

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 Abschlüssens 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 Einstellungsergebnisse. 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 fortbegeben 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 Practices 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	Übergangspraktiken 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
Zuspatkommen	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 Kopfstreichen, 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 Kuscheln 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.

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.



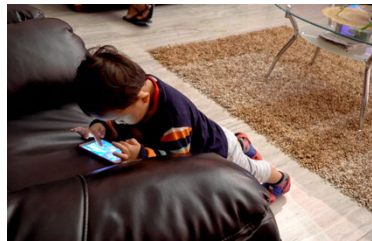
Bild 92: *Face to Face – Face to Screen*. Standbild aus Dreikanal-Videoinstallation: Vogelpohl et al. (2018)

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. Bühnenergebnissen, 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 disziplinär positioniert, versuchsweise eingenommen, irritierbar und im besten Sinne des Wortes fragwürdig, können sie entsprechend verortet, 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.