weichen in der Art, wie sie dies tun, auf brisante Weise voneinander ab. Sie umschreiben Haltungen zum Wissen und Nichtwissen, die zusammengenommen eine *Methodologie des forschenden Blicks* begründen, aus der die *Kamera-Ethnographie* als eine reflexive

Pragmatik im Umgang mit den Paradoxien des Forschens hervorgeht. Vom *Dokumentieren* (vgl. Mohn 2002) zu sprechen und nicht vom *Dokumentarischen* (vgl. Lipp 2012), dies macht den entscheidenden Unterschied aus zwischen einer Orientierung an Forschungsprozessen und ihren epistemischen Praktiken und Strategien oder einer Orientierung an Dokumentarfilmen und ihren narrativen Strukturen und stilistischen Vorlieben, wie sie z.B. auch in der von Nichols (vgl. 2001) vorgeschlagenen Typologisierung des Dokumentarfilms in poetische, erklärende, beobachtende, partizipative, reflexive oder performative Filme zum Ausdruck kommt.

*Spielarten des Dokumentierens*⁷⁷ in den Blick zu bekommen, ist das Ergebnis einer weitreichenden Differenzierungsstrategie, der Ausdruck *Dokumentieren* wird geöffnet für die Untersuchung empirisch auffindbarer Varianten. Dass man in lebensweltlichen Zusammenhängen immer auf solche Varianten stoßen wird, entspricht einer sprachphilosophischen Annahme: Das, was mit einem Ausdruck gemeint ist, konkretisiert sich erst in den jeweiligen Gebrauchskontexten. Seit Wittgenstein ist eine empirische Philosophie denkbar, die nicht mehr davon ausgeht, hinter die Phänomene blicken zu können, sondern die in der Beschreibung spezifischer (sprachlicher) Ausdrücke in ihrem Gebrauch die Möglichkeiten und Grenzen wissenschaftlichen Strebens sieht. Ähnlich verfährt Mike Lynch (vgl. 1993: 280), indem er vorschlägt, Begriffe aus der Erkenntnistheorie als *epistopics* zu verstehen und ihren Gebrauch zu untersuchen. Es handelt sich dabei um Versuche, der Spezifik wissenschaftlichen Wissens über eine Untersuchung kultureller Praxis näher zu kommen, indem auf eine definitorische Entgegensetzung von *Interpretation* und *Dokumentation* bewusst verzichtet wird und Dokumentieren auch nicht vorab als ein Nichtinterpretieren festgelegt wird. Stattdessen

77 Dieses Kapitel fasst die Ergebnisse der Studie *Filming Culture: Spielarten des Dokumentierens nach der Repräsentationskrise* (Mohn 2002, als E-Book 2016) zusammen und aktualisiert sie. Eine frühere Fassung dieses Textes wurde auch unter dem Titel *Methodologie des forschenden Blicks* (Mohn 2011b) publiziert.

wird geprüft, wie denn mit Unterscheidungen zwischen Interpretation und *Dokumentation* umgegangen werden kann und wird. Auf diese Weise können sowohl Konzepte des *Dokumentierens* in den Blick gerückt werden, die vorgeben, nicht mehr zu interpretieren, als auch solche, die nur noch zu interpretieren meinen; sowohl diejenigen, die vorschlagen, zwischen *Interpretation* und *Dokumentation* abzuwechseln, als auch solche, die weder *Dokumentieren* noch Interpretieren zulassen möchten. Nicht zuletzt wird auf diese Weise selbst die Vorstellung eines Zusammenfallens von Interpretation und *Dokumentation*, wie sie für die Beschreibung des *alltagspraktischen Dokumentierens* grundlegend ist, einer Untersuchung zugänglich.

Mögliche Konstellationen von Nichtwissen und Wissen beim Forschen lassen sich anhand der von mir untersuchten Konzepte zum *Dokumentieren* beschreiben und in Form von genau vier *Spielarten des Dokumentierens* idealtypisch fassen: *Dokumentarische Methode der Interpretation*, *starkes Dokumentieren*, *Antidokumentieren* und *paradoxes Dokumentieren*. In dieser Unterscheidung kommen Ideologien des Forschens zum Ausdruck, wie die Magie eines Zusammenfallens von Darstellung und Dargestelltem, ein Prinzip Offenheit, die Behauptung einer Omnipräsenz des Interpretativen, ein Dogma des Reflexiven oder ein Stil des Unterwegsseins. Die *Spielarten des Dokumentierens* scheinen sich zu widersprechen, gegenseitig auszuschließen, für obsolet zu erklären und in einer historischen Abfolge eine nach der anderen abzulösen.

Anhand einer methodologischen Supervision schlage ich eine alternative Betrachtungsweise vor: Die vier *Spielarten des Dokumentierens* lassen sich als elementare Wissenstypen reformulieren und dies ermöglicht eine Neubetrachtung der umstrittenen Ideologien des Forschens in Bezug auf deren nützliche – ja geradezu unverzichtbare – Effekte, die sie auf das Gelingen ethnographischer Forschungsprozesse auszuüben vermögen.

Alltagswissen

Dokumentarische Methode der Interpretation

Es gibt einen gemeinsamen Bezugspunkt der untereinander streitenden Positionen zum Dokumentieren: Forschungspraxis ist ungleich Alltagspraxis. In Forschungskontexten geht es um Wissensprozesse. Von Interesse ist das, was noch nicht gewusst, also keinesfalls selbstverständlich ist. In alltäglichen Situationen hingegen ist es gerade das Selbstverständliche, durch das Verständigung erst möglich wird. Wie wir sehen werden, kann die Erzeugung dieser Selbstverständlichkeiten mit dem Begriff *Dokumentieren* in Verbindung gebracht werden. Garfinkel schreibt mit Bezug auf Karl Mannheim:

Gemäß Karl Mannheim beinhaltet die *Dokumentarische Methode* die Suche nach ‚einem identischen, homologen Muster, das einer weitgestreuten Fülle total unterschiedlicher Sinnverwirklichungen zu Grunde liegt‘. Dies bedeutet die Behandlung einer Erscheinung als ‚das Dokument von‘, als ‚Hinweis auf‘, als etwas, das anstelle und im Namen des vorausgesetzten zugrundeliegenden Musters steht. Nicht nur wird einerseits das zugrundeliegende Muster von seinen individuellen dokumentarischen Belegen abgeleitet, sondern umgekehrt auch werden die individuellen dokumentarischen Zeugnisse auf der Grundlage dessen interpretiert, ‚was bekannt ist‘ über das zugrundeliegende Muster. Jede der beiden Seiten wird benutzt, um die je andere auszuarbeiten. (Garfinkel 1973: 199)

Die *Dokumentarische Methode der Interpretation (DMI)* beschreibt nach Mannheim und Garfinkel eine elementare Praxis, über die alltägliche Verständigungsprozesse gerade deshalb gelingen, weil beim Deuten nicht gezögert wird.⁷⁸ *DMI* (als eine der vier Spielarten des Dokumentierens)

⁷⁸ Vgl. aber Bohnsack (1997: 199f.), der den Begriff *Dokumentarische Methode der Interpretation* nicht im Sinne von Garfinkel verwendet. Er transformiert *DMI* in eine wissenssoziologische Analyseverfahren. Dem folge ich hier nicht.

funktioniert durch ein situatives Ineinandergreifen von *Dokumentieren* und *Interpretieren*. Jede der beiden Seiten wird benutzt, um die je andere auszuarbeiten. Es handelt sich um eine *Sozialform des Dokumentierens*: Durch gegenseitige Unterstellung von Übereinstimmung gelingt alltägliche Verständigung. Dies hat Berührungspunkte zur Hermeneutik bei Gadamer und Habermas, die von einem „Vorgriff auf Vollkommenheit“ (Gadamer 1990: 299) ausgehen, mit der Konsequenz, dass Äußerungen des Anderen innerhalb des eigenen Erfahrungsraumes interpretiert werden: Wissen kommt zum Einsatz.

Forschung, so sehr sie auch ihre Opposition zur Alltagspraxis herauskehrt, kann ohne *dokumentarisches Interpretieren*⁷⁹ – kann ohne Forschungsalltag – nicht gelingen. Garfinkel (vgl. 1967: 79-98; 1976: 96) geht davon aus, dass auch Forschungsprozesse unter Bedingungen gemeinschaftlich organisierter sozialer Aktivität stattfinden, und stellt fest, dass viele Merkmale der *dokumentarischen Methode der Interpretation* bei einer professionellen wissenschaftlichen Faktenproduktion wieder zu erkennen seien. Doch keines der von mir untersuchten Konzepte des Dokumentierens propagiert *DMI* als zugehörig zu ihrer jeweiligen Forschungsstrategie. *DMI* markiert einen Punkt, von dem aus Forschende sich zu entfernen suchen.

DMI ist ein Erklärungsversuch für die Frage, wie Alltagsteilnehmende erfolgreich interagieren können, wo sich doch ihre individuellen Perspektiven prinzipiell voneinander unterscheiden, sie bewirkt Gestaltschließung, indem Entscheidungen für jeweils nur ein Muster getroffen werden, über das Figur und Grund zusammengeführt werden. In diesem Rahmen bedeutet *Dokumentieren*, Sinn als außerhalb jeder Frage stehend zu erzeugen. Ein interessantes Phänomen: Elementare

79 Der Ausdruck *dokumentarisches Interpretieren*, den ich mit Bezug auf die *DMI* hier verwende, fällt bei Garfinkel nicht. Mein Interesse ist es, *DMI* mit anderen Konzepten des Dokumentierens vergleichen zu können, daher spreche ich vom *dokumentarischen Interpretieren* als einem Verfahren und provoziere damit bewusst die in der Tat problematische Vorstellung, diese elementare Methode ‚anwenden‘ zu können.

Alltagspraxis schafft keine Differenz zwischen Dargestelltem und Darstellung und produziert somit auch keinerlei Authentizitätsproblem – sie erzeugt den praktischen Effekt des Selbstverständlichen. Die markante Differenz zwischen der *Dokumentarischen Methode der Interpretation* und Konzepten des Dokumentierens in den Sozial- und Kulturwissenschaften besteht darin, dass alltagspraktisches Handeln nicht von einer Repräsentationsproblematik ausgeht.

Ursprünglich fallen Magie und Darstellung zusammen: Man bemächtigt sich des Gegenstandes durch die Darstellung. Die westliche Kultur kann (u.a.) dadurch definiert werden, dass sie in einem äußerst mühsamen Prozess Magie und Darstellung trennt. (Strub 1997: 7)

Dies kann ergänzt werden: Alltagspraktiken scheinen die Standards westlicher Kultur zu hintergehen und sich mühelos einer Differenzierung von Magie versus Darstellung zu verweigern.

Da die *DMI* als Sozialform des Dokumentierens kein Anwendungsfall in dem Sinne ist, dass man sich für ihren Einsatz oder ihre völlige Unterlassung entscheiden könnte, bleibt zu fragen, wann und wo es im wissenschaftlichen Kontext Sinn macht, Bemühungen um Sinnstiftungsverzögerung aufzugeben und dem verzögerungsfreien Wissen des Alltags sein Spielfeld zu lassen. Festzuhalten bleibt an dieser Stelle, dass *DMI* gleichermaßen unverzichtbar, wie Anlass zu Gegenstrategien ist. Während die eigene Alltagspraxis unter Forschenden nur selten Gegenstand methodologischer Auseinandersetzungen ist, wird über die Positionen des *starken Dokumentierens* explizit gestritten.

Nichtwissen

Starkes Dokumentieren

Beim *starken Dokumentieren* geht es im Gegensatz zum alltagspraktischen Dokumentieren nicht um die Herstellung von Selbstverständlichkeiten, sondern um neues, ungewohntes, ganz und gar nicht selbstverständliches Wissen. Unter dem Ausdruck *starkes Dokumentieren* fasse ich Strategien zusammen, die sich um ein verzögertes Sinnstiften beim Forschen bemühen, um den Gegenstand in ungewohnter, dichter oder tieferer Bedeutung in den Blick zu bekommen. Langsamkeit statt Schnelligkeit wird zum Gebot und markiert auf diese Weise die Differenz zum alltagspraktischen Immer-schon-Wissen. *Starkes Dokumentieren* erscheint als DIE Forschungshaltung schlechthin. Zum *starken Dokumentieren* zählen die prominenten dokumentarfilmischen Konzepte der Offenheit und Leere (vgl. Voss 1996; 2000) ebenso wie sozialwissenschaftliche Strategien blickfreier Datenproduktion durch die Unschuld der Technik. Was genau macht ein *starkes Dokumentieren* aus und wofür stellt dies eine Lösung bereit?

„Entleerte Blicke“ im Dokumentarfilmschaffen

Das Buch *Dokumentarisch Arbeiten* (Voss 1996) versammelt Selbstbeschreibungen von Dokumentarfilmschaffenden, die in den Gesprächen, die Voss mit ihnen führte, auf Rollenbilder zurückgreifen, in denen sie wie Kinder, Entdeckende oder Flanierende überraschbar und aufgeschlossen für Neues sind. Als erforderliche Eigenschaften wird hervorgehoben: Unsicherheit aufrechterhalten können; Staunen nicht verlernen; darauf verzichten, die Dinge fest im Griff zu haben; etwas mit sich geschehen lassen. Durch das Einüben asketischer Praktiken wird eine Haltung der Offenheit gegenüber dem Gegenstand der Forschung trainiert und eingenommen. Die Spielregeln dieser Arbeitsweise könnten lauten: Lasse dich in der Situation treiben und übe dich darin, Wissen

und Wollen, Planen und Erwarten zurückzudrängen. Klaus Wildenhahn berichtet,

dass sich so etwas wie ein sinnloses, nicht gezieltes Aus-dem-Fenster-Sehen in meinen Filmen finden lässt. Wobei das nicht unbedingt immer ein Fenster sein muss, aus dem man guckt. Es ist dieses eher absichtslose, vielleicht etwas blöde Gucken. Was ganz schön ist. Man weiß gar nicht, was man denkt und fühlt. Es ist so ein etwas entleertes Gucken, aber wahrscheinlich ist es doch ganz wichtig. Eine plötzliche Distanz zur Welt und eine merkwürdige Fremdheit, wo befindet man sich? Man weiß es nicht genau. (Wildenhahn, zitiert nach ebd.: 168)

To take something at face value meint, etwas nehmen, wie es kommt, ohne es einzuordnen. Es ist so etwas wie ein fast unbelasteter Blick. [...] Konstruktion ist sehr wichtig, aber sie ist nur wertvoll, wenn sie in Beziehung steht zu diesem Moment des reinen Wahrnehmens. (Van der Keuken, zitiert nach ebd.: 82f.)

Während „face value“ den Gegenstand gegenüber Varianten seiner Deutung verschließt, indem die Interaktion ausdrücklich oberflächlich bleibt, bewahrt „entleertes Gucken“ den Gegenstand vor einem Interpretationsprozess, indem Interaktion zunächst gleichgültig betrieben wird. *Face value* vermeidet vorschnelles Interpretieren zugunsten einer Akzeptanz der bloßen materiellen Anwesenheit; beim ‚entleerten Gucken‘ zielt der Blick jedoch nicht auf Oberflächen, sondern auf Durchlässigkeit. Solche Blicktechniken sind Versuche, Sinnstiftungsarbeit zunächst einmal sein zu lassen; sie organisieren Wahrnehmungsweisen, die der Identifizierung des Gegenstandes zuvorkommen. So entwirft *starkes Dokumentieren* eine einseitige Interaktion: Du sollst empfangen, nicht senden; verwende beim Drehen keine Exposés, sondern warte auf Darstellungen des Feldes!

Noch nicht zu wissen wird zur Leerstelle, in die sich das Andere, Fremde, der Forschungsgegenstand einschreiben können, und dieser

Inskriptionsvorgang soll nicht durch Pläne und Absichten gestört werden. Es handelt sich um eine asketische Strategie. Unterlassungen stellen sich als eine Empfangspraxis heraus, die gleichsam eine Außenwelt erschafft.

„Natürliche Daten“ in der Ethnomethodologie

Statt um sinnasketische Kameraführung und Transzendenz geht es bei den Aufzeichnungspostulaten ethnomethodologisch orientierter Soziologie um technische Reproduktion und Immanenz. Hier sind weitere Regeln eines *starken Dokumentierens* anzutreffen. Weitaus rigider als bei Dokumentarfilmschaffenden wird in der Ethnomethodologie ein Verzicht auf die gestaltende Umformung des Gegenstandes bei der Aufzeichnung gefordert. Bergmann nennt als Merkmal interpretativer Soziologie ab den 1960er Jahren ein asketisches Paradigma für den Umgang mit audiovisuellen Aufzeichnungen: Registrieren statt Rekonstruieren. In sich sinnhaft strukturiertes soziales Geschehen soll durch keinerlei deutende Darstellung oder Rekonstruktion bei der Datengewinnung überlagert werden.

Von den technischen Reproduktionsmedien geht ja für die Sozialforschung deshalb eine Faszination aus, weil sie ihre Benutzer zum ersten Mal überhaupt in die Lage versetzen, ein soziales Geschehen statt im Nachhinein – mit den entsprechenden Transformationen – zu rekonstruieren, in seinem tatsächlichen, beobachtbaren Ablauf zu registrieren. (Bergmann 2007: 49)

Eine automatisierte Audio- oder Videoaufzeichnung – mit ihrer technologisch bedingten Indifferenz gegenüber dem Aufgezeichneten – erfüllt das Konzept des Registrierens auf ideale Weise. War bei der *DMI* das Zusammenfallen von Darstellung und Dargestelltem eine alltagspraktische Konstruktion, wird daraus beim *starken Dokumentieren* eine Legende der Nichtkonstruktion.

Die wissensasketischen Strategien der Spielart *starkes Dokumentieren* bringen eine implizite Erkenntnistheorie der Unmittelbarkeit von Aufzeichnung und Wiedergabe zum Ausdruck, wenn von registrierender Konservierung die Rede ist oder davon, ein soziales Geschehen zu fixieren und in seiner ursprünglichen Ereignisform zu bewahren. Dies erzeugt die Annahme, Wirklichkeit existiere unabhängig von den Beobachtenden und verfüge über inhärente Strukturen, die zur technischen Abbildung kommen können – wenn auch nicht ohne ein professionelles Know-how.

Wie bei jedem der vier Konzepte des Dokumentierens soll anstelle einer ideologiekritischen Bewertung auch in diesem Fall eine Erfolgsprämisse gelten, daher die Frage: Welchen Effekt übt es auf den eigenen Wissensprozess aus, bei der Datenerhebung von Nichtkonstruktion auszugehen? Beide hier vorgestellten Varianten des *starken Dokumentierens* zielen darauf ab, alltäglich praktiziertes Deuten, Erwarten und Wissen aktiv zu unterschreiten, was bei den einen (in den Sozialwissenschaften) Aufzeichnungsautomaten erfordert und bei den anderen (beim Dokumentarfilm) ausgeprägte Strategien und Fertigkeiten, ihren eigenen Routinen des Gewussten entgegenzuwirken. Neben den dokumentarfilmischen Konzepten der Offenheit und Leere und den sozialwissenschaftlichen Strategien blickfreier Datenproduktion durch die Unschuld der Technik lässt sich auch das von Husserl geprägte Verfahren der *Epoché* einem *starken Dokumentieren* zuordnen, beruht es doch auf einem vorübergehenden Einklammern, Zurückhalten oder Ausschalten der eigenen Annahmen und Urteile. Es besteht die Gefahr, dieses ‚Kind mit dem Bade (der Ideologiekritik) auszuschütten‘ und zusammen mit den Ideologien des *starken Dokumentierens* auch seine nützlichen Effekte zu den verstaubten Akten zu legen. Diese Effekte bestehen darin, durch Differenz zum alltäglichen Wissen und eine Kultivierung des (noch) Nichtwissens beim Forschen erfolgreich mögliche Neubetrachtungen anzubahnen.

Reflexives Wissen

Antidokumentieren

Antidokumentieren stellt eine Gegenbewegung zum starken Dokumentieren dar, will durch Reflexivität das *Dokumentarische* dekonstruieren, die wissenschaftlichen Autor:innen wieder in den Blick rücken und sie für ihre Darstellungen verantwortlich machen. Maturana (1998: 25) formuliert als einen Schlüsselsatz des Konstruktivismus „Alles, was gesagt wird, wird von einem Beobachter gesagt.“ Diese Annahme lässt sich dem *starken Dokumentieren* unter Verwendung eines Ausrufezeichens entgegensetzen! Die Proklamation einer *Krise der ethnographischen Repräsentation* und die daran anknüpfenden Studien haben Kulturbeschreibungen fragwürdig gemacht, die eine scheinbar unmittelbare und DIE Realität beanspruchende Darstellungsweise wählen. Dies hat zahlreiche Versuche ausgelöst, das zu unterlassen, was ein *starkes Dokumentieren* ausmacht. Clifford (vgl. 1988 [1983]: 4f.) spricht von Varianten „ethnographischer Autorität“, die es zu problematisieren gilt. Im Zentrum der Kritik stehen insbesondere monologische Darstellungen wissenschaftlicher Autor:innen und deren Verabsolutierung EINER Perspektive (vgl. Berg/Fuchs 1993: 82ff.). Reflexivität soll den intersubjektiven Entstehungszusammenhang von Ethnographie durchschaubar machen (vgl. ebd.: 87). Mit dem Ziel der Dekonstruktion naturalistischer Eindrücke sind in diesem Zusammenhang eine Reihe kulturanthropologischer und soziologischer Studien und Schriften entstanden, die nach den Konstruktionsprinzipien ethnographischer Repräsentation fragen, so z.B. *Writing Culture* (Clifford/Marcus 1986), *Observers Observed* (Stocking 1983), *Knowledge and Reflexivity* (Woolgar 1988), *Die künstlichen Wilden* (Geertz 1988/1990), *Fieldnotes* (Sanjek 1990).

Der Ausdruck ‚Dokumentieren‘ ist in den Verruf geraten, ein Denken vor der Repräsentationskritik zu verkörpern. Doch die Versuche, nicht mehr zu dokumentieren, sind selbst ein Kontext, in dem es ums Dokumentieren geht. Konstruieren als Dokumentationsaskese? *Antidokumentieren*, wie ich es nenne, geht von starken Autor:innen aus. Drei Varianten

lassen sich unterscheiden, in denen auf die Problematik des *starken Dokumentierens* durch Thematisierung der Autorschaft geantwortet wird: *Empirische Reflexivität* macht die Konstruktivität des Forschens retrospektiv zum Gegenstand der Forschung; *legitime Autorschaft* entmachtet die Autor:innen kulturwissenschaftlicher Dokumente zugunsten indigener Stimmen; *doing fiction* (etwas so tun, dass es als gemacht erscheint) verlangt eine Reflexivität von Darstellungen als Darstellungen.

Empirische Reflexivität

Durch *empirische Reflexivität* kann das eigene Dokumentieren im Nachhinein als technisch und sozial vermittelt dekonstruiert werden. Dies führt im Ergebnis zu Thesen, wie diesen:

Dokumentieren ist durchdrungen vom Forschungskontext und von den eingesetzten Instrumentarien. Nie gelingt es den Beobachtenden, ihr Wissen aus dem Spiel zu lassen. Im Gegenteil: Ihnen gelingt ein Dokumentieren erst unter Einsatz interpretativer Fähigkeiten. Sinnvolles Dokumentieren bedarf eines Vertrautwerdens mit der Vorstellungswelt, innerhalb derer beobachtete Handlungen Zeichen sind. Den Inhalt von Filmsequenzen zu benennen, ist weniger ein Vorgang des Entzifferns oder des Ablesens, sondern immer auch das Ergebnis strategischer Zuweisungen. Erkenntnispraxis am Filmmaterial spielt in realistischer Rhetorik Gegenstandsbezüge durch. Mit audiovisuellen Darstellungen wissenschaftlich zu arbeiten, bedarf eines kommunikativen Settings. (Mohn 2002: 96f.)

Empirische Reflexivität leistet einen Beitrag zur analytischen Dekonstruktion dokumentarischer Gegenstandsbezüge, verschiebt dabei aber die Problematik der Repräsentation nur von einer Ebene auf die nächste, wenn behauptet wird: „So wird Wissenschaft gemacht. Punkt.“ Die Spielregel *empirischer Reflexivität* lautet schlicht und einfach: Ändere deinen Zielort und entdecke anstelle unbekannter Kulturen die noch unbekanntes Hervorbringungspraktiken von Wissen.

Legitime Autorschaft

Im ethnographischen Film ist bis heute eine andere Variante des *Antidokumentierens* verbreitet: *legitime Autorschaft*. Stimmen der Forschenden werden durch Stimmen der Beforschten ersetzt; ein Repräsentieren ohne Re, eine politische Lösung mit der Spielregel: Mit den richtigen Stimmen, den legitimen Körpern, können auch wieder echte Dokumente produziert werden. Dies gilt als Geste des Respekts und als Verzicht auf eine für unangemessen gehaltene wissenschaftliche Autorität.⁸⁰ Anstelle der interpretativen Anthropologie, die historisch auf Malinowski folgt, wird durch das Meiden von problematischem Repräsentieren die Behauptung wiederbelebt, mit den Stimmen des Dort zu sprechen. Wie beim Werfen eines Bumerangs wird etwas in die Ferne geschleudert, was nach einer unerwarteten Wendung geradewegs wieder zurückfliegt. So werden durch die Hintertür ethnologische Darstellungen doch wieder zu einer Angelegenheit *starken Dokumentierens*. In der Vorstellung, dass Dokumentieren immer auch Konstruktion bedeutet, führt in diesem Falle *Antidokumentieren* zum erneuten Verbergen wissenschaftlicher Autorschaft.

Doing fiction

Als *doing fiction* können jene Varianten des *Antidokumentierens* bezeichnet werden, die sich damit befassen, tatsächlich nicht zu dokumentieren, anstatt Autor:innen nachträglich hinter Dokumenten aufzuspüren oder Dokumente über einen Politikwechsel der Stimmen zu rehabilitieren. Es geht darum, Dokumentation so zu betreiben, dass die eigenen

80 Zur Kritik an ‚ethnographischer Autorität‘ (vgl. Clifford 1988 [1983]) gehört es, die Komplizenschaft von Anthropolog:innen in kolonialen Kontexten anzuerkennen. Ethnographisches Wissen wurde genutzt, um Regierungen zu unterstützen und rassistische Darstellungen zu legitimieren. Forschende, die die Geschichte der Disziplin kritisch aufarbeiten, versuchen daher, die Autorität ihrer Position zu reflektieren, Respekt gegenüber den Beforschten zu zeigen und ihnen Mitsprache über die Art und Weise, in der sie in Ethnographien repräsentiert werden, anzubieten.

Konstruktionen permanent durchschaubar bleiben. Versuche von Minh-ha⁸¹ (vgl. 1995) zeigen, wie viel Anstrengung es kostet, eine antidokumentarische Lesart zu erzeugen. Durch nicht beendete Schwenks oder Kameraeinstellungen, die ohne Ausgangspunkt und Ziel reisen, die zu kurz, zu nah oder zu entfernt sind, stört sie die Gewohnheit, Dokumentarisches zu sehen. Durch wiederholte ‚jump cuts‘ beim Filmschnitt demonstriert sie ihr Zögern in der Auswahl des Materials. Asynchrone Tonspuren verweisen auf Aufzeichnungstechnologien und das Filmmachen.

Der nicht-expressive, nicht-melodische, nicht-narrative Aspekt der Arbeit erfordert eine andere Aufmerksamkeit: eine, die den Ton als Ton hört, das Wort als Wort und das Bild als Bild sieht. Dafür ist es notwendig, Herz und Geist vom dauernden Geplapper der Seele zu befreien (ebd.: 94f.).

Minh-ha möchte herrschaftsfreie Zonen einrichten, in denen sich etwas Fragiles und von Autorschaft Unberührtes ereignen möge.

Verschiebungsstrategien widersetzen sich der Welt der Kategorisierung sowie der von ihr erzeugten Abhängigkeitssysteme und sie füllen den sich verschiebenden Raum des Erschaffens mit einer Leidenschaft, die den Namen Staunen trägt. ‚Wer oder was das andere ist, weiß ich nie‘ [...]. Staunen will sich nie des anderen bemächtigen, besitzt es nie als sein Objekt. (Ebd.: 13).

Staunen, Leere und Nichtwissen wurden beim *starken Dokumentieren* als Vorstellungen und Haltungen interpretiert, die einen empirischen Wissensprozess eröffnen helfen. Minh-ha scheint auf demselben Klavier zu spielen, doch andere Töne kommen dabei heraus: Mit Staunen gefüllt wird ein Raum des Erschaffens – es geht nicht um ein Wartezimmer, das

81 Minh-ha, postkolonialistische Differenztheoretikerin und Filmemacherin, hat in ihrem Film *Reassemblage* (1982) *doing fiction* erprobt. Repräsentationskritisch schlägt sie den Ausdruck *speaking nearby* statt *speaking about* vor.

sich füllt. Verschieben strebt keine audiovisuell-reproduktive Verdopplung an und verwendet dennoch eine ähnliche Argumentationsfigur wie die des Registrierens: Gerade die Entfernung vom alltäglichen Rekonstruieren, von der „Welt der Kategorisierung“, verursacht die ‚Leiden-schaft des nichtwissenden Subjekts‘.

Evokation ist weder Präsentation noch Repräsentation. Sie präsentiert kein Objekt und sie repräsentiert nichts und niemanden, sie ruft durch Abwesenheit, was anwesend, doch nicht repräsentiert werden kann. [...]

Für mich ist die Ethnographie ein Vehikel der Meditation, denn wir kommen zu ihr nicht als zu einer Charta des Wissens, nicht als zu einem Programm der Tat und nicht einmal zur Unterhaltung. Wir kommen zu ihr als zum Beginn einer anderen Reise. (Tyler 1991 [1987]: 191 und 208)

Das ‚andere Reisen‘ (nach Tyler) hat mit Wissensprozessen zu tun, mit Gegenstrategien zur Alltagspraxis (der gewohnten Reise). Beim *starken Dokumentieren* wird die Abreise mit dem Begriff Unwissenheit markiert und die Vorstellung einer möglichen Näherung an entfernte Ufer erweckt. Nicht zu wissen, wird bei Min-ha und Tyler jedoch gegenüber *starkem Dokumentieren* noch radikalisiert, indem weder eine authentische Gegenstandsdarstellung noch verlässliches Wissen als Reiseziele in Frage kommen.

In ihrem wissenschaftlichen Drang, Bedeutung zu produzieren, reaktiviert die Ethnologie ständig Machtverhältnisse. (Minh-ha 1998: 319)

Im Interesse von Darstellungen, die keinerlei Deutungsautorität gegenüber ihren Gegenständen ausüben, wird ein möglicher Publikumsverlust riskiert. Schon wieder ergibt sich ein Bumerangeffekt: Dokumentation und Sinnkonstruktion zu tabuisieren impliziert eine Trennung zwischen allem, was Autor:innen tun, einschließlich dokumentieren, deuten und reflektieren, und all dem, was sich dem widersetzen kann. Dies schafft einen resistenten und nicht einnehmbaren Ort (eines nicht

feststellbaren Wissens). Bei Minh-ha wird aus Verzögerungsstrategien Sabotage: Material soll in einem Zustand des Noch-nicht-zum-Dokument-Geronnenen gehalten werden.

In einem Punkt scheinen sich Sinnstiftungsasket:innen und Bedeutungs sabotierende jedoch einig: Sie orientieren sich an einem Fernziel, das bei den einen erreichbar scheint als bei den anderen. Aus dem Erheischen wahrer Momente beim *starken Dokumentieren* wird im Rahmen von *speaking nearby* ein ‚Leben zwischen den Wahrheitsregimen‘. Damit sind wir unfreiwillig bereits bei einer Variante des *paradoxen Dokumentierens* angekommen, dem *Weder-noch-Spielen*: Wer Formen des Indirekten beherrscht, hat die Chance, niemals wirklich anzukommen und dieses Spiel zu gewinnen.

Postmoderner Ideologie und Moral zu entkommen, sie aber auch im Hinblick auf eine Erfolgsprämisse ernst zu nehmen, ist gar nicht so einfach. Alle drei Varianten des *Antidokumentierens* bemühen sich um eine übersteigerte Sichtbarkeit wissenschaftlicher Autorschaft oder die Perfektionierung ihres Verschwindens. *Empirische Reflexivität* stellt die Frage: Wie konstruiere ich? *Legitime Autorschaft* fragt: Wer an meiner Stelle soll konstruieren dürfen? Und *doing fiction* läuft Gefahr, mit der Frage: „Wie kann Nichtkonstruktion evoziert werden?“, jeglichen Gegenstand zu verlieren. Interessanterweise bringen diese Konzepte ausnahmslos neue Ebenen des *Dokumentierens* hervor – oder scheitern.

Wofür aber ist *Antidokumentieren* eine Lösung, wenn es gar nicht die problematischen realistischen Effekte sind, denen dabei entkommen werden kann? Was gelingt stattdessen? In der Vorstellung, nicht(s) mehr zu dokumentieren, wird anstelle der Erforschung des Anderen das Eigene mehr oder weniger bearbeitet. *Antidokumentieren* vermag einen Wechsel der Gegenstandsebene zu organisieren. Dies kann als Effekt mit eigener Qualität vermerkt werden, denn es ermöglicht reflexives Wissen.

Prozesswissen

Paradoxes Dokumentieren

Wenn *Dokumentieren* weder dem *starken Dokumentieren* noch dem *Antidokumentieren* zugerechnet werden kann oder sowohl dem einen als auch dem anderen, dann spreche ich vom *paradoxen Dokumentieren*. Neben der als *doing fiction* bereits vorgestellten Variante des *Antidokumentierens*, die sich als postmodernes *Weder-noch* herausgestellt hat, soll es nun um mögliche Wechselspiele im Modus des *Sowohl-als-auch* gehen. Betrachten wir zunächst noch einmal die ethnomethodologische Programmatik.

Zweistimmigkeit der Ethnomethodologie

Ethnomethodologie kann mit einem konstruktivistischen Postulat überschrieben werden: Wirklichkeit ist immer von Darstellungen abhängig. Die Merkmale der sozialen Welt führen kein Dasein an sich, sondern sie werden ausschließlich in der methodischen Durchführung der Alltagspraxis konstituiert. Dies klingt nach einer Zielvorstellung des *Antidokumentierens*: Alles ist gemacht.

Eine Äußerung liefert nicht nur eine bestimmte Information, sie schafft auch eine Welt, in der eine Information als solche erscheinen kann. (Mehan/Wood 1976: 35)

Methode wird innerhalb der Beobachtungsfelder selbst verortet – in Form beobachtbarer ‚Ethnomethoden‘. Bei der Analyse von Alltagspraxis wird unterschieden zwischen der natürlichen Einstellung (vgl. Schütz 1971) der Teilnehmenden an einer Situation, in der „jeder Zweifel an der Faktizität der sozialen Welt suspendiert wird“ (Eickelpasch 1982: 8), und der wissenschaftlichen Beschreibungsleistung, die gerade

durch die Suspendierung aller Existentialurteile über die soziale Realität das methodische Fundament alltäglicher Sinnkonstitution freizulegen hat. (Ebd.: 10).

Auf den beiden Seiten dieser Unterscheidung befinden sich zwei verschiedene Wissenspraktiken: In natürlicher Einstellung wird ein *Soist-es* eingesetzt, was der *DMI* entspricht. Demgegenüber setzen die ethnomethodologisch Forschenden jedoch Strategien des *starken Dokumentierens* ein und mobilisieren ihr Nichtwissen, um zu einer Erkenntnis vorzustoßen, die sie dann *methodisches Fundament alltäglicher Sinnkonstitution* nennen.

Die natürliche Einstellung gilt in der *Ethnomethodologie* als nützlicher Reflexionsmangel und als grundlegend für die Vernünftigkeit und Plausibilität von Alltagsroutinen (vgl. Garfinkel 1967: 7). Doch wird zugleich eine Reflexivität dieser Alltagshandlungen behauptet: Durch das Wie der Durchführung von Praktiken wird dargestellt, um was es gerade geht. Weil Alltagsteilnehmende in natürlicher Einstellung agieren, bedarf es der ethnomethodologischen Forschung, den methodischen Vollzug von Alltagshandlungen offenzulegen. So ereignet sich das Paradox von Konstruktion und Nichtkonstruktion in geteilten Rollen: Situationsteilnehmende praktizieren die Unterstellung von Faktizität und somit die Annahme von Nichtkonstruktion und die Beobachtenden betreiben den Ausschluss von Faktizität und die Annahme von Konstruktion. *Sowohl-als-auch-Spielen* funktioniert über eine Doppelautorschaft: Das sich selbst darstellende Feld übernimmt den grundlegenden Teil der Autorschaft, indem es das Stück schreibt, während es aufgeführt wird. Anschließend bemühen sich die ethnomethodologisch Forschenden, ein überarbeitetes Skript nachzuliefern.⁸² Garfinkel konnte durch sogenannte *Krisenexperimente* zeigen, dass die beobachtbare Identität

82 Die Metapher des Lesens kultureller Texte (vgl. Geertz 1983) ist eine vergleichbare Konstruktion, da die Lesenden nicht als die eigentlichen Autor:innen des Textes gedacht werden, den sie lesen.

von Handlungen und ihrer Darstellung als Bewusstseinszustand nicht möglich ist, ohne dabei handlungsunfähig zu werden. Wie auf einem Tandem sieht Ethnomethodologie die agierenden Teilnehmenden an der beforschten Situation in natürlicher Einstellung lenkend auf dem Vordersitz des Gefährts, während auf dem Rücksitz die oder der Forschende strampelnd die Karte des bereits befahrenen Weges studiert. Bei dieser Konstruktion werden Alltagsteilnehmende nicht handlungsunfähig und ethnomethodologisch Forschende nicht arbeitslos. Das Sowohl-als-auch-Tandem scheint fortbewegungstauglich. Ziel der Fahrt ist die Darstellung einer sozialen Maschinerie, die – der natürlichen Einstellung entkleidet – bloß erscheint.

Dialogisierung soziologischer Ethnographie

Das soziologische Ethnographiekonzept *Die Befremdung der eigenen Kultur. Ein Programm* (Amann/Hirschauer 1997) schlägt auf andere Weise ein Sowohl-als-auch vor. Die *ethnographische Herausforderung soziologischer Empirie*, wie es im Untertitel der Publikation heißt, besteht u.a. darin, die ethnomethodologische Grundannahme, dass sich Welt(en) in der Durchführung alltäglicher Praktiken konstituieren und zeigen, beizubehalten, aber die Präsenz der Ethnograph:innen beim Untersuchen dieser Zusammenhänge neu zu bewerten. Während die Forschenden in der Feldsituation einer teilweisen Enkulturation ausgesetzt sind, haben sie anschließend ein *coming home* sicherzustellen, bei dem dann ihr wissenschaftlicher Kontext die Relevanzen bestimmen soll, in denen Datenanalyse und ethnographische Textarbeit stattfinden. Das Hin- und Herpendeln zwischen Annäherung und Distanzierung ist mit einer leibhaftigen Verstrickung in Relevanzen des Feldes und deren teilweiser Auflösung verbunden. *Sowohl-als-auch* bedeutet hier, dass der Bezug auf den eigenen wissenschaftlichen Kontext so viel an Gewicht gewinnt, dass der Bezug auf den Gegenstand daran ausbalanciert werden kann. Im Falle des zuvor angesprochenen konversationsanalytisch geprägten ethnomethodologischen Konzeptes neigt sich hingegen eine der beiden

Waagschalen ganz nach unten: zugunsten des Feldbezuges. Bei Amann und Hirschauer (vgl. ebd.) und auch im daran anschließenden Handbuch *Ethnografie. Die Praxis der Feldforschung* (Breidenstein et al. 2013) lauten die Spielregeln des Dokumentierens in etwa so: Spiele in zwei Spielphasen. Begebe dich in die Feldsituationen hinein und lass dich in ein sich selbst beobachtendes Feld verstricken. Danach verabschiede dich aus der Nähe zum Feld, kehre zurück und verstricke dich in die eigenen, wissenschaftlichen Relevanzen.⁸³ Gebe schließlich den Lesenden deiner Texte Einblicke in die beschriebene Kultur und die Kultur deines Beschreibens.

Als Fazit lässt sich zur ethnomethodologischen wie auch zur ethnographisch-soziologischen Variante eines *paradoxen Dokumentierens* festhalten, dass beide mit der Unterscheidung von Stimmen operieren: *Ethnomethodologie* konstruiert Teilnehmende, die in natürlicher Einstellung handeln, dabei den Forschenden aber bereits alle notwendigen Hinweise für eine Interpretation ihres Tuns geben. Die Spannung zwischen Konstruktion versus Nichtkonstruktion wird in einen Dialog überführt zwischen Darstellung und Herstellung sozialer Praxis. *Sowohl* und *auch* sind zwei Stimmebenen desselben Gegenstandes.

Das soziologische Konzept hingegen nutzt die Stimmen zweier Felder und spielt mit Annäherung und Distanzierung. Dabei wird die ethnomethodologische Variante um einen Spielzug erweitert: Die Interpretation der Darstellung und Herstellung sozialer Praxis durch die Teilnehmenden einer Situation wird nochmals dialogisiert, indem die Relevanzen der Wissenschaft den Status einer eigenen Stimme erhalten. So entsteht ein interkultureller Dialog, der latent auch zwei unterschiedliche Gegenstände zur Darstellung bringt die wissenschaftlichen Strategien sowie den durch sie behaupteten Gegenstand. Bei beiden Varianten bestehen

83 Die kamera-ethnographische Programmatik geht in jeder Forschungsphase – also auch in den Feldphasen – davon aus, dass beim Beobachten eine Verstrickung in die eigenen wissenschaftlichen Relevanzen eine konstitutive Rolle spielt und auch zu spielen hat; das Konzept der *Blickschneise* ist hierfür das paradigmatische Beispiel.

die Effekte des *Sowohl-als-auch-Spielens* in einer Dialogisierung von Forschung, wobei die kulturelle Verortung der Dialogpartner:innen als binnen- oder interkulturell unterschiedlich gehandhabt wird.

Paradoxes Dokumentieren, die *Weder-noch-Varianten* eingeschlossen, vereint somit heterogene Konzepte und lässt sie in gebrochenen Formen ins Spiel kommen. Dies erzeugt Spannung und Dynamik, ein Zwischensein und Pendeln, mit dem Effekt, laufende Prozesse (noch) nicht zum Abschluss kommen zu lassen. *Paradoxes Dokumentieren* generiert Prozesswissen.

Fassen wir die impliziten Konzepte der vier *Spielarten des Dokumentierens* noch einmal zusammen: Die *dokumentarische Methode der Interpretation* beschreibt Alltagspraxis als ein unreflektiertes und blitzschnelles Immer-sofort-Wissen, über das alltägliche Verständigungsprozesse gerade deshalb gelingen, weil beim Deuten nicht gezögert wird. Beim *starken Dokumentieren* wird eine Öffnung zum (noch) nicht Gewussten angestrebt, indem Sinnstiftungsprozesse zunächst verzögert werden. *Antidokumentieren* stellt eine Gegenbewegung zum Verbergen der Autorschaft beim *starken Dokumentieren* dar, will das Dokumentarische dekonstruieren, die ethnographische Autorschaft in den Blick rücken und generiert dabei reflexives Wissen zur *Fabrikation von Erkenntnis* (Knorr Cetina 1984). *Paradoxes Dokumentieren* wiederum kombiniert widersprüchliche Spielarten des Dokumentierens und zeichnet sich durch postmoderne Zwischenpositionen (weder noch) und oszillierende Wechselspiele (sowohl als auch) aus, die einen Forschungsprozess in Bewegung halten.

Die vier *Spielarten des Dokumentierens* scheinen auseinander hervorzugehen und aufeinander zu reagieren. Als Linie angeordnet erwecken sie den Eindruck einer Evolution von gänzlich unreflektierten bis hin zu immer reiferen, aufgeklärteren Strategien. Diese Perspektive entspricht der Logik eines Diskurses, der darum ringt, die Autorität realistischer Paradigmen zu brechen. Doch wird eine evolutionistische Abfolge fragwürdig, nachdem sich – oh wie schön ist Panama – ausgerechnet der

Start der Reise durch die Welten und Weisen des Dokumentierens als eines der Reiseziele entpuppt: Sich zu entfernen vom Gewussten mündet in (sich änderndem) Wissen im (sich ändernden) Alltag.

Da gibt es also ein Dokumentieren, das auf Interpretationsverzicht beruht, und eines, bei dem der Interpretationsaufwand von Bedeutung ist; es gibt Konzepte des Dokumentierens, bei denen Interpretieren und Dokumentieren voneinander untrennbar sind, sich abwechseln oder bei denen alles beides vermieden werden soll. Die untersuchten *Spielarten des Dokumentierens* sind Facetten eines zu beschreibenden Phänomens in seinen *Sprachspielen* (Wittgenstein), in diesem Fall dem ‚Dokumentieren‘. Wie in Kapitel 3 ausgeführt wurde, lassen sich über den Sprachspielansatz Wittgensteins Unterscheidungen und Zusammenhänge hervorbringen und übersichtlich darstellen. Griesecke (vgl. 2001: 184f.) stößt am Beispiel des Begriffs ‚Verpackung‘ auf ein Phänomen, welches – darin dem Dokumentieren bzw. Interpretieren nicht unähnlich – vom besonders aufwändigen Verpacken bis hin zur consequenten Minimierung von Verpackung reicht, es taugt daher auch in diesem Fall als scheinbar weit hergeholtes und doch wirksames *Zwischenglied* (nach Wittgenstein), über das die allzu naheliegende evolutionistische Betrachtungsweise – vom ‚primitiven Dokumentieren‘ zur ‚zivilisierten Interpretation‘ – überwunden werden kann. Die Reformulierung der konkurrierenden Ideologien des Dokumentierens als Wissenstypen erweist sich darüber hinaus als hilfreich, um ‚dokumentieren‘ als ein *epistopic* (nach Lynch 1993: 281) in seinen Sprachspielen neu betrachten zu können: Dokumentarische Methode der Interpretation als blitzschnelles *Immer-schon-Wissen*; starkes Dokumentieren als verlangsamtes *Noch-nicht-Wissen*; Antidokumentieren als auf die eigenen Praktiken bezogenes *reflexives Wissen*; paradoxes Dokumentieren als ein in Bewegung haltendes *Prozesswissen*.

Bei genauerer Prüfung ihrer Zusammenhänge entpuppen sich diese vier Wissensweisen als komplementäre statt exklusive Strategien. Dies

ist das Ergebnis des Versuchs einer *übersichtlichen Darstellung* zum Begriff des ‚Dokumentierens‘ in seinen ideologiekritischen und praxeologischen Konnotationen. Von einer *reflexiven Pragmatik* und *situierten Methodologie* auszugehen, baut darauf auf und ist Gegenstand des folgenden, letzten Kapitels dieses Buches.

6. Situierete Methodologie

Forschungssituationen und ihre Uneinheitlichkeit

Wenn wir uns den Begriff ‚dokumentieren‘ in seinen Sprachspielen ansehen (vgl. Kapitel 5), dann kann ein besonderer Zusammenhang festgestellt werden: *Spielarten des Dokumentierens* haben mit unterschiedlichen Konstellationen von Wissen und Nichtwissen zu tun und lassen sich als Wissensweisen idealtypisch reformulieren. Hierin besteht eine Familienähnlichkeit (nach Wittgenstein), doch damit hört die Verwandtschaft nicht auf. Sobald nur eine der Spielarten gewählt und befolgt wird und andere sublimiert werden, treten Unzulänglichkeiten auf. Überprüfen lässt sich das anhand der Frage: Wann genau macht es keinen Sinn, eine der *vier Spielarten des Dokumentierens* exklusiv zu befolgen? Was wäre – rein hypothetisch, denn praktisch ist das gar nicht möglich – der Preis, wenn dies ernsthaft versucht würde?

Methodologischer Dogmatismus auf dem Prüfstand

Welche Folgen hätte es, beispielsweise die *dokumentarische Methode der Interpretation (DMI)*, die auf das Gelingen von Verständigung zielt, beim Forschen regelrecht zur Maxime zu erheben? Immer-schon-wissendes Sehen würde fragendes Gucken ersetzen und es bliebe keinerlei Spielraum für sinnasketische Entdeckungsstrategien oder das produktive Einklammern der eigenen Vorannahmen (*Epoché* nach Husserl). Dies käme einem Verlust der Differenz zwischen Alltags- und Forschungspraxis gleich. Die Generierung neuen Wissens würde zum bloßen Abfallprodukt permanenter Anwendungen des Gewussten und uninteressant.

Von unterschätzter Relevanz ist jedoch die Umkehrfrage: Welche Kosten entstehen, wenn ich mich konsequent darum bemühe, *DMI* beim Forschen zu umgehen? Auch hierfür gilt eine Misserfolgsprognose. Ethnolog:innen sind Teilnehmende an einem Alltag des Forschens, für den dieselben Regeln der Verständigung gelten wie für jede Alltagspraxis. Forschungsprozesse, so sehr sie auch ihre Opposition zur Alltagspraxis herauskehren, sind ohne ‚dokumentarisches Interpretieren‘ undurchführbar. Verständigung in Forschungszusammenhängen zu berücksichtigen, zu würdigen – ja zuweilen ohne Gegensteuerung zuzulassen – würde Forschende nicht davon ausnehmen, einen Forschungsalltag zu leben, in dem gewusst und Wissen unterstellt wird. Im Rahmen einer pragmatischen Methodologie, darauf komme ich noch zu sprechen, ist es möglich, auch gegensätzliche Strategien und Effekte (noch nicht wissen – immer schon wissen) miteinander zu kombinieren.

Praktiken wiederum, die sich am *starken Dokumentieren* ausrichten, bemühen sich um ein möglichst perfektes Einklammern eigener Vorannahmen, doch in Reinform wäre *starkes Dokumentieren* von Feldaufenthalt mit der Kamera über die Materialbearbeitung bis hin zur Erstellung einer Ergebnispräsentation mit abnehmender Tendenz effizient. Übergänge vom Gucken zum Sehen oder vom Fragen zur Formulierung möglicher Antworten erfordern es, Wissen auch ein- und nicht allein auszusetzen. Wer noch beim Publizieren davon ausgeht, dass die verwendeten Materialien vorgeben, wie sie zu zerlegen und zu montieren sind, läuft Gefahr, dieser Vision nicht genügend autorielle Reibungsfläche zur Seite zu stellen. Wenn eine Ästhetik der Langsamkeit ausufert, kann dies zu Ergebnissen führen, die langweilen. Das Ideal einer nicht eingreifenden, nicht Position beziehenden und stets auf ihr Nichtwissen bedachten Forschung – bzw. einer Beobachtung ohne Beobachtende – führt im dogmatischen Fall mit Sicherheit zum Scheitern des Forschungsvorhabens.

Wenn wir uns hingegen dekonstruktives *Antidokumentieren* genauer anschauen, dann scheint dies für eine retrospektive Forschungsphase durchaus ein adäquates Konzept zu liefern, da es einen Ebenenwechsel

zu organisieren hilft, der es ermöglicht, methodologische Überlegungen zur eigenen Forschungspraxis anzustellen. Wer jedoch *Antidokumentieren* auf jeden Moment im Forschungsprozess anzuwenden versucht, gerät in größte Schwierigkeiten, denn Forschende, die sich auferlegen, permanent ihr Tun beim Tun zu hinterfragen oder beim Reden die Konstruktion des Gesagten aufzudecken, kommen ins Stolpern; zwei Gegenstandsebenen geraten miteinander in Konflikt, der Forschungsgegenstand und die Beschreibung seiner Herstellung, was Störfrequenzen verursacht. Forschung durchgehend in ein reflexives Projekt zu verwandeln wäre eine mögliche Lösung, doch würde dies den Verzicht auf sämtliche Themen bedeuten, die sich nicht ausdrücklich mit der Konstruktivität von Forschung befassen. Dogmatisches *Antidokumentieren* verursacht daher ebenfalls nicht geringe Kosten, die darin bestehen, für die Gegenstandsbezüge der angefochtenen Spielart *starkes Dokumentieren* keinen Ersatz bieten zu können.

Ausschließliches Befolgen von *paradoxem Dokumentieren* würde Kosten verursachen, indem sich der angeworfene Wissensgenerator nicht mehr abschalten ließe, auch nicht vorübergehend. Die *Weder-noch-Varianten* würden sich als Ergebnisverhinderungsmaschinen herausstellen und Beobachtungsergebnisse Gefahr laufen, „no-thing“ (Minh-ha 1998: 322) zu sein. Beim ethnomethodologischen *Sowohl-als-auch* ergibt sich im Falle einer dogmatischen Umsetzung eine andere Problematik, die eines blinden Flecks. Durchgehendes Aussetzen der Reflexion eigener Konstruktionen führt dazu, dass die paradox angelegte Forschungsstrategie dennoch in Richtung eines *starken Dokumentierens* kippt und in der Folge auch dessen Kosten (s.o.) zu verbuchen sind. Das untersuchte Programm einer soziologischen Ethnographie hingegen plädiert für pragmatische Verfahrenswechsel in Abhängigkeit von Forschungsphasen, und indem die Forschenden in ihren Orientierungen, Haltungen und Praktiken zwischen Gegenstandsbezug und Forschungsreflexivität abwechseln, entkommen sie weitgehend dem Dilemma der blinden Flecken. Allenfalls würde es negativ zu Buche schlagen, wenn diese Variante des *Sowohl-als-auch* wie ein Tanz auf heißen Kohlen betrieben würde

und jeder zu lange Aufenthalt auf einer der beiden Seiten als Gefahr gedeutet würde, sich dabei die Füße zu verbrennen.

Ethnographisches Forschen, so darf angesichts dieser Bilanzierung angenommen werden, folgt in der Praxis keinen methodologischen Reinheitsgeboten, ganz im Gegenteil: Im Interesse gelingender Forschungsprozesse besteht ein implizites *Gebot methodologischer Inkonsistenz*.⁸⁴ Da die vier *Spielarten des Dokumentierens* als exklusive Strategien nicht taugen, ist es naheliegend, ihre Komplementarität zu beleuchten. Dies aufzugreifen und konzeptuell umzusetzen, bedeutet einen Paradigmenwechsel vom Wahrheitstheoretischen zum Pragmatischen, vom Richtigen zum Passenden. Kurz: Erlaubt ist, was Forschung gelingen lässt. An die Stelle ideologisch begründeter Positionen tritt somit eine pragmatische Sicht auf *Spielarten des Dokumentierens* als schlichtweg *nützliche Fiktionen*, die beim Versuch ihrer Befolgung unterschiedliche Effekte ausüben, die es zu kennen und hervorzubringen (also auch zu können) lohnt.

Im Rahmen einer solchen Heuristik kann der in Verruf geratene Realismus phasenweise als ein willkommener Effekt rehabilitiert werden: Es macht durchaus Sinn, Figuren der Offenheit und Leere (*starkes Dokumentieren*) vorübergehend zu nutzen. Die als Allheilmittel propagierte Reflexivität (*Antidokumentieren*) darf im Gegenzug in ihre Schranken verwiesen werden: Es macht keineswegs zu jedem Zeitpunkt Sinn, beim Forschen Konstruktivität ins Bewusstsein zu rufen. Aus dem *Entweder-oder* der seit den 1980er Jahren geführten Debatten („Dokumentierst Du noch oder interpretierst Du schon?“, fragen die einen, „rekonstruierst Du noch oder registrierst Du schon?“, die anderen) wird reflektiertes *Sowohl-als-auch*. Zu den passenden Zeitpunkten ein- und wieder ausgesetzt tragen die Effekte, die sich aus dem Befolgen der einen oder einer anderen *Spielart des Dokumentierens* ergeben, zum Gelingen

84 „Es ist ein Inkonsistenzgebot, so scharf ist es eigentlich“, formulierte Stefan Hirschauer bei einer Diskussion meiner entstehenden Studie zu den Spielarten des Dokumentierens im Rahmen des Bielefelder *Kolloquiums für Kulturosoziologie* (am 19.11.1999).

und zur Qualität der Forschungsprozesse bei. Konkret folgt daraus, dass methodologische Strategien und epistemische Praktiken – darunter ‚dokumentieren‘ – von Forschungssituation zu Forschungssituation unterschiedlich situiert und von daher nicht dieselben sind. Nachdem eine *disunity of science* (vgl. Galison/Stump 1996; Knorr Cetina 1999: 2) längst ausgerufen wurde, ist es an der Zeit, eine *disunity of methodology* nachzureichen. Welche Chance liegt darin?

Paradoxien des Forschens, wie noch nicht und doch schon wissen, wahrnehmen und imaginieren, in den Blick geraten lassen und in den Blick nehmen, entdecken und hervorbringen, dokumentieren und visualisieren usw., lassen sich nur prozessual bewältigen; fortlaufende Prozesse heben das Gerinnen zum Paradoxen im Zeitfluss auf. Dokumentarfilmerin Voss spricht von ‚Balancen finden‘.

Ich habe im Montageprozess, in dem die Erzählung hergestellt wird, das Gefühl, mich in Paradoxien zu bewegen, aus denen kein Entkommen ist. Es geht aber auch nicht um das Entkommen. Es geht um das Finden von Balancen. Der Autor und sein Material, Linearität und Nicht-Linearität, Ordnung und Un-Ordnung, Vor-Geschichte und Erneuerung, Fertigstellen und Nicht-zu-einem-Ende-kommen. (Voss 1998: 9)

Balancieren. Dem ‚Fallen‘ in die eine oder andere Richtung entgegenwirken durch ausgleichendes Pendeln oder ausgewogenes Schweben – in jedem Fall durch eine Bewegungsweise. Wie lassen sich methodologische Strategien im Forschungsprozess ausbalancieren?

Um die Zeitpunkte besser bestimmen zu können, an denen methodologische Strategien förderlich sind oder sich als hinderlich erweisen, greife ich auf das Modell der (mittlerweile) sieben Forschungsphasen (S. 83 in diesem Buch) zurück und gehe davon aus, dass wir es dabei nicht allein mit Phasen, sondern zugleich mit unterscheidbaren Situationen des Forschens zu tun haben: Erschließung eines Feldes, Feld- und Laborphasen, Phasen der Publikation und Rezeption, der Reflexion oder

der Anwendung stellen ihre spezifischen Anforderungen. Hieran knüpf ich mit der Konzeption einer *situierten Methodologie* an.⁸⁵

Pragmatische Registerwechsel

Wie können Spannungsverhältnisse und Bewegungsmomente zwischen Nichtwissen und Wissen im gesamten Forschungsprozess *situiert* gestaltet werden? Auf diese Frage zu antworten ist das Motiv *situiertes Methodologie*. Anhand eines pragmatischen Prozessmodells (Tabelle 1) lassen sich methodologische Wechsel vorstellen: Jeweiligen Forschungssituationen werden intermethodologische Register zugeordnet, in denen Wissen, Nichtwissen, Prozesswissen und reflexives Wissen stets zusammenwirken. Doch jeweils ein Wissenstypus wird dabei zur LEITFIKTION erklärt und gegenüber den anderen hervorgehoben, so entfalten sich diverse Effekte. Die Register ‚klingen‘ sozusagen verschieden, je nachdem, welches Instrument gerade den Ton angibt.

Ein solches Modell stellt kein Rezeptbuch für die Praxis dar und auch keine strikte zeitliche Abfolge von Situationen und Phasen. Es dient zur Orientierung und reflexiven Forschungsprozesssteuerung bezüglich der Anpassung methodologischer Haltungen und Praktiken an unterscheidbare Situationen des Forschens und ihre jeweiligen Anforderungen.

85 Ein pragmatischer Umgang mit den *vier Spielarten des Dokumentierens* und die Modellierung ihrer *situierten Kombinatorik* gehören zum Profil der *Kamera-Ethnographie*. Seit einigen Jahren verwende ich dafür den Begriff *situierte Methodologie* (vgl. Mohn 2013: 186).

Pragmatisches Prozessmodell

<p>Felderschließungsphasen</p> <p><i>Begegnung und Austausch in partizipativen Settings</i></p> <p>Nichtwissen z.B. VORWISSEN Prozesswissen reflexives Wissen</p>	<p>Feldphasen</p> <p><i>Filmen als Suchbewegung und Ortungsversuch</i></p> <p>NICHTWISSEN Vorwissen Prozesswissen reflexives Wissen</p>
<p>Laborphasen</p> <p><i>Zerlegen als Zeitversuch und Montieren als Ordnung auf Probe</i></p> <p>Nichtwissen Vorwissen PROZESSWISSEN reflexives Wissen</p>	<p>Publikationsphasen</p> <p><i>Ergebnisse formulieren als positioniertes Zeigen</i></p> <p>Nichtwissen neues VORWISSEN Prozesswissen reflexives Wissen</p>
<p>Rezeptionsphasen</p> <p><i>Rezipieren als situiertes Erblicken und Chance zum Dialog</i></p> <p>Nichtwissen z.B. VORWISSEN Prozesswissen reflexives Wissen</p>	<p>Reflexionsphasen</p> <p><i>Reflektieren als Kompass im Differenzraum</i></p> <p>Nichtwissen Vorwissen Prozesswissen REFLEXIVES WISSEN</p>
<p>Anwendungsphasen</p> <p><i>Gesellschaft als Labor</i></p> <p>Nichtwissen Vorwissen z.B. PROZESSWISSEN reflexives Wissen</p>	<p>Tabelle 1: Pragmatisches Prozessmodell der Kamera-Ethnographie. Eigene Darstellung</p>

Das Modell ist modifizierbar gedacht: So kann eine Rezeptionsphase beispielsweise daraufhin angelegt sein, Sichtweisen und Meinungen der Rezipierenden in Erfahrung zu bringen. Dies entspräche einer Feedbackstrategie und wäre am *Vorwissen* des Publikums orientiert; im Umgang mit einem Rezeptionsereignis kann der Akzent jedoch auch auf ‚forschende Rezeption‘ gelegt werden und sich folglich eher an dessen (noch) *Nichtwissen* ausrichten. In einer *Laborphase* mag *Prozesswissen* den erwünschten Effekt haben, nicht vorschnell produkt- und publikationsorientiert zu arbeiten und sich auf Versuche mit noch offenem Ausgang einzulassen. In einer *Publikationsphase* wiederum lässt sich *neues Vorwissen* anders gewichten als in einer Laborphase. Doch auch dies ist nur eine der möglichen Optionen, so kann beim Publizieren dem *reflexiven Wissenstypus* wahlweise eine höhere oder geringere Bedeutung beigemessen werden; würde Reflexivität jedoch in dieser Situation zur Leitfiktion erhoben, dann bliebe dies nicht ohne Wirkung – ein anderer Gegenstand der Publikation käme dabei heraus. *Anwendungsphasen* können zur Forschungssituation werden, wenn die methodologische Orchestrierung passt. Eine Orientierung an der Unabgeschlossenheit von Veränderungen durch Hervorhebung von *Prozesswissen* mag die Verwandlung von Praxisfeldern in Experimentierfelder unterstützen.

Auf eine pragmatische Weise (und nur so) ist es möglich, diverse Wissenstypen sowohl in ihrer Spezifik als auch in ihrem Zusammenwirken dann und dort zum Zuge kommen zu lassen, wo sie die Qualität und Dynamik des Forschens voranbringen. Forschungspraktiken werden somit im Rahmen einer *situierten Methodologie* nicht allein auf ihre Gegenstandsangemessenheit hin reflektierbar, sondern auch in Bezug auf ihre Prozessangemessenheit gestaltbar. *Situierte Methodologie* stellt eine reflexive methodologische Rahmung der Hervorbringung konkreter Forschungsprozesse und ihrer Gegenstände dar.

Was die Prozesse angeht, bedeutet *situierte Methodologie* eine pragmatische Orientierung der Forschungsstrategien und -praktiken an wechselnden Forschungssituationen. Dies tangiert nicht zuletzt das Set an Rollenbildern, in denen Forschende, Beforschte und Publikum sich

begegnen und miteinander kooperieren. Mit der sicherlich zentralen Rolle von Ethnograph:innen als den im Feld und vom Feld Lernenden ist es nicht getan. Das Proklamieren einer *uneinheitlichen Methodologie* führt nicht allein zu Forschungspraktiken, die sich in unterschiedlichen methodologischen Registern zurechtfinden, von einem Rollenmix kann ausgegangen werden, der ähnlich heterogen und zugleich komplementär ausfällt, wie die *Spielarten des Dokumentierens* selbst. Es ist naheliegend, auch mit den eigenen Rollenbildern beim ethnographischen Forschen pragmatisch statt ideologisch umzugehen und Rollen einzunehmen, die den jeweiligen Herausforderungen im Forschungsalltag gerecht werden. Dazu gehören ebenso Rollen, die mit Entwurf, Imagination, Positionierung und Differenzentfaltung zu tun haben, wie auch solche, die Kontrollverlust, Hingabe und produktives Chaos beinhalten und die Aufnahmebereitschaft für neue Erfahrungen begünstigen.

Im Rahmen einer *situierter Methodologie* der Frage nachzugehen, wie medienethnographische Forschungspraktiken jetzt und wie dann, wie hier und wie dort situiert sind, ist sicherlich interessant. Anzunehmen ist, dass die im Alltag des Forschens beobachtbaren Praktiken neben Gegenständen des Forschens auch Methodologien und Medien, Disziplinen, Professionen und Netzwerke, Bewertungskriterien, Forschungsstile und einiges mehr bewirken, erhalten und verändern.

Wissenschaftsforschung sagt nicht, dass Fakten „sozial konstruiert“ sind; sie ruft nicht die Massen dazu auf, die Laboratorien zu plündern; sie behauptet nicht, dass die Menschen für immer von der Außenwelt abgeschnitten und in den Zellen ihrer eigenen Perspektiven gefangen sind; und sie sucht nicht die Rückkehr in eine reiche, authentische und menschliche vormoderne Vergangenheit. Am merkwürdigsten in den Augen der Sozialwissenschaftler erscheint wohl, dass sie nicht einmal kritisch, entlarvend oder provokativ ist. Wissenschaftsforschung hat einfach nur die Aufmerksamkeit von der Theorie der Wissenschaft *auf ihre Praxis* verschoben (Latour 2000 [1999]: 360f.).

Nachdem Forschungsprozesse als Zusammenhänge betrachtet wurden, die uneinheitliche Situationen umfassen, soll es im Folgenden um den Beitrag *situierter Methodologie* zur Gegenstandskonstitution gehen.

Differenz des Situativen

Situierte Praktiken sind einerseits Forschungsgegenstand der Beobachtungen, Beschreibungen und Verbildlichungen praxeologisch orientierter Ethnograph:innen. Andererseits handelt es sich auch bei dem, was die Forschenden tun und lassen, um situierte Praktiken. Die im Forschungsfeld situierten Praktiken werden durch nicht minder situierte Praktiken der Forschenden erkundet und dabei bezieht sich die jeweilige Situierung nicht auf ein und dasselbe. Praktiken der Forschenden sind in Situationen des Forschungsprozesses situiert; das ist selbst dann der Fall, wenn es um die Durchführung einer Feldphase geht. Die zweite Situierung (die des Beobachtens) macht es möglich, bezüglich der ersten (die des Beobachteten) die erforderliche Differenz einer forschenden Ausrichtung und analytischen Positionierung zu entfalten. Im Konzept der *Blickschneise* kommt dies reflektierbar zum Ausdruck.

Die im (theorieorientierten) Forschungsprozess situierten Praktiken sind grundlegend daran beteiligt, die in den beforschten Feldern situierten Praktiken überhaupt bemerken, beobachten und sie schließlich ‚als Praktiken‘ sichtbar machen zu können. Garfinkel (vgl. 1968) scheint dies zu berücksichtigen, wenn er anführt, die Medienpraxis des Notierens sei ein Teil der Handlungen, über die eine Notiz Auskunft gibt; entsprechend lässt sich folgern, dass auch die Medienpraxis der Kamerabeobachtung Teil der Handlungen ist, über die ethnographisches Filmmaterial Auskunft zu geben vermag. Beobachtetes, Medien des Beobachtens und Beobachtungspraktiken als ineinander verwoben zu denken bedeutet eine Verfeinerung dessen, was unter einer situierten Erforschung situierter Praktiken verstanden werden kann.

Solche produktiven (aneinander etwas bewirkenden) Situierungsdifferenzen ergeben sich an den Schnittstellen von Feld und Forschung sowie an denen von Forschungsergebnis und Rezeption, wie im Kapitel 4 zur *forschenden Rezeption* ausgeführt wurde. Das Aufeinandertreffen solch differenter Situierungen ermöglicht Prozesse der wechselseitigen Verfertigung einer Beobachtung; wir haben es eher mit einem *Agentiellen* Realismus als mit *Grounded Theory* zu tun. Im Rahmen der *kamera-ethnographischen Programmatik* wird die Situierung der eigenen Forschungspraktiken nicht allein von der Situierung der im Feld untersuchten Praktiken unterschieden und auseinandergehalten, sondern darüber hinaus wird dem Zusammentreffen von beidem die Bedeutung zugesprochen, für den Forschungsprozess, seine Erkenntnisgegenstände und möglichen Resultate eine konstitutive Rolle zu spielen. Dass die in einem Forschungsprozess situierten Beobachtungspraktiken und die im Forschungsfeld beobachtbaren situierten Praktiken aneinander zu ‚ihren‘ Darstellungen kommen, dies kann (mit Barad) als ihr ‚onto-epistemologischer‘ Zusammenhang verstanden werden und macht zugleich eine *reflexive Ethnographie* unverzichtbar.

Erkenntnis- und Seinspraktiken sind nicht voneinander trennbar; sie implizieren sich wechselseitig. Wir gewinnen keine Erkenntnis dadurch, dass wir außerhalb der Welt stehen; wir erkennen, weil wir *zur* Welt gehören. Wir sind Teil der Welt in ihrem je unterschiedlichen Werden. (Barad 2018 [2012]: 100)

Die Entwicklung der *Kamera-Ethnographie* wurde durch meine langjährige Teilnahme an ethnomethodologisch ausgerichteten Forschungskollektiven inspiriert und geprägt, hält sich jedoch dezidiert nicht an konventionelle ethnomethodologische Maximen. Dies ist sicherlich ein Grund dafür, mich besonders kritisch an diesem mir vertrauten Kontext ‚abzuarbeiten‘.

Reflexivität ohne Differenz?

Obwohl doch gerade in der *Ethnomethodologie* (Garfinkel folgend) von situierten Datenpraktiken ausgegangen wird, stimmen Prominente dieses Ansatzes einen raffinierten Abgesang auf die Reflexivität beim Forschen an. Das Credo: Nichts ist nicht reflexiv.

[R]eflexivity' is not an epistemological, moral or political virtue. It is an unavoidable feature of the way actions (including actions performed, and expressions written, by academic researchers) are performed, made sense of, and incorporated into social settings. In this sense of the world, it is impossible to be unreflexive. (Lynch 2000: 26f.)

Wenn alles immer schon reflexiv ist, braucht es nicht noch reflexiver zu werden. Lynch (ebd.) überschreibt seinen einschlägigen Text mit: *Against Reflexivity as an Academic Virtue*. Meinem Verständnis nach ist Reflexivität jedoch von besonderer epistemologischer Relevanz und mir liegt es auf der Zunge zu entgegnen: „Against ethnomethodology as an academic virtue“. Bietet der ethnomethodologische Forschungsansatz, als ein streng rekonstruktiv ausgerichtetes Vorhaben, keinerlei differenztheoretische Perspektive, die eine eigene Positionierung und deren Reflexion erfordert?

In a world without gods or absolutes, attempting to be reflexive takes one no closer to a central source of illumination than attempting to be objective. [...] In my view, ethnomethodological studies of discourse and practical action can help to dissolve the picture of reference that sets up the opposition between reflexive and objectivistic 'epistemologies'. The ethnomethodological version of constitutive reflexivity proposes no unreflexive counterpart. (Ebd.: 47)

Eine ‚einfache Reflexivität‘ – die der Alltagspraktiken – soll den Gegensatz zwischen reflexiven und objektivistischen Erkenntnistheorien aufheben, da Reflexivität sozialtheoretisch vorausgesetzt werden kann.

Doch lässt sich daraus der Schluss ziehen, die Annahme sei schlichtweg verzichtbar, dass Beobachtungen (mitsamt ihrer impliziten Reflexivität als einer situierten Praxis) am Hervorbringen des Beobachteten (mit dessen Reflexivität) beteiligt sind? Wenn dies für epistemologisch uninteressant erklärt wird, folgt daraus, eine Epistemologie der Differenz und deren Reflexion aus der Agenda der Forschenden zu streichen. Mir scheint dies die Grundlage einer repräsentationskritischen hervorbringenden Methodologie zu untergraben. Was wird bei einem solchen methodologischen Ansatz aus den epistemischen Dingen des Forschens?

Auf epistemische Dinge, so wie ich sie beschrieben habe, kann man noch nicht zeigen, sie haben also im alltagsweltlichen Sinne des Wortes keine Referenz. Wenn es hier so etwas wie Referenz gibt, dann ist sie immer unterstellt. Und sie muss – jedenfalls, wenn man es ernst meint – auch ohne präzise Bedeutung bleiben. (Rheinberger 2008, Min. 42:00)

Die Herausforderung noch nicht sichtbarer und zunächst referenzloser *epistemischer Dinge*, wie Rheinberger sie beschreibt, scheint sich in ethnomethodologisch orientierten Kontexten nicht zu stellen. In konsequenter Resonanz auf den eigenen methodologischen Ansatz besteht eine Neigung, dasjenige zum Forschungsgegenstand zu erheben, was für die an einer Situation Teilnehmenden selbst immer schon sichtbar und zugänglich sein muss, die Reflexivität und ‚public visibility‘ (vgl. Goodwin 2017) ihrer alltäglichen Praktiken, die sie in ‚natürlicher Einstellung‘ durchführen und dabei einander zeigen.⁸⁶ Dies bedeutet jedoch nicht, dass filmende Ethnograph:innen nichts weiter zu tun hätten, als auf den Wellen der ‚Sichtbarkeit für alle‘ im Forschungsfeld zu surfen und dabei die Kamera halbwegs technisch geschickt zu handhaben. Wie

86 Vgl. auch Wiesemann/Amann (2018), die mit Bezug auf Goodwin (vgl. 2017) anhand der Begriffe ‚co-operative action‘, ‚professional vision‘ und ‚public visibility‘ den öffentlich sichtbaren Charakter sozialer Praktiken anhand einer kamera-ethnographischen Standbildfolge (von Astrid Vogelpohl) herausarbeiten.

in Kapitel 1 und 2 (in diesem Buch) ausgeführt wurde, sind Differenz entfaltende Praktiken erforderlich, um eine positionierte kamera-ethnographische Beobachtung und ihre Materialisierung im Zusammenhang offener Forschungsfragen zu erzielen.

Rekonstruktive Forschungsansätze scheinen immun gegenüber einem Ansatz, der ausgehend von Nichtsichtbarkeit über Bewegungsimpulse und Entfaltung von Differenz operiert statt ausgehend von Sichtbarkeit über Fixierungstechnologie und Vermeidung von Differenz. Bezüglich der Eingriffe ethnographisch Forschender in die Prozesse der Hervorbringung *epistemischer Dinge* übt ein *Paradigma der Rekonstruktion* Löschpapiereffekte aus.

Löschpapier hat die Aufgabe, überschüssige Flüssigkeiten wie Tinte oder Druckerfarbe aufzunehmen und unerwünschtes Verwischen zu verhindern. (Wikipedia 2022a)

Das Ineinandergreifen und Verwischen von Medium, Methode und Beobachtungsergebnis gehören zur epistemologischen Begründung eines repräsentationskritischen Ansatzes wie der *Kamera-Ethnographie*. Im Umgang mit Situierungsdifferenzen, ihrem Aufeinandertreffen und Zusammenwirken spielen reflexive Praktiken als epistemische Praktiken eine besondere Rolle. Mit der grundlegenden Reflexivität von Praktiken allein ist dies nicht erledigt.

Epistemische Differenz entfalten

Es wäre jedoch ein Trugschluss anzunehmen, in der Ethnomethodologie würden keine *epistemischen Dinge* bearbeitet. Wir haben es allerdings mit einer speziellen Formatierung zu tun: Diese ‚Dinge‘ sind noch nicht erkannt – sonst wären es überhaupt keine Erkenntnisgegenstände –, gelten aber als vom Forschungshandeln unabhängig; sie sind für alle Beteiligten sichtbar, wurden jedoch noch nicht gesehen – zumindest kann niemand darüber berichten. Worum handelt es sich bei einem solchen

epistemischen Ding? Um eine Hervorbringung, Entdeckung, Rekonstruktion oder gar ein Kuckucksei? Dies ist ohne weiteres vorstellbar:

Von akademischen Kuckuckseltern wird deren Ei, als noch nicht ausgebrütetes epistemisches Ding, in ein gemachtes Nest – den Alltag des Feldes – gelegt und ab diesem Zeitpunkt dort verortet. Das Ei sei völlig identisch mit den dort üblicherweise gelegten Eiern, wird gemunkelt. Allein über die Methoden des Feldes und ohne eigene methodische, geschweige denn reflexive Intervention wird das Kuckucksei in differenzloser Nestgemeinschaft mit ausgebrütet. Sollte dieses Unternehmen funktionieren, dann schlüpft dabei schließlich der Vogel einer anderen Spezies und die Legende fliegt auf.

Ebenso passend, wie diese Polemik, scheint mir folgende Überlegung zu sein: Wer auch immer Forschung betreibt, verfertigt auch epistemische Dinge. Diese Dinge sind in diverse methodologische Programme verwoben und fallen recht unterschiedlich aus. Es lohnt sich, danach zu fragen, was denn wo unter dem jeweiligen Erkenntnisgegenstand verstanden wird und welche Rolle dabei die Entfaltung *epistemischer Differenz* spielt. In der Beantwortung dieser Frage eröffnet der Ansatz einer *situierter Methodologie* eine kritische Perspektive auf die Identifikation epistemischer Dinge und ihre methodologische Eingebundenheit. An drei Varianten des Umgangs mit dem ‚Ordnen‘ beim Forschen lässt sich dies verdeutlichen: Ordnung rekonstruieren, arrangierendes Ordnen, sich ordnen lassen.

Ordnung rekonstruieren: Forschungsvorhaben, die ihren Erkenntnisgegenstand im Rahmen eines *rekonstruktiven Paradigmas* ansiedeln, machen das Aufzeigen von Ordnung (Interaktionsordnung/Ordnung einer Situation) zu ihrem *epistemischen Ding*. Beobachtet wird beispielsweise, wie Praktiken des Feldes ordnen, geordnet verlaufen und dabei Ordnungen hervorbringen. Insofern Forschende in diesem Zusammenhang annehmen, ihr Untersuchungsgegenstand sei registrierend dokumentierbar und an ‚natürlichem Datenmaterial‘ rekonstruierbar, ruft dies im Handumdrehen Ideologien der Aufzeichnung und Repräsentation auf den Plan. Durch kamera-ethnographische Beobachtungen

lassen sich auch in solchen Forschungskontexten Qualitätsgewinne erzielen, doch schöpft dies das Potential kamera-ethnographischer Methodologie bei weitem nicht aus. Meist dauert es nicht lange, bis Kamera-Ethnograph:innen gefragt werden: „Und was war davor und was kommt danach?“ Verlaufsrekonstruktion und Aufzeichnungslogik paaren sich allzu gern.

Arrangierendes Ordnen: Auch im Falle der *Kamera-Ethnographie* wird von *Wie-Fragen* und *situierten Praktiken* – inklusive ihrer *Reflexivität* als Alltagspraktiken – ausgegangen. Hierin zeigt sich die ethnomethodologische Prägung des Ansatzes. Über eine kamera-ethnographische Herangehensweise lassen sich jedoch andere *epistemische Dinge* bearbeiten. Dies hängt mit ihrem experimentell arrangierenden statt rekonstruierenden Forschungsstil zusammen, der sich am Vorhaben einer *zeigenden Grammatik/übersichtlichen Darstellung* (in Anlehnung an Wittgenstein) orientiert. Anstelle von ‚Situationen und ihren Praktiken‘ treten ‚Praktiken und ihre jeweilige Situierung‘; anstelle von ‚Rekonstruktion sozialer Ordnung‘ tritt das ‚Ordnen‘ als eine prüfende, Unterscheidungen und Zusammenhänge stiftende Praktik der Forschenden. Mit dem Ziel, situierte Praktiken in ihrer Diversität, ihren Überlappungen, Übergängen und Grenzen zu untersuchen, nimmt auch das *epistemische Ding* entsprechend komplexe Formen an. Dabei bleibt der Bezug auf einen Erkenntnisgegenstand des Forschens, der weder als (schon) sichtbar vorausgesetzt noch als endgültig feststellbar angenommen werden kann, Dreh- und Angelpunkt kamera-ethnographischer Erfahrungs- und Wissensprozesse.

Sich ordnen lassen: Neben ‚Ordnung‘ als einem rekonstruierbaren Erkenntnisgegenstand und einem versuchenden ‚Ordnen‘ als epistemischer Praxis sind weitere Varianten denkbar, in denen Methodologien die einen oder anderen *epistemischen Dinge* hervorbringen. ‚Sich ordnen lassen‘ könnte einen Forschungsstil beschreiben, den Heike Behrend als Ethnologin am eigenen Leibe erprobt hat. In der Kurzbeschreibung ihres Buches *Menschwerdung eines Affen* (Behrend 2020) heißt es:

In den wenig schmeichelhaften Namen – „Affe“, „Närrin“ oder „Kannibale“ –, die der Ethnologin in Afrika gegeben wurden, wird sie mit fremder Fremderfahrung konfrontiert und muss sich fragen, welche Wahrheit diese Bezeichnungen zum Ausdruck bringen, welche koloniale Geschichte sie erzählen und welche Kritik sie an ihrer Person und Arbeit üben. Mit dem Bericht über vier ethnografische Forschungen in Kenia und Uganda in einem Zeitraum von fast fünfzig Jahren reflektiert Heike Behrend auch die Fachgeschichte der Ethnologie und die Veränderungen des Machtgefüges zwischen den Forschenden und den Erforschten, die sie am eigenen Leib erfährt. (MSB o.D.)

Sich einer anderen Lebenswelt mit Haut und Haaren auszusetzen und dabei zu reflektieren, wie dieses Feld in einem Prozess der Begegnungen über die Jahre hinweg die Ethnographin einordnet, kategorisiert, anpasst und formt, ist eine weitere methodologische Variante, in der Erfahrung, Begegnung, Sich-Ordnen-Lassen, Ordnen und Auf-Ordnungen-Stoßen bzw. -Gestoßen-Werden in ein *epistemisches Ding* münden, dass in diesem Fall autobiographisch und anhand von Blicken des Feldes auf die Ethnographin zur Darstellung kommt. Die Differenz zwischen situierten Praktiken im Feld und situierten Forschungspraktiken erscheint im ethnologischen Kontext durch kulturelle Differenz gesteigert. Anstelle von Strategien des Befremdens des allzu Vertrauten treten Entfremdungsbestrebungen. Behrend gibt schließlich ihr in diesem Prozess gewonnenes Wissen an die Beforschten weiter bzw. an sie zurück, die ihrer Einschätzung nach den ethnographischen Wissensprozess ohnehin gesteuert und bewacht haben (vgl. Gogos 2021).

Rekonstruktion und Experiment sind unterschiedliche Wege, auf denen nicht dieselben epistemischen Dinge bearbeitet werden; Erkenntnisgegenstände wiederum beeinflussen ihrerseits die Wahl und Begründung epistemischer Praktiken – inklusive der Handhabung einer Kamera. Sie verleihen oder entziehen medialen und methodologischen Zugängen je nach Passung Legitimität und Attraktivität.

Der Mond Swedenborgs ist etwas anderes als der Mond Maxwells, sein Himmel und sein Gott haben weder bei Bergson noch bei Maxwell Entsprechungen. Sein Erkennen, d.h. zu enträtseln, was ein gewisser Gegenstand „bedeutet“, ist etwas anderes als das Erkennen Bergsons, d.h. sich in diesen Gegenstand einzufühlen, oder das Erkennen Maxwells, d.h. ihn zu vermessen. (Fleck 1983 [1936]: 90)

Welches Wissen? Reflektieren als Kompass im Differenzraum

Erkenntnisinteressen beim Forschen als positioniert zu verstehen, legt den Austausch darüber nahe, um welches und wessen Wissen es sich hier und jetzt gerade handelt. Der im Rahmen der *Kamera-Ethnographie* entwickelte pragmatische Ansatz einer *situierten Methodologie* reagiert auf diese Frage mit einem reflexiven Verständnis von Forschung als einem Zusammenhang, der es stets mit mehr als einer Situierung zu tun hat und auch haben muss, damit die Entfaltung beobachtender Differenz als Voraussetzung neuen Forschungswissens gelingen kann. Von *situierter Methodologie* auszugehen, leitet dazu an, geeignete Schnittstellen von Feld, Forschung und Gesellschaft, Medium und Methode aufzuspüren, sich bewusst zu machen und dieses Situierungsgemenge wiederum situiert zu gestalten. Damit ist zum einen angesprochen, dass Forschung Relevanzen setzt und interessiert etwas anbahnt, was sich als Unterscheidung und Zusammenhang, Erfahrung und Einsicht epistemisch formen, fassen und einem Publikum gegenüber zeigen lässt, dass in die situierten Verfertigungsprozesse selbst mit einsteigt.

Damit ist zum anderen angesprochen, dass Forschung nicht allein alltägliche Praktiken untersucht, sondern sich dabei selbst in einem beobachtbaren Forschungsalltag befindet, der unterschiedliche Situationen und Rahmungen umfasst, in denen Dynamiken von Wissen und Nichtwissen in diversen Spannungsverhältnissen auftreten und

bearbeitet werden. Knorr Cetina hat darauf hingewiesen, dass derlei Erkenntnisse aus der ethnographischen Wissenschaftsforschung einen großen Teil dessen zum Verschwinden bringen, was Natur- von Sozialwissenschaften zu unterscheiden vermag.

If natural science reality is an upshot of a methodological practice which ethnographic studies of science depict as reflexive and constructive (decision-impregnated, transformational, artifactual), as socially occasioned, subject to an indexical logic, and embodied in discourse which includes its own referent, then a large portion of the presumed distinction between the two sciences disappears. (Knorr Cetina 1983: 171)

Indem davon ausgegangen werden kann, dass methodologische Wissensregister in der Praxis situativ angepasst werden, sich abwechseln, überlagern und verschieben, mag dies auf den ersten Blick ein ‚unordentliches Bild‘ von Forschungspraxis ergeben. Daraus ergibt sich jedoch eine ‚prozessuale Systematik‘, deren Merkmal gerade ihre permanenten situierten Ausrichtungen und Umbauten sind, über die Forschungsprozesse praktisch gelingen, und dies umso beeindruckender, je radikaler damit pragmatisch statt ideologisch umgegangen wird.

Ausblick

Die Entwicklung der *Kamera-Ethnographie* hat einen Punkt erreicht, von dem aus sie in ihrer Kontur erfasst und in Buchform dargestellt werden kann. Forschungskollektive und ihre Diskurse haben daran mitgewirkt, diesen Ansatz hervorzurufen; methodologische Trends wurden aufgegriffen und kommen in Attributen zum Ausdruck, denen sich auch die *Kamera-Ethnographie* zuordnet: repräsentationskritisch, positioniert, interaktiv, kooperativ, experimentell hervorbringend, intraaktiv, performativ, bildhaft zeigend, medien- und methodenreflexiv, prozessual, pragmatisch, situiert, praxeologisch. Mit einem solchen Profil sind unterschiedliche Andockstellen der *Kamera-Ethnographie* an zeitgenössische Forschungskontexte vorstellbar.

Die *Kamera-Ethnographie*, aus Diskursen heraus entwickelt, mag ihrerseits in Diskurse hineinwirken, sich dabei verändern, einen Stand auf dem Marktplatz audiovisueller Methoden einnehmen und weiterhin auf Lücken reagieren, die methodologische Innovation herausfordern. ‚Marktlücken‘ sind zum einen Chancen für Angebote, für die eine Nachfrage besteht, die nicht gedeckt ist. Zum anderen beruhen sie auf der Idee, einen neuen Markt zu schaffen, an dem ein Interesse vermutet wird und für den sich eine entsprechende Nachfrage wecken lässt – ungefähr so lauten Empfehlungen aus der Gründerszene. Was die *Kamera-Ethnographie* angeht, könnte von beidem etwas zutreffen. Was bietet die *Kamera-Ethnographie* wem?

Bild und Ton gegenüber Text neu gewichten

Filmen, Schneiden und Montieren als epistemische Praktiken zu rahmen bietet im Zusammenhang ethnographischer Forschung eine methodologisch begründete Perspektive des Umgangs mit Performativität, Ästhetik und Sinnlichkeit. Somit steht die *Kamera-Ethnographie* der künstlerischen Forschung mit ihrem Vorschlag einer *epistemologischen Ästhetik* (Haarmann 2019) nahe. Der eingeschlagene Weg eines experimentell arrangierenden audiovisuellen Forschens bietet sich als Kontaktpunkt an.

Im Zeitalter einer porösen und erfinderisch gedachten Forschung ist jene epistemische Offenheit zu verzeichnen, innerhalb derer es möglich wird, auch über das ästhetische Tun als einer Forschungspraxis nachzudenken. (Ebd.: 262)

Eingebunden in Kollektive forschen

Dass die *Kamera-Ethnographie* nicht von individuellen künstlerischen Praktiken ausgeht, sondern von experimentellen Laborpraktiken, die in Forschungskollektive und ihre disziplinären Relevanzen eingebunden sind, mag für den Diskurs zur künstlerischen Forschung herausfordernd sein. Ob in naturwissenschaftlichen Laboratorien schon immer mit künstlerischen Mitteln gearbeitet wurde oder ob es die künstlerische Forschung ist, die sich an die wissenschaftshistorischen Laborstudien anlehnt, steht zur Debatte. Als ein experimenteller, bildhaft zeigender Forschungsansatz bewegt sich die *Kamera-Ethnographie* in Überschneidungsfeldern dessen, was als ‚künstlerisch‘ oder ‚wissenschaftlich‘ klassifiziert wird. Von eingreifenden empirischen Forschungspraktiken auszugehen, die Unterscheidungen treffen und Zusammenhänge stiften, mag dazu beitragen, der Kunst nicht das Forschen in Kollektiven und der Wissenschaft nicht das Kreative in Laboratorien abzusprechen.

Interaktion um Intraaktion erweitern

Die *Kamera-Ethnographie* geht von situierten Beobachtungsprozessen aus, die nicht nur auf sozialer Interaktion und Einbindung in Forschungskollektive beruhen; als Teil eines beobachtenden Apparates sind neben den Strategien, Stilen, Methoden und Theorien der Forschenden auch Umgebungen, Materialien, Medien, Instrumente, Techniken und Formate intraaktiv an den Welt erkundenden/Welten erzeugenden Forschungspraktiken beteiligt.



Bild 96: Worldwide cooperation. Forschende aus Russland und Frankreich schützen in Sibirien ihre dem Fluss entnommenen Sedimentproben vor dem Regen. Videostandbild: Bina E. Mohn (2017)⁸⁷

87 Irina Popravko und Ivan Tchalakov veranstalteten 2017 eine *International STS-Summerschool* an der Tomsk State University und auf der *Kaibasovo field station* am Ob in Westsibirien (Russland). Daran haben Jürgen Streeck als Dozent und ich als Dozentin und Couchin mitgewirkt. Ziel der Veranstaltung war die Erprobung der *Kamera-Ethnographie* als Ansatz der *Visual Science and Technology Studies* (V-STs) im Rahmen aktueller Laborstudien. Vgl. <http://lsar.tsu.ru/en/education/the-third-international-sts-summer-school-anthropology-of-science.html>, zuletzt aufgerufen am 3.2.2023.

Dies ist an die Science and Technology Studies (STS) anschließbar. Die Visual Science and Technology Studies (V-STs) (vgl. Galison 2014) könnten sich in diesem Zusammenhang als ‚Wahlverwandte‘ der *Kamera-Ethnographie* herausstellen.

Medienspezifische Potentiale ausloten

Kamera-Ethnographie lotet die Medienspezifik filmischer Beobachtungen systematisch aus und erkundet zugleich ihre Grenzen. Für sozialanthropologische und soziologische Forschungszusammenhänge bietet dies nicht allein einen weiteren medienethnographischen Ansatz, sondern erschließt auch neue Phänomene: Über eine praxeologische, bildhaft zeigende Methodologie lassen sich die Körperlichkeit und Materialität sozialer Praktiken gegenüber dem Gesprochenen hervorheben und neu akzentuieren. Nonverbales, Leises, auch auf den ersten Blick Passives kommen auf diese Weise zum bildhaften Ausdruck.

Das jeweilige medienspezifische Potential beim Forschen voll auszuschöpfen, macht auch im Rahmen von Foto-Ethnographie, Audio-Ethnographie, Notizbuch-Ethnographie oder Performance-Ethnographie besondere Ergebnisse vorstellbar, die sich erzielen lassen, indem kein dokumentarisches Ziel verfolgt wird, sondern positionierte, medial und methodologisch reflektierbare Schnittstellen des Beobachtens eingerichtet werden und die empirische Gegenstandskonstitution geprüft wird, die dies ermöglicht. Wird die Medialität des Forschens aufmerksam mitbedacht, lassen sich mediale Übergänge, Mischformen und Medienwechsel sinnvoll anbahnen und kombinieren.

Blinde Flecken ausleuchten

Repräsentationskritik über eine Reflexion des forschenden Kameragebrauchs anzugehen, spitzt methodologische Fragen zu, auch die der blinden Flecken beim Forschen. Es gibt Ansätze, die blinde Flecken hinnehmen und konzeptuell inkorporieren, nicht so die *Kamera-Ethnographie*,

deren Forschungsschritte durchweg auf einer reflektierten Positionierung des beobachtenden Blicks beruhen. Die Konzeption der *Blickschneise* bringt dies zum Ausdruck, indem gefragt wird: Von wo aus schaue ich wohin? Dies zu beantworten ist es, was den ethnographischen Kameragebrauch Differenz entfaltend gestaltbar macht; so können Blicke bis in die Rezeptionsergebnisse hinein in ihrer Relevanz für das Erblickte reflektiert und debattiert werden.

Ob dieses Angebot – das nicht auf Aufzeichnungen setzt, keine Sichtbarkeit für alle und jeden unterstellt, nicht rekonstruktiv verfährt und auch nicht die Forschenden von der Hervorbringung ihrer Ergebnisse ausnimmt – selbst in ethnomethodologischen Forschungszusammenhängen auf Resonanz stößt? Immerhin radikalisiert die *Kamera-Ethnographie* die Umsetzung einer zentralen Annahme, die aus der Ethnomethodologie (von Garfinkel) stammt: Daten sind immer Daten von und für jemanden oder etwas. Es kann demnach keine Aussagen über situierte Praktiken im Forschungsfeld geben, die frei von der Situierung derjenigen wären, die diese Aussagen in Worten oder Bildern formulieren.

Möglichkeitsräume erschließen

Ein experimentell zerlegender und arrangierender Forschungsstil macht es möglich, Unterscheidungen und Zusammenhänge bildhaft zeigend zu entwerfen. Die Idee, das Format der *übersichtlichen Darstellung* auf filmische Präparate und ihre Verknüpfung zu offenen Netzen zu übertragen, bietet Forschenden unterschiedlicher Disziplinen an, Wittgenstein als Methodologen zu entdecken und seinen Erkenntnisstil medienethnographisch zu erproben. Montage dient in diesem Zusammenhang einem Versuch entlang der Fragen, wie soziale Praktiken hier und jetzt und wie sie dann und dort gelebt, benannt und verstanden werden können.

Dies eröffnet die Vision einer *kritischen Kamera-Ethnographie*, eines Engagements, bei dem Forschende ihre Blickpositionen und Resultate auch an Orten und in Feldern, wo mit Blickdifferenz zu rechnen ist, öffentlicher Kritik aussetzen und Dialoge auf Augenhöhe führen; eines

gesellschaftlichen Lernens, das den Betrachtenden Chancen bietet, über die Vielfalt und Möglichkeit sozialer Phänomene und Praktiken Un-erwartetes in Erfahrung zu bringen; eines reflexiven Vorhabens mit der Option, in einer Welt zu leben, die so und auch anders sein und werden kann.

Dank

Die Rolle von Kollektiven wurde in diesem Buch mehrfach hervorgehoben. Beim Entwerfen und Erproben der *Kamera-Ethnographie* haben sich gleich mehrere Kollektive über längere Zeiträume hinweg und bis heute als ermöglichende und rahmende Zusammenhänge erwiesen – Kooperationen und Freundschaften sind daraus entstanden: *Kolloquium für empirische Kultursoziologie*, auch *Laborstudienkreis* genannt (Universität Bielefeld, Leitung: Karin Knorr Cetina, Klaus Amann, Stefan Hirschauer, im Zeitraum von 1990 bis 2002); DFG-gefördertes Graduiertenkolleg *Authentizität als Darstellungsform* (Universität Hildesheim, 1995 bis 2001, Leitung: Jan Berg); *Pestalozzi-Fröbel-Haus Berlin* (Leitung: Sabine Hebenstreit-Müller, mit zahlreichen Auftragsproduktionen im Zeitraum von 2006 bis 2010); DFG-geförderter SFB *Medien der Kooperation* (Universität Siegen, 2016 bis 2023, Leitung: Erhard Schüttpelz, Carolin Geerlitz, Tristan Thielmann).

Wir stehen alle auf den Schultern von Riesen. In Kollektiven lassen sich Vorfahren und Geistesverwandte anrufen und herbeizitieren – auch ihnen ist zu danken. Doch sind es nicht allein Geister, Institutionen, Kreise und Netze, die einen neuen Forschungsansatz sowie die Publikation eines Buches ermöglichen. Klaus Amann und Birgit Griesecke haben Rücken-deckung gegeben – kontinuierlich. Sie haben die Entwicklung der *Kamera-Ethnographie* bis heute begleitet, inspiriert und mit geprägt. Darüber hinaus danke ich Birgit Althans, Sabine Bollig, Georg Breidenstein, Pip Hare, Sabine Hebenstreit-Müller, Stefan Hirschauer, Michael-Sebastian Honig, Astrid Vogelpohl, Geesche Wartemann und Jutta Wiesemann für die gemeinsamen bereichernden Zeiten experimentierfreudigen Forschens – unvergesslich.

Bis zur Fertigstellung der letzten Seiten dieses Buches haben zudem mit angepackt, gerechnet, gestaltet und geprüft, kluges Feedback gegeben oder mir den Rücken freigehalten: Tine Essling, Anja Höse,

Mattis Hunting, Teresa Kojak, Susanne Kokel, Ulrike Künnecke, Barbara Lipinska-Leidinger, Helge Mohn, Jan Wenke und Gero Wierichs – vielen Dank!

Literatur

- Amann, Klaus (2020): „Kindheit unter Beobachtung“, in: Jutta Wiesemann et al. (Hrsg.), *Digitale Kindheiten*, Wiesbaden, 231-250.
- Amann, Klaus/Hirschauer, Stefan (1997): „Die Befremdung der eigenen Kultur. Ein Programm“, in: Stefan Hirschauer/Klaus Amann (Hrsg.), *Die Befremdung der eigenen Kultur. Zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie*, Frankfurt a.M., 7-25.
- Amann, Klaus/Knorr-Cetina, Karin (1988): „The Fixation of (Visual) Evidence“, in: *Human Studies*, „Representation in Scientific Practice“, hrsg. v. Mike Lynch/Steve Woolgar, 11(2-3), 133-169.
- Astruc, Alexandre (1964): „Die Geburt einer neuen Avantgarde: Die Kamera als Federhalter“, in: Theodor Kotulla (Hrsg.), *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente, Bd. 2: 1945 bis heute*, München, 111-115.
- Baecker, Dirk (2021): „Zum Tod von Humberto Maturana. Der Frosch, die Fliege und der Mensch“, in: *FAZ.net*, 07. Mai 2021, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/biologe-und-philosoph-humberto-maturana-gestorben-17330542.html>, 18.5.2022.
- Barad, Karen (2003): „Posthumanist Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter“, in: *Journal of Women in Culture and Society* 28(3), 801-831.
- Barad, Karen (2007): *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham.
- Barad, Karen (32018 [2012]): *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Berlin.
- Bateson, Gregory/Mead, Margaret (1942): *Balinese Character: A Photographic Analysis*, New York, NY.
- Behrend, Heike (2020): *Menschwerdung eines Affen. Eine Autobiografie der ethnografischen Forschung*, Berlin.
- Berg, Eberhard/Fuchs, Martin (1993): „Phänomenologie der Differenz. Reflexionsstufen ethnographischer Repräsentation“, in: Dies.

- (Hrsg.), *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt a.M., 11-108.
- Bergmann, Jörg (2007): „Flüchtigkeit und methodische Fixierung sozialer Wirklichkeit. Aufzeichnungen als Daten der interpretativen Soziologie“, in: Heiko Hausendorf (Hrsg.), *Gespräch als Prozess. Studien zur deutschen Sprache*, Tübingen, 33-66, Original [1985]: *Sozial Welt*, „Entzauberte Wissenschaft“, hrsg. v. Wolfgang Bonß/Heinz Hartmann, 1985, Sonderheft 3, 299-320.
- Bippus, Elke (2021): „Strategien des Nicht*Sagbaren/Nicht*Sichtbaren. Überlegungen zum Dispositiv der Ästhetik“, in: Birte Kleine-Benne (Hrsg.), *Dispositiv-Erkundungen/Exploring Dispositifs*, Berlin, 57-79.
- Blumer, Herbert (1954): „What is Wrong with Social Theory?“, in: *American Sociological Review* 19(1), 3–10. <https://doi.org/10.2307/2088165>
- Boehm, Gottfried (1995): „Die Wiederkehr der Bilder“, in: Ders. (Hrsg.), *Was ist ein Bild?* (2. Aufl.), München, 11-38.
- Bogusz, Tanja (2018): *Experimentalismus und Soziologie. Von der Krisen- zur Erfahrungswissenschaft*, Frankfurt a.M.
- Bohnsack, Ralf (1997): „Dokumentarische Methode“, in: Ronald Hitzler/Anne Honer (Hrsg.), *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik*, Opladen, 191-212.
- Bollig, Sabine et al. (2015/2016): *Betreuungsalltag als Lernkontext. Informelles Lernen beobachten und entdecken*, Berlin.
- Breidenstein, Georg et al. (2013): *Ethnografie. Die Praxis der Feldforschung*, München.
- Clifford, James (1988): „Über ethnographische Autorität“, in: *Flahertys Erben. Die Stunde der Ethnofilmer* (Trickster 16), München, 4-35 (englisches Original [1983]: „On Ethnographic Authority“, in: *Representations* 2[Frühling], 118-146).
- Clifford, James/Marcus, George (Hrsg.) (1986): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, CA, et al.
- De Groof, Matthias (2013): „Rouch’s Reflexive Turn: Indigenous Film as the Outcome of Reflexivity in Ethnographic Film“, in: *Visual*

- Anthropology* 26(2), 109-131.
<https://doi.org/10.1080/08949468.2013.752698>
- Deleuze, Gilles (1995): „Die Schichten oder historischen Formationen. Das Sichtbare und das Sagbare (Wissen)“, in: Ders. (Hrsg.), *Foucault*, Frankfurt a.M., 69-98.
- Dewey, John (1993): *Demokratie und Erziehung*, Weinheim.
- Egert, Gerko (2019): „‘Mathematics of Dance‘ and ‚Mechanized Eccentric‘. Intermedia Motion Research at the Bauhaus/‚Tänzerische Mathematik‘ und ‚exzentrische Mechanik‘. Intermediale Bewegungsforschung am Bauhaus“, in: Claudia Tittel (Hrsg.), *Intermediale Experimente am Bauhaus. Kurt Schmidt und die Synthese der Künste*, Gera, 144-165.
- Eickelpasch, Rolf (1982): „Das ethnomethodologische Programm einer ‚radikalen‘ Soziologie“, in: *Zeitschrift für Soziologie* 11(1), 7-27.
- Schneede, Uwe M. (2010 [2001]): *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avantgarden bis zur Gegenwart*, München.
- Fabian, Johannes (1990): *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, New York, NY.
- Fabian, Johannes (1993): „Präsenz und Repräsentation. Die Anderen und das anthropologische Schreiben“, in: Eberhard Berg/Martin Fuchs (Hrsg.), *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt a.M., 335-364.
- Farocki, Harun (2004): „Quereinfluss, weiche Montage“, in: Christine Ruffert et al. (Hrsg.), *Zeitsprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*, Berlin, 57-61.
- Fleck, Ludwik (1983 [1936]): „Das Problem einer Theorie des Erkennens“, in: *Erfahrung und Tatsache*, hrsg. v. Lothar Schäfer/Thomas Schnelle, Frankfurt a.M., 84-127.
- Fleck, Ludwik (1983 [1947]): „Schauen, sehen, wissen“, in: *Erfahrung und Tatsache*, hrsg. v. Lothar Schäfer/Thomas Schnelle, Frankfurt a.M., 147-174.
- Gadamer, Hans-Georg (1990): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen.

- Galison, Peter (2014): „Visual STS“, in: Annamaria Carusi et al. (Hrsg.), *Visualization in the Age of Computerization*, New York, NY, 197-225.
- Galison, Peter/Stump, David J. (Hrsg.) (1996): *The Disunity of Science. Boundaries, Contexts, and Power*, Stanford, CA.
- Garfinkel, Harold (1963): „A Conception of and Experiments With ‚Trust‘ as a Condition of Stable Concerted Actions“, in: O.J. Harvey (Hrsg.), *Motivation and social interaction*, New York, NY, 187-238.
- Garfinkel, Harold (1967): „Common Sense Knowledge of Social Structures. The Documentary Method of Interpretation in Lay and Professional Fact Finding“, in: Ders. (Hrsg.), *Studies in Ethnomethodology*, New Jersey, NJ, 76-103.
- Garfinkel, Harold (1968): „Essential Vagueness in the Rational Accountability of Everyday Activities as a Topic of Sociological Inquiry“, bearb. u. erw. Transkript eines Vortrags an der University of Pittsburgh am 19. Januar 1968.
- Garfinkel, Harold (1973): „Das Alltagswissen über soziale und innerhalb sozialer Strukturen“, in: Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologen (Hrsg.), *Alltagswissen, Interaktion und gesellschaftliche Wirklichkeit*, Reinbek b. Hamburg, 189-260.
- Garfinkel, Harold (2020): *Studien zur Ethnomethodologie*. Frankfurt a.M. (englisches Original [1967]: *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliffs, NJ).
- Garfinkel, Harold et al. (1981): „The Work of a Discovering Science Construed with Materials from the Optically Discovered Pulsar“, in: *Philosophy of the Social Sciences* 11 (2), 131-158.
- Garfinkel, Harold/Sacks, Harvey (1976): „Über formale Strukturen praktischer Handlungen“, in: Elmar Weingarten/Fritz Sack (Hrsg.), *Ethnomethodologie. Die methodische Konstruktion der Realität*, Frankfurt a.M., 130-175.
- Geertz, Clifford (1973): *The Interpretation of Cultures*, New York, NY.
- Geertz, Clifford (1983): *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt a.M.

- Geertz, Clifford (1990): *Die Künstlichen Wilden. Anthropologen als Schriftsteller*, München/Wien (englisches Original [1988]: *Works and Lives. The Anthropologist as Author*, Stanford, CA).
- Geimer, Alexander et al. (Hrsg.) (2021): *Handbuch Filmsoziologie*, Wiesbaden.
- Gogos, Manuel (2021): *Die Ethnographin Heike Behrend wird ethnografiert. Die Äffin bin ich*, Deutschlandfunk, Das Feature, 5.11.2021, https://share.deutschlandradio.de/dlf-audiothek-audio-teilen.html?audio_id=970987, 1.2.2023.
- Goodman, Nelson (1984): *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt a.M. (englisches Original [1978]: *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, IN).
- Goodwin, Charles (1994): „Professional Vision“, in: *American Anthropologist* 96(3), 606–633.
- Goodwin, Charles (2017): *Co-Operative Action. Learning In Doing: Social, Cognitive and Computational Perspectives*, Cambridge. <https://doi.org/10.1017/9781139016735>
- Griesecke, Birgit (2001): *Japan dicht beschreiben. Produktive Fiktionalität in der ethnographischen Forschung*, München.
- Griesecke, Birgit (2005): „Essayismus als versuchendes Schreiben. Musil, Emerson und Wittgenstein“, in: Wolfgang Braungart/Kai Kauffmann (Hrsg.), *Essayismus um 1900*, Heidelberg, 157-175.
- Griesecke, Birgit (2023): „Linien, Spannungen, Zerreißproben: ‚Berühren‘ als eine Familie von Fällen“, in: Bina E. Mohn et al. (Hrsg.), *Berührung neu erfinden. Sinnespraktiken in digitalen Kindheiten. Ein Blicklabor an 10 kamera-ethnographischen Szenen/Reinventing Touch. Sensory Practices in Digital Childhoods. Diverse Perspectives Encounter 10 Camera Ethnographic Scenes* (LIT Book Series Camera Ethnography 2), Berlin et al.
- Griesecke, Birgit/Kogge, Werner (2022): „Mit Wittgenstein arbeiten. Ein Methoden Manual“, in: *Working Paper Series 24*, Collaborative Research Center 1187 Media of Cooperation, Dezember 2022, Siegen.

- Haarmann, Anke (2019): *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik*, Bielefeld.
- Hare, Pip (2020): „Bilder hier und dort. Affektive und ethische Dimensionen meiner Forschung mit Kindern und Kameras“, in: Jutta Wiesemann et al. (Hrsg.), *Digitale Kindheiten*, Wiesbaden, 217-230.
- Hare, Pip et al. (2019): *Face to Face – Face to Screen: Frühe Kindheit und Medien. 24 kamera-ethnographische Miniaturen/Early Childhood and Media. 24 Camera Ethnographic Miniatures* (Camera Ethnography 1), Berlin.
- Hirschauer, Stefan (2001): „Ethnographisches Schreiben und die Schweigsamkeit des Sozialen. Zu einer Methodologie der Beschreibung“, in: *Zeitschrift für Soziologie* 30(6), 429-451.
- Hirschauer, Stefan (2004): „Praktiken und ihre Körper. Über materielle Partizipanden des Tuns“, in: Karl H. Hörnig/Julia Reuter (Hrsg.), *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*, Bielefeld, 73-91.
- Honig, Michael-Sebastian (2016): „Kindheit als differenztheoretisches Konzept. Überlegungen zu einer praxisanalytischen Bildungsforschung“ [Keynote im Rahmen der internationalen Tagung „Praxeologie & Differenz im erziehungswissenschaftlichen Diskurs“, 28. und 29.1.2016, Europa-Universität Flensburg], <https://www.uni-flensburg.de/tagung-praxeologie/keynotes>, zuletzt aufgerufen am 1.3.2023.
- Honig, Michael-Sebastian (2018): „Kindheit als praxeologisches Konzept. Von der generationalen Ordnung zu generationalisierenden Praktiken“, in: Jürgen Budde et al. (Hrsg.), *Konturen praxistheoretischer Erziehungswissenschaft*, Weinheim, 193-209.
- Husserl, Edmund (1976): *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie, in zwei Bänden, 1. Halbbd.*, Den Haag.
- Ingold, Tim (2013): *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London.

- Kalthoff, Herbert (2006): „Beobachtung und Ethnographie“, in: Ruth Ayaß/Jörg Bergmann (Hrsg.), *Qualitative Methoden der Medienforschung*, Reinbek b. Hamburg, 146-182.
- Kappelhoff, Hermann/Wedel, Michael (2015): *Forschungsprogramm. Kolleg-Forschergruppe Cinepoetics*, – Poetologien audiovisueller Bilder, Berlin, <http://www.cinepoetics.fu-berlin.de/media/Papers/Cinepoetics-Forschungsprogramm--12-2015.pdf>, 1.2.2023.
- Klee, Paul (1976): *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, hrsg. v. Christian Geelhaar, Köln, 118-122.
- Kleist, Heinrich von (1805): *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* (Original [1878] in: Nord und Süd 4, 3-7), <https://signaturen-magazin.de/heinrich-von-kleist-ueber-die-allmaehliche-verfertigung-der-gedanken-beim-reden.html>, 1.2.2023.
- Kluge, Alexander (2012): „Das Handwerk des Erzählers“, Vortrag, <https://www.youtube.com/watch?v=medmyVcsMdoI>, 10.4.2020.
- Kluge, Alexander et al. (1965): „Wort und Film“, in: Klaus Eder/Ders. (Hrsg.), *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste*, München, 9-27.
- Knorr Cetina, Karin (1983): „New developments in science studies: the ethnographic challenge“, in: *Canadian Journal of Sociology/Cahiers canadiens de sociologie* 8(2), 153-177.
- Knorr Cetina, Karin (1984 [1981]): *Die Fabrikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Naturwissenschaft*, Frankfurt a.M.
- Knorr Cetina, Karin (1988): „Das naturwissenschaftliche Labor als ‚Verdichtung‘ von Gesellschaft“, in: *Zeitschrift für Soziologie* 17(2), 85-101. <https://doi.org/10.1515/zfsoz-1988-0201>
- Knorr Cetina, Karin (1999): *Epistemic Cultures, How the Sciences make Knowledge*, London.
- Kogge, Werner (2007): „Spurenlesen als epistemologischer Grundbegriff: Das Beispiel der Molekularbiologie“, in: Sybille Krämer/Ders./Gernot Grube (Hrsg.), *Spur*, Frankfurt a.M., 182-221.
- Langer, Susanne Katherina (1984): *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*, Frankfurt a.M.

- (englisches Original [1942]: *Philosophy in A New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Cambridge, MA).
- Latour, Bruno (1979): „An Anthropologist Visits the Laboratory“, in: Ders./Steve Woolgar (Hrsg.), *Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts*, London/Beverly Hills, CA, 43-90.
- Latour, Bruno (2000 [1999]): *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt a.M.
- Latour, Bruno/Woolgar, Steve (1979): *Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts*, Beverly Hills, CA.
- Lipp, Thorolf (2012): *Spielarten des Dokumentarischen. Einführung in Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films*, Marburg.
- Lynch, Michael (1985): *Art and Artifact in Laboratory Science: A Study of Shop Work and Shop Talk in a Research Laboratory*, London.
- Lynch, Michael (1993): *Scientific Practice and Ordinary Action*, London.
- Lynch, Michael (2000): „Against Reflexivity as an Academic Virtue and Source of Privileged Knowledge“, in: *Theory, Culture & Society* 17(3), 26-54.
- Lynch, Michael et al. (1985): „Zeitliche Ordnung in der Arbeit des Labors“, in: *Soziale Welt*, „Entzauberte Wissenschaft“, hrsg. v. Wolfgang Bonß/Heinz Hartmann, Sonderbd. 3, 205-238 (englisches Original (1983): „Temporal Order in Laboratory Work“, in: Karin Knorr Cetina/Michael Mulkay (Hrsg.): *Science Observed*, London).
- Lynch, Michael/Woolgar, Steve (1990): *Representation in Scientific Practice*, London.
- MacDougall, David (1998): *Transcultural Cinema*, Princeton, NJ.
- Marcus, George E./Cushman, Dick (1982): „Ethnographies as Texts“, in: *Annual Review of Anthropology* 11(1), 25-69.
- Mark, Elke (2017): „Fallhöhe. Zeitgenössische Performancepraxis und Wissensgenerierung in Performance Art“, in: *Zeitschrift Kunst Medien Bildung*, „Where the magic happens. Bildung nach der Entgrenzung der Künste“, hrsg. v. Torsten Meyer et al., <http://zkmb.de/fallhoehe-zeitgenoessische-performancepraxis-und-wissensgenerierung-in-performance-art/>, 1.2.2023.

- Maturana, Humberto R. (1998): *Biologie der Realität*, Frankfurt a.M.
- Mehan, Hugh/Wood, Houston (1976): „Fünf Merkmale der Realität“, in: Elmar Weingarten/Fritz Sack (Hrsg.), *Ethnomethodologie. Die methodische Konstruktion der Realität*, Frankfurt a.M., 29-63.
- Mersch, Dieter (2002): *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.
- Minh-ha, Trinh T. (1995): *Texte, Filme, Gespräche*, München/Wien.
- Minh-ha, Trinh T. (1998 [1993]): „Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung“, in: Eva Hohenberger (Hrsg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin, 304-324.
- Mohn, Bina Elisabeth (1993): *Ethnographische Visualisierung. Reflexionen anhand eines Videoprojektes in einem molekularbiologischen Labor*, Magisterarbeit (unveröffentlicht), Universität Frankfurt.
- Mohn, Bina Elisabeth (2002 [E-Book 2016]): *Filming Culture. Spielarten des Dokumentierens nach der Repräsentationskrise*, Stuttgart.
- Mohn, Bina Elisabeth (2007): „Kamera-Ethnografie: Vom Blickentwurf zur Denkbewegung“, in: Gabriele Brandstetter (Hrsg.), *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs „Sacre du Printemps“* (TanzScripte 4), Bielefeld, 173-194.
- Mohn, Bina Elisabeth (2008): „Im Denkstilvergleich entstanden: Die Kamera-Ethnographie“, in: Ernst Otto Graf/Birgit Griesecke (Hrsg.), *Flecks vergleichende Erkenntnistheorie* (Fleck Studien 1), 211-234.
- Mohn, Bina Elisabeth (2011a): „Das Beobachten beobachten - Notizen aus dem Laboratorium“, in: Gabi dan Droste (Hrsg.), *Theater von Anfang an! Reflexionen und Positionen für die Praxis* (Arbeitsheft 5 der Schriftenreihe des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der BRD), 50-54.
- Mohn, Bina Elisabeth (2011b): „Methodologie des forschenden Blicks: Die vier Spielarten des Dokumentierens beim ethnographischen Forschen“, in: Peter Cloos/Marc Schulz (Hrsg.), *Kindliches Tun beobachten und dokumentieren*, Weinheim, 79-98.

- Mohn, Bina Elisabeth (2012): „Blick und Takt. Präsenz und Absenz von Takt in Schule, Kita und beim Forschen“, in: Günter Götde/Jörg Zirfas (Hrsg.), *Takt und Taktlosigkeit: Über Ordnungen und Unordnungen in Kunst, Kultur und Therapie*, Bielefeld, 198-209.
- Mohn, Bina Elisabeth (2013): „Differenzen zeigender Ethnographie. Blickschneisen und Schnittstellen der Kamera-Ethnographie“, in: *Soziale Welt*, „Visuelle Soziologie“, hrsg. v. Bernt Schnettler/Alejandro Baer, 1(2), 171-189.
- Mohn, Bina Elisabeth (2021 [E-Book 2019]): „Kamera-Ethnographie. Schauen, Sehen und Wissen filmisch gestalten“, in: Alexander Geimer et al. (Hrsg.), *Handbuch Filmsoziologie*, Wiesbaden, 591-611.
- Mohn, Bina Elisabeth (2022a): „Camera Ethnography. Learning to See Something ‚as Something‘ and Maybe ‚as Something Else‘ as Well“, in: Jürgen Krusche/Barbara Preisig (Hrsg.), *Camera Work in Trading Zones. An Epistemological Journey Between Art and Ethnography*, Zürich, 34-49.
- Mohn, Bina Elisabeth (2022b): „Zeigende Ethnographie: Kamera-Ethnographie“, in: Angelika Pofel/Norbert Schröer (Hrsg.), *Handbuch soziologische Ethnographie*, Wiesbaden, 575-591.
- Mohn, Bina Elisabeth (2023): „Berührung im Blick“, in: Dies. et al. (Hrsg.), *Berührung neu erfinden. Sinnespraktiken in digitalen Kindheiten. Ein Blicklabor an 10 kamera-ethnographischen Szenen/Reinventing Touch. Sensory Practices in Digital Childhoods. Diverse perspectives encounter 10 camera ethnographic scenes* (LIT Book Series Camera Ethnography 2), Berlin et al., 17-26.
- Mohn, Bina Elisabeth/Amann, Klaus (1998): „Forschung mit der Kamera“, in: *Anthropological Visuelle Anthropologie*, Mitteilungsblatt der GeFKA 6, 4-20.
- Mohn, Bina Elisabeth et al. (2019): „Cooperation and Difference. Camera Ethnography in the Research Project ‚Early Childhood and Smartphone‘“, in: *Media in Action: An Interdisciplinary Journal on Cooperative Media* 1, 81-104.

- Mohn, Bina Elisabeth et al. (Hrsg.) (2023): *Berührung neu erfinden. Sinnespraktiken in digitalen Kindheiten. Ein Blicklabor an 10 kamera-ethnographischen Szenen/Reinventing Touch. Sensory Practices in Digital Childhoods. Diverse perspectives encounter 10 camera ethnographic scenes* (LIT Book Series Camera Ethnography 2), Berlin et al.
- MSB – Matthes & Seitz Berlin (Hrsg.) (o.D.): „Ausgezeichnet mit dem Preis der Leipziger Buchmesse 2020 in der Kategorie Sachbuch“, Buchbeschreibung auf der Verlagshomepage, <https://www.matthes-seitz-berlin.de/buch/menschwerdung-eines-affen.html>, zuletzt aufgerufen am 1.2.2023.
- Museum Folkwang (Hrsg.) (2017): „Alexander Kluge. Pluriversum“, Begleittext zur Ausstellung, 15.9.2017-7.1.2018, <https://www.museum-folkwang.de/de/ausstellung/alexander-kluge>, zuletzt aufgerufen am 1.2.2023.
- Nichols, Bill (2001): *Introduction to Documentary*, Bloomington, IN.
- Nyckel, Thomas (2022): *Der Agentielle Realismus Karen Barads*, Bielefeld.
- Pantenburg, Volker (2006): *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld.
- Poferl, Angelika/Schröder, Norbert (Hrsg.) (2022): *Handbuch soziologische Ethnographie*, Wiesbaden.
- Reckwitz, Andreas (2017): *Die Gesellschaft der Singularitäten*, Berlin.
- Rheinberger, Hans-Jörg (2006): *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Frankfurt a.M.
- Rheinberger, Hans-Jörg (2008): *Epistemische Dinge – Technische Dinge*, Vortrag, Bochumer Kolloquium Medienwissenschaft, Ruhr-Universität Bochum, 2.7.2008, <https://doi.org/10.25969/mediarep/13859>, 22.2.2022.
- Rheinberger, Hans-Jörg (2015): „Experimentalsysteme und epistemische Dinge“, in: Gerhard Gamm et al. (Hrsg.), *Ding und System* (Jahrbuch Technikphilosophie 2015), Zürich/Berlin, 1-79.

- Rheinberger, Hans-Jörg (2018): *Experimentalität. Im Gespräch über Labor, Atelier und Archiv*, Berlin.
- Rheinberger, Hans-Jörg (2019 [2001]): *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen.
- Rheinberger, Hans-Jörg (2021): *Spalt und Fuge. Eine Phänomenologie des Experiments*, Frankfurt a.M.
- Ryle, Gilbert (1949): *The Concept of Mind*, London.
- Sacks, Harvey (1984): „On Doing ‚Being Ordinary‘“, in: J. Maxwell Atkinson (Hrsg.), *Structures of Social Action, Studies in Emotion and Social Interaction*, Cambridge, 413-429.
- Sanjek, Roger (Hrsg.) (1990): *Fieldnotes: The Makings of Anthropology*, Ithaca, NY.
- Schatzki, Theodore R. (2002): *The Site of the Social: A philosophical account of the constitution of social life and change*, University Park, PA.
- Schatzki, Theodore R. (2011): *Where the Action Is (On Large Social Phenomena Such as Sociotechnical Regimes)*, in: Working Paper 1, Sustainable Practices Research Group.
- Schatzki, Theodore R. (2016): „Praxistheorie als flache Ontologie“, in: Hilmar Schäger (Hrsg.), *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*, Bielefeld, 29-44.
- Schneede, Uwe M. (2010 [2001]): *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert*, München.
- Scholz, Julia (2018): *Agential Realism als Basis queer(end)er Experimentalpsychologie: Eine wissenschaftstheoretische Auseinandersetzung*, Wiesbaden.
- Schütz, Alfred (1971): *Gesammelte Aufsätze, Teil 1: Das Problem der sozialen Wirklichkeit*, Den Haag (englisches Original [1962]: *Collected papers, Bd. 1: The Problem of Social Reality*, Den Haag).
- Serres, Michel (1987): *Statues*, Paris.
- Sharrock, Wes/Coulter, Jeff (1998): „On What We Can See“, in: *Theory & Psychology* 8(2), 147-164.
<https://doi.org/10.1177/0959354398082001>

- Stieve, Claus (2023): „Hier und Dort. Das Glas eines Smartphones in der kindlichen Erfahrung – eine phänomenologische Skizze“, in: Bina E. Mohn et al. (Hrsg.), *Berührung neu erfinden. Sinnespraktiken in digitalen Kindheiten. Ein Blicklabor an 10 kamera-ethnographischen Szenen/Reinventing Touch. Sensory Practices in Digital Childhoods. Diverse perspectives encounter 10 camera ethnographic scenes* (LIT Book Series Camera Ethnography 2), Berlin et al., 31-41.
- Stocking, George W. J. (1983): *Observers Observed. Essays on ethnographic fieldwork*, Madison, WI.
- Streeck, Jürgen (2017): *Self-Making Man: A Day of Action, Life, and Language*, Cambridge.
- Strub, Christian (1997): „Trockene Rede über mögliche Ordnungen der Authentizität“, in: Jan Berg et al. (Hrsg.), *Authentizität als Darstellung*, Hildesheim, 7-17.
- Tyler, Stephen (1987 [1991]): *Das Unaussprechliche*, München.
- Tyler, Stephen (1993): „Zum ‚Be-/Abschreiben‘ als ‚Sprechen für‘. Ein Kommentar“, in: Eberhard Berg/Martin Fuchs (Hrsg.), *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt a.M., 288-296.
- Vendler, Zeno (1967): „Verbs and Times“, in: *Linguistics in Philosophy* 4, 97-121.
- Voss, Gabriele (1996): *Dokumentarisch Arbeiten. Texte zum Dokumentarfilm 1*, Berlin.
- Voss, Gabriele (1998): „Der Monteur als Platzanweiser oder die Verteidigung der Ungewissheit“, in: Nikolaj Nikitin (Hrsg.): *Schnitt – Special zum Dokumentarfilm*, 8f.
- Voss, Gabriele (2006): *Schnitte in Zeit und Raum. Notizen und Gespräche zu Filmmontage und Dramaturgie*, Berlin.
- Voss, Gabriele (2000): *Ins Offene – Dokumentarisch Arbeiten 2. Texte zum Dokumentarfilm 7*, Berlin.
- Wangerin, Wolfgang (2004): „Die Grenzen der Sprache sind enger als die Grenzen der Erfahrung. Was Susanne K. Langers und Alfred Lorenzers Symboltheorie für eine kreative Mediendidaktik

- bedeuten kann“, in: Volker Frederking (Hrsg.), *Lesen und Symbolverstehen*, München, 128-139.
- Weingarten, Elmar/Sack, Fritz (1979 [1976]): „Ethnomethodologie. Die methodische Konstruktion der Realität“, in: Elmar Weingarten et al. (Hrsg.), *Ethnomethodologie. Beiträge zu einer Soziologie des Alltagshandelns*, Frankfurt a.M., 7-26.
- West, Candace/Zimmerman, Don H. (1987): „Doing Gender“, in: *Gender and Society*, 1(2), 125-151.
<https://doi.org/10.1177/0891243287001002002>
- Wiener, Oswald (2015): „Kybernetik und Gespenster. Im Niemandsland zwischen Wissenschaft und Kunst“, in: *manuskripte* 207, 143-162.
- Wiesemann, Jutta/Amann, Klaus (2018): „Co-operation is A Feature of Sociality, Not An Attribute of People“, in: *Media in Action: An Interdisciplinary Journal on Cooperative Media* 1, 203-216.
- Wikipedia (Hrsg.) (2022a): „Löschpapier“, Bearbeitungsstand: 8.9.2022, <https://de.wikipedia.org/wiki/L%C3%B6schpapier>, zuletzt aufgerufen am 1.2.2023.
- Wikipedia (Hrsg.) (2022b): „Mobile Akademie Berlin“, Bearbeitungsstand: 24.10.2022, https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Mobile_Akademie_Berlin&oldid=227313044, zuletzt aufgerufen am 1.2.2023.
- Wittgenstein, Ludwig (1989-1993): „Philosophische Untersuchungen (1949-1950)“, in: *Werkausgabe in 8 Bänden*, Bd. 1, Frankfurt a.M.
- Woolgar, Steve (Hrsg.) (1988): *Knowledge and Reflexivity. New Frontiers in the Sociology of Knowledge*, Thousand Oaks, CA.
- Zaschke, Christian (2015): „421 Mal Schnee“, in: *SZ.de*, 23. September 2015, <https://www.sueddeutsche.de/panorama/schottisch-421-mal-schnee-1.2661222>, 1.2.2023.

Filme und Installationen

All diese Dinge (2018: Pip Hare, Bina E. Mohn und Astrid Vogelpohl),
in: Wiesemann et al. (2018-2019), Ausstellung, „Das bist Du!“ *Frühe
Kindheit digital*.

*Arbeitswelten in der Grundschule: Praktiken der Individualisierung von
Unterricht* (2013: Bina E. Mohn und Georg Breidenstein, Göttingen).

„Das bist Du!“ *Frühe Kindheit digital* (2018-2019: Jutta Wiesemann,
Jutta, Pip Hare, Bina E. Mohn und Astrid Vogelpohl, Siegerlandmu-
seum, Siegen, September 2018 bis Januar 2019).

Eine Einstellung zur Arbeit (2011-2023: Harun Farocki und Antje
Ehmann), [https://www.eine-einstellung-zur-arbeit.net/de/projekt/
konzept/](https://www.eine-einstellung-zur-arbeit.net/de/projekt/konzept/), 12.2.2022.

Face to Face – Face to Screen (2018: Astrid Vogelpohl, Bina E. Mohn und
Pip Hare), Dreikanal-Videoinstallation, in: Wiesemann et al. (2018-
2019), Ausstellung, „Das bist Du!“ *Frühe Kindheit digital*.

Fußball wie noch nie (2006 [1970]: Hellmuth Costard).

Gespräche mit Bruno Latour 6. Kollektive Dispositive erfinden (2021:
Camille De Chenay und Nicolas Truong), [https://www.arte.tv/de/
videos/106738-006-A/gespraeche-mit-bruno-latour-6/](https://www.arte.tv/de/videos/106738-006-A/gespraeche-mit-bruno-latour-6/), 15.7.2022.

Gesture. Scientist Waiting, Working and Getting Weary (1996b: Bina E.
Mohn, unveröffentlichter Film).

*Handwerk des Lernens. Kamera-Ethnographische Studien zur verborgenen
Kreativität im Klassenzimmer* (2007: Bina E. Mohn und Jutta Wiese-
mann, Göttingen).

Kinder als Grenzgänger. Übergangspraktiken im Betreuungsalltag
(2015/2016: Bina E. Mohn und Sabine Bollig, 2015: deutsch/franzö-
sisch, und 2016: deutsch/englisch, Berlin).

Kindern auf der Spur. Kita-Pädagogik als Blickschule (2007: Bina E.
Mohn und Sabine Hebenstreit-Müller, Kamera-Ethnographische
Studien 1 des Pestalozzi-Fröbel-Hauses Berlin).

- Lernkörper. Kamera-ethnographische Studien zum Schülerjob* (2006: Bina E. Mohn und Klaus Amann, Göttingen).
- Lichtschalter Episoden: Signal sucht Referenten* (1996a: Bina E. Mohn, unveröffentlichter Film).
- Naua Huni – Indianerblick auf die andere Welt* (2008 [1984]: Barbara Keifenheim und Patrick Deshayes).
- Papier Kommunikation* (1998: Klaus Amann, Jongmanns und Bina E. Mohn, unveröffentlichter Film).
- Papier Smartphone Performance* (2017: Bina E. Mohn), in: Wiesemann et al. (2018-2019), Ausstellung, „Das bist Du!“ *Frühe Kindheit digital*.
- Reassemblage* (1982: Trinh T. Minh-ha).
- Rezeption machen: Beobachtungen zur Rezeptionsforschung im Theater für Kinder* (2011: Bina E. Mohn, Geesche Wartemann, Göttingen).
- Sehstörung* (1993: Bina E. Mohn und Klaus Amann, unveröffentlichter Film).
- WECHSELSPIELE im Experimentierfeld Kindertheater* (2009: Bina E. Mohn und Geesche Wartemann, Göttingen).
- Wordless Language Game 01 – Frühe Kindheit digital* (2018: Bina E. Mohn, Pip Hare und Astrid Vogelpohl), interaktive Sortierung auf Tablets, in: Wiesemann et al. (2018-2019), Ausstellung, „Das bist Du!“ *Frühe Kindheit digital*.

Editorial

Orts- und situationsbezogene Medienprozesse erfordern von der Gegenwartsforschung eine innovative wissenschaftliche Herangehensweise, die auf medienethnographischen Methoden der teilnehmenden Beobachtung, Interviews und audiovisuellen Korpuserstellungen basiert.

In fortlaufender Auseinandersetzung mit diesem Methodenspektrum perspektiviert die Reihe **Locating Media/Situierte Medien** die Entstehung, Nutzung und Verbreitung aktueller geomedialer und historischer Medienentwicklungen. Im Mittelpunkt steht die Situierung der Medien und durch Medien.

Die Reihe wird herausgegeben von Sebastian Gießmann, Gabriele Schabacher, Jens Schröter, Erhard Schüttpelz und Tristan Thielmann.

Bina Elisabeth Mohn (Dr. phil.) lebt in Berlin und ist die Begründerin der Kamera-Ethnographie, einem filmischen Ansatz zur Gestaltung der Wahrnehmungs- und Wissensprozesse beim ethnographischen Forschen. Sie leitet das Kamera-Ethnographie-Team im Rahmen des Forschungsprojektes *Frühe Kindheit und Smartphone* im Sonderforschungsbereich *Medien der Kooperation* an der Universität Siegen und hat zahlreiche Filme zu nonverbalen Praktiken produziert.