

## Die sozialwissenschaftlich-filmische Ästhetisierung einer Pionierin der Kindheitsforschung: "Auf den Spuren von Martha Muchow"

*Katharina Miko-Schefzig*

Review Essay:

**Günter Mey & Günter Wallbrecht (2016). Auf den Spuren von Martha Muchow.** Dokumentarfilm; DVD (46 min, mit englischen Untertiteln und 37 min Bonusmaterial); Lengerich: Pabst; ISBN 978-3-95853-157-4; 20 EUR

**Keywords:**

Dokumentarfilm;  
sozialwissen-  
schaftlicher Film;  
Martha Muchow;  
Kindheitsfor-  
schung; National-  
sozialismus;  
performative  
Sozialwissenschaft

**Zusammenfassung:** In diesem Review Essay widme ich mich dem sozialwissenschaftlichen Film "Auf den Spuren von Martha Muchow" über die Kinderpsychologin Martha MUCHOW. Die in den 1920/30er-Jahren forschende Wissenschaftlerin hat sowohl die sozialräumliche Betrachtung von Kindheit als auch die Methode der Beobachtung entscheidend geprägt. Der Sozialwissenschaftler MEY und der Filmemacher WALLBRECHT verorten ihren Film innerhalb der performativen Sozialwissenschaft. Ich stelle die wichtigsten inhaltlichen Stellen des Films und somit von MUCHOWs Biografie vor, analysiere dabei aber vor allem dramaturgische Entscheidungen in der Herstellung des Films aus sozialwissenschaftlicher Perspektive. In dem Beitrag wird der Film auch hinsichtlich seiner Verortung innerhalb aktueller Debatten zum sozialwissenschaftlichen Film, der vermehrt Aufmerksamkeit und Bedeutung innerhalb der qualitativen Forschung erhält, diskutiert.

### Inhaltsverzeichnis

- [1. Die sozialwissenschaftliche Rezension eines Filmes – ein ungewöhnliches Unterfangen](#)
- [2. Martha MUCHOW als Vorreiterin eines multimodalen Methodenansatzes in der Kindheitsforschung – eine sozialwissenschaftliche Filmanalyse](#)
  - [2.1 Pionierin einer sozialräumlichen Kindheitsforschung](#)
  - [2.2 Found Footage als diskursive Rahmung: die visuelle Darstellung von MUCHOWs Lebensraumkonzept](#)
  - [2.3 Die Zerstörung des Instituts für Psychologie in Hamburg in der Zeit des Nationalsozialismus](#)
- [3. Conclusio – die Einordnung des Films in die Sozialwissenschaft](#)

[Literatur](#)

[Zur Autorin](#)

[Zitation](#)

### 1. Die sozialwissenschaftliche Rezension eines Filmes – ein ungewöhnliches Unterfangen

In diesem Review Essay wird der sozialwissenschaftliche Film "Auf den Spuren von Martha Muchow" (MEY & WALLBRECHT 2016), ein Film über die Kinderpsychologin Martha MUCHOW, die in den 1920/30er-Jahren zur Kindheit geforscht und diese als eigenständige Lebensphase konzeptualisiert hat, besprochen. Der Film widmet sich einer Wissenschaftlerin, deren Werk "Der Lebensraum des Großstadtkindes" (MUCHOW & MUCHOW 2012 [1935]) bahnbrechend war und die nach ihrem Selbstmord im Jahr 1933 infolge von

nationalsozialistischer Hetze gegen sie über Jahrzehnte in Vergessenheit geriet. So banal das klingen mag, dies ist bereits eine der großen Leistungen dieses Films: einer Wissenschaftlerin, der in der Wissenschaftsgeschichte nicht die ihr zustehende Anerkennung widerfahren ist, – im wahrsten und visuellen Sinne des Wortes – ein Gesicht zu geben. [1]

Der Sozialwissenschaftler Günter MEY und der Filmmacher Günter WALLBRECHT haben das Werk von Martha MUCHOW filmisch in Szene gesetzt und dies explizit als performative Sozialwissenschaft markiert (MEY 2018a). In diesem Sinne ist dieser Review Essay auch ein sozialwissenschaftlicher. Dabei ist das Schreiben über eine Filmarbeit in einem schriftbasierten, sozialwissenschaftlichen Methodenjournal der Inbegriff eines Repräsentationsparadoxes (MIKO, LEARMONTH & McMURRAY 2019). Kann die rein sprachliche Beschreibung dem audiovisuellen Eindruck gerecht werden? Und wenn eine Besprechung tatsächlich den Kriterien eines wissenschaftlichen Peer-Review genügen soll: Welche Kriterien müssen dann angelegt werden? Mit RIACH und WARREN (2015; in einer Studie über die Sinnlosigkeit in den Sozialwissenschaften am Beispiel von Geruch bzw. Riechen) kann man vielleicht sagen: "We accept that to write about corporeal porosity is to ultimately limit it to a textual reduction that only offers a glimpse of the embodied processes at play" (S.806). [2]

Der sozialwissenschaftliche Film hat in der wissenschaftlichen Community in den letzten Jahren Anerkennung gewonnen – etwa im Hinblick auf die Produktion, die Effekte, die der sozialwissenschaftliche Film auf eine wortzentrierte Wissenschaftspraxis hat, oder das Potenzial, das man allgemein in der performativen Sozialwissenschaft sieht (BANKS & ZEITLYN 2015; CHRISTIANSON 2016; DENZIN 2001; GLASS 2008; GLISOVIC, BERKELEY & BATTY 2016; GUINEY YALLOP, LOPEZ DE VALLEJO & WRIGHT 2008; HOLM 2008; JARZABKOWSKI, BEDNAREK & CABANTOUS 2015; LINSTEAD 2018a; MEY 2018a; MIKO 2013; PINK 2007; ROSE 2014; SLUTSKAYA, GAME & SIMPSON 2018; VANNINI 2015; WOOD & BROWN 2011; WOOD, SALOVAARA & MARTI 2018). Tatsächlich gibt es einige Beispiele von Filmen, die ganz originär Forschungsergebnisse darstellen – und dies zum Teil mit großem Erfolg sowohl in den Sozialwissenschaften als auch nach den Kriterien des konventionellen Dokumentarfilms, etwa: "Black Snow" (LINSTEAD 2018b), "Warme Gefühle – vier Liebesgeschichten aus Österreich" (MIKO & FRICK 2013), "Kinder als Grenzgänger. Übergangspraktiken im Betreuungsalltag" (MOHN 2016), "Leadership in Spaces and Places" (SALOVAARA 2014), "Life off Grid" (TAGGART 2016) und "Lines of Flight" (WOOD & BROWN 2014).<sup>1</sup> [3]

Der Film von MEY und WALLBRECHT siedelt sich dabei in einem Untergenre des sozialwissenschaftlichen Films an, nämlich dem der "Auseinandersetzung mit dem Werk und der Person von Forschenden" (MEY 2018a, S.13; siehe für eine Zusammenfassung von Filmen über Wissenschaftler/innen HEINZE 2017). Sozialwissenschaftlich ist der Film vor allem deshalb, weil er in Kombination mit

Forschung zu Martha MUCHOW entstanden ist<sup>1</sup> und MEY bereits sehr lange zu MUCHOW arbeitet (siehe u.a. MEY 2001, 2013, 2015, 2016, 2018b). Man könnte den Film als Dokumentarfilm bezeichnen – ein Begriff, der in den Sozialwissenschaften breit verwendet wird (z.B. SLUTSKAYA et al. 2018). Es gibt jedoch wesentliche Unterschiede zwischen sozialwissenschaftlich produzierten Filmen und Dokumentarfilmen im Fernseh- und Kinobereich. In erster Linie wird ein sozialwissenschaftlicher Film im akademischen Kontext produziert und dient vor allem dazu, die Forschungsergebnisse der sozialwissenschaftlichen Community zu vermitteln. WOOD et al. (2018, S.825f.) verwenden etwa den allgemeinen Begriff "film", kontextualisieren ihn aber als "academic film" oder "film-based research". Mit solchen Filmen wird wie z.B. mit Zeitschriftenartikel versucht, Wissen zu erweitern, vorhandene Theorien infrage zu stellen oder sozialwissenschaftliche Argumente zu liefern. Dieses filmisch produzierte sozialwissenschaftliche Argument erfordert methodisches Vorgehen und eine Auseinandersetzung mit sozialwissenschaftlichen Theorien (KACZMAREK 2008; MIKO & SARDADVAR 2010). Ganz oder teilweise von Wissenschaftler/innen produziert, "dokumentieren" solche Filme nicht, sondern versuchen Aspekte unserer sozialen Welt neu zu theoretisieren. Zu den Subgenres des sozialwissenschaftlichen Films gehören etwa der *ethnografische Film* – ein Begriff, der traditionell in der Kultur- und Sozialanthropologie verwendet wird (HEINZE & WEBER 2017; MIKO & SARDADVAR 2008; VANNINI 2015) – oder auch der *soziologische Film* (KACZMAREK 2008; MIKO 2013). Während ich beide Begriffe für plausibel halte, bevorzuge ich im Folgenden den allgemeineren Begriff "sozialwissenschaftlicher Film" (MIKO et al. 2019) als ein umfassenderes, nichtdisziplinäres Label. [4]

Ein sozialwissenschaftlicher Film ist in einer Rezension inhaltlich und visuell-formal zu besprechen, aber es ist klar: Im Vergleich zu Rezensionen von schriftlichen Texten gibt es wenig wissenschaftliche Vorbilder (siehe für den hier besprochenen Film auch HEINZE 2017). Mit diesem Review Essay wage ich diesen Versuch. In einem ersten Schritt wird MUCHOW als Vorreiterin eines multimodalen Methodenansatzes vorgestellt (Abschnitt 2). Dabei wird zunächst ein Fokus auf ihren Ansatz der Kindheitsforschung gelegt (2.1), um dann auf die visuelle Umsetzung im Film überzugehen (2.2). Zuletzt wird MUCHOWs Arbeit und Biografie im Lichte ihrer intellektuellen Auslöschung durch den Nationalsozialismus beleuchtet (2.3). In der Conclusio (Abschnitt 3) wird MEYs und WALLBRECHTs Film in jüngere Debatten um den sozialwissenschaftlichen Film eingeordnet. [5]

---

<sup>1</sup> Siehe [http://www.qualitative-forschung.de/film\\_muchow/projektinformation/](http://www.qualitative-forschung.de/film_muchow/projektinformation/) [Zugriff: 12. September 2019].

## **2. Martha MUCHOW als Vorreiterin eines multimodalen Methodenansatzes in der Kindheitsforschung – eine sozialwissenschaftliche Filmanalyse**

### **2.1 Pionierin einer sozialräumlichen Kindheitsforschung**

Das Werk der Hauptprotagonistin des Films, Martha MUCHOW, war in vielerlei Hinsicht bahnbrechend: methodisch-empirisch, als Werk einer Frau in einem männerzentrierten Wissenschaftsumfeld und letztlich auch in seinem politischen Kontext. In der nationalsozialistischen Ideologie hatte das Menschen- oder besser das Kinderbild MUCHOWs keinen Platz, denn ihre Konzeption von Kindheit und kindlichem Verhalten hätte aus nationalsozialistischer Perspektive zu einer Verweichlichung der Kinder führen können – sie war gleichsam der Gegenentwurf zum Bild des gestählten Körpers im nationalsozialistischen Welt- und Menschenbild. [6]

Im Film selbst wird gleich zu Beginn MUCHOWs zentraler Beitrag, nämlich die Fokussierung auf das, was heute "Kinderkulturforschung" genannt wird, in den Fokus gerückt. Gemeint ist damit das wissenschaftliche Beobachten der Interaktion der Kinder miteinander bzw. der Ansatz, das kindliche Verhalten als solches wahrzunehmen und Kinder als – wie es im Film heißt – "Akteure ihrer selbst" (MEY & WALLBRECHT, 00:02:48-3). Dabei fällt vor allem die Eingangsszene des Films auf, die auf gelungene Weise eine von MUCHOWs Hauptbeobachtungen visualisiert und somit sofort filmisch in den Kern der Geschichte hineinzieht: Kinder, die das Geländer einer Brücke nicht als jenen Gebrauchsgegenstand (Abgrenzung gegen den Fluss) nutzen, den Erwachsene darin sehen, sondern als Möglichkeit eines individuellen Ausdrucks – etwa um darauf zu balancieren. [7]

Auf der [Webseite zum Film](#) findet man eine sehr prägnante inhaltliche Zusammenfassung:

"Anhand von Interviews mit Expertinnen und Experten der Sozial- und Geschichtswissenschaft wird nicht nur die Forschungsarbeit, die heute als 'Klassiker der Kindheitswissenschaften' gilt, gewürdigt, sondern auch der Blick auf die Zeit der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten gerichtet, die das damalige Psychologische Institut 'zerschlugen'. – Gerahmt werden die Gespräche durch Filmaufnahmen in Hamburg-Barmbek, historisches Material und inszenierte Szenen der damaligen Studie." [8]

So kurz und bündig (und treffsicher) diese Beschreibung ist, reduziert sie die Leistung der beiden Filmemacher stark. Der Film ist stilistisch nicht nur von Interviews<sup>2</sup> getragen [sogenannten "Talking Heads" (BRIGGS 2007, S.557)], sondern vielfältig dramatisiert. Eine soziologische Geschichte filmisch zu erzählen bedeutet vornehmlich, filmsprachliche, dramaturgische Mittel zu finden, um die

2 Im Film kommen zu Wort: Gertrud BECK-SCHLEGEL, Imbke BEHNKEN, Hannelore FAULSTICH-WIELAND, Mauri FRIES, Beatrice HUNGERLAND, Eckart KRAUSE, Rudolf MILLER, Rainer NICOLAYSEN, Gerold SCHOLZ und Kristin WESTPHAL

Geschichte zu visualisieren. MEY und WALLBRECHT haben sich neben den *Talking Heads* und geschickt eingesetztem historischen Material auch für ein schauspielerisches Element entschieden. Damit gehen sie entschieden eigene Wege, ist doch die Arbeit mit Schauspieler/innen<sup>3</sup> in einem sozialwissenschaftlichen Film ein umstrittenes dramaturgisches Mittel (HEIDER 2006). Interviews, historisches Material, Szenen mit Schauspieler/innen, Abfilmen von Artefakten u.Ä. können vielfältig eingesetzt und miteinander kombiniert werden, etwa wenn ein Interview auf der Tonebene bereits zu hören, auf der Bildebene jedoch noch ein historisches Artefakt zu sehen ist. Jede dieser Entscheidungen bedeutet eine Dramatisierung, etwa, wenn im obigen Beispiel das Artefakt endgültig ausgeblendet wird und die Aufmerksamkeit nun ganz dem Interview gilt. Diese Schnittentscheidungen verweben die gesammelten Materialien und lassen sie zu einer visuellen Geschichte werden. Im Folgenden werden daher eben jene vielfältigen Schnittentscheidungen der beiden Filmemacher immer wieder aufgegriffen. Sie vor allem sind es, die einen geschriebenen von einem visuellen Bericht unterscheiden. [9]

Martha MUCHOW wird gerade an jenen Stellen des Films von der Schauspielerin verkörpert, wo man sie ernsten Blickes forschend sieht. Die Verbindung dieser Ästhetisierung mit dem zu vermittelnden soziologischen Wissen gelingt sehr gut. Die Schauspielerin in der Rolle der Martha MUCHOW stellt etwa eine teilnehmende Beobachtung nach, während man aus dem Off hört, dass MUCHOW eine Vorreiterin qualitativer Methodik war: Sie verband Beobachtung, Kartografie, das Anfertigen von Zeichnungen und das Schreiben von Memos miteinander. In diesem Sinne entwickelte und prägte sie die Methoden ihres Gegenstandsbereichs. Dabei entwickelte MUCHOW etwa unterschiedliche Formen von Beobachtungsprotokollen bzw. -foki: "Flashlight" (MEY & WALLBRECHT, 00:15:33-6) nannte sie das Beschreiben von Momentaufnahmen im Hier und Jetzt, "Time Sampling" (00:15:33-6) bedeutet das in Zeitabschnitte unterteilte Beobachten (zentral hier die Frage: Was tun die Kinder in diesem abgesteckten Zeitraum?). "Dauerbeobachtung" (00:15:33-6) das längere Beobachten von Kindergruppen, bei dem auch der Wechsel von Situationen und Orten begleitet und protokolliert wird. [10]

Ihr Fokus lag auf der Entwicklung von empirischen Werkzeugen, die das "Wechselverhältnis von Welt und Kind" (00:06:51-6) in den Blick nehmen, und sich dabei über die "eigenen Projektionen, die in diese Beobachtungsergebnisse hineinfließen ... auch weitgehend Rechenschaft abzugeben" (00:06:51-6). Mit diesem reflexiven Ansatz hat sie früh viele Methodendebatten vorausgenommen. In ihrem Zugang hat sie mehr die "verstehende als die erklärende Ebene gesucht" (00:07:43-2) – das ist ein stark sozialwissenschaftlicher Ansatz in einer oftmals normativ agierenden Psychologie. Das "Sie dozierte nicht" (00:08:25-1) bringt dieses durchaus auch bescheidene Vorgehen auf den Punkt: "Von Erfahrungen auszugehen, Erfahrungen aufzuspüren" (00:08:25-1), war ihr ein

3 MEY und WALLBRECHT zeigen auch hier eine sensible Verbindung zwischen sozialwissenschaftlicher Analyse und filmischer Inszenierung. Die etablierten Schauspieler/innen Maik ROGGE, Simone FULIR und Tammy GIRKE – zum Zeitpunkt der Produktion am Theater der Altmark engagiert – konnten für diesen sozialwissenschaftlichen Film gewonnen werden.

ernsthafte Anliegen. Laut den im Film sprechenden Wissenschaftler/innen liegt darin ein fast noch größeres Verdienst als in der Methodenvielfalt: MUCHOW wendete sich gegen eine Subjekt-Objekt-Beziehung im Forschungsprozess und dafür, die Interaktionen zwischen Forscher/in und beforschtem Kind in diesen einzubeziehen. Das Kind wurde somit als die eigene Welt bestimmender "Akteur" gesehen (00:09:15-9). [11]

Dabei ist die Ästhetisierung hervorzuheben: Die Darstellung der Martha MUCHOW nimmt uns auch mit dem Kostüm und der Bildbearbeitung in den Stil der 1930er-Jahre mit und erreicht uns somit über verschiedene Sinne – ein zentraler Mehrwert eines sozialwissenschaftlichen Films. So wird gerade in der performativen Sozialwissenschaft darauf hingewiesen, dass durch die Reduktion auf das Sprachliche viele Sinne vernachlässigt werden und eine vermeintliche Sicherheit und Genauigkeit in der Darstellung von Ergebnissen unterstellt wird (PARKER 2004). HASSARD, BURNS, HYDE und BURNS (2018) fordern daher "a more nuanced sense of affect and embodiment in video-based research" (S.1411). [12]

## **2.2 Found Footage als diskursive Rahmung: die visuelle Darstellung von MUCHOWs Lebensraumkonzept**

Die Verwendung von *Found Footage*, also das Hineinschneiden von nicht selbst gedrehtem (oftmals historischem) Filmmaterial in einen Film ist ein bekanntes Stilmittel des ethnografischen und dokumentarischen Films. Die beiden Autoren haben dieses Mittel ebenfalls gewählt und Szenen aus dem Film "Das Kind und die Welt" (1931) von Kurt LEWIN und Eberhard FROWEIN genutzt. MEY und WALLBRECHT zeigen spielende Kinder in erster Linie an unterschiedlichen Orten. Mit diesem Archivmaterial lässt sich MUCHOWs Beobachtung, dass Kinder ihre sozialräumliche Umwelt umdeuten, visualisieren. Alltagsgegenstände aus der Erwachsenenwelt etwa Telefone werden uminterpretiert und so in das kindliche Spiel eingebaut. Die erwachsene Welt wird kopiert, aber auch abgewandelt. Ganz offensichtlich zeigt dieser filmische Erzählstrang die diskursive Rahmung (MIKO-SCHEFZIG et al. 2019) von MUCHOWs Arbeit. Dies können schriftliche Auseinandersetzungen nicht leisten, denn selbst bei einer Verlinkung zu einem Video bleibt ein anderer Eindruck zurück als bei einer visuellen Narration. [13]

Auf der bildlichen Ebene hat man beim Schauen der Versatzstücke von LEWIN und FROWEIN den Eindruck einer sehr freien und selbstbestimmten Kindheit. Dieser Eindruck erweist sich als Trugschluss, wenn auf der Audioebene im Film erklärt wird, dass Kindheit (v.a. in Arbeiter/innenvierteln) damals bedeutete, auf sich selbst angewiesen zu sein. Bevor man sich auf der bildlichen Ebene in der kindlichen Idylle verliert, wird klargestellt, dass MUCHOW in einem Arbeiter/innenviertel geforscht hat, wo die Kinder mit Enge (z.B. fehlenden Rückzugsräumen wie einem Kinderzimmer) konfrontiert waren. So wird filmisch ein Übergang zu einem zentralen Punkt von MUCHOWs Arbeit gelegt: der Verzahnung von Kindheit und deren räumlicher Umgebung. [14]

MUCHOW entwickelte ein Lebensraumkonzept, in dem sie Kindheit über die Umwelt der Kinder konzeptualisierte. Sie sah, dass die Kinder "ihre Welt umleben" (MEY & WALLBRECHT, 00:06:51-6). Geschuldet war dieser räumliche Blick sicher auch ihrem methodischen Zugang: "Das, was sie gemacht hat, lief noch nicht unter dem Terminus Ethnografie, aber es hat ganz viel von dem, was ethnografisch ist" (00:10:40-6), hört man Hannelore FAULSTICH-WIELAND, eine der zu Wort kommenden Wissenschaftler/innen, die kontinuierlich durch den Film führen, sagen. Ganz besonders gelungen ist eine Parallelmontage zwischen historischem Bildmaterial zu einer Schiffsanlegestelle in Barmbek (an der MUCHOW kindliches Verhalten beobachtete) und der "Rückkehr" an diese Stelle durch die im Film zu Wort kommenden Wissenschaftler/innen. Das dramaturgische Mittel, Wissenschaftler/innen an diese historische Stelle zurückkehren zu lassen, ist eine implizite Referenz der Filmemacher auf die Vorgehensweise von Jürgen ZINNECKER, jenem Kindheits- und Jugendforscher, der durch den erstmaligen Reprint von MUCHOWs klassischer Studie zu deren Wiederentdeckung beigetragen hat. Auch er hatte seine Recherche auf Interviews und Rundgänge durch Hamburg-Barmbek gestützt. [15]

Dabei drücken die Wissenschaftler/innen im Film von MEY und WALLBRECHT Verwunderung darüber aus, dass der Ort, im Gegensatz zum Eindruck, den MUCHOWs Beschreibung erweckt, so klein ist. Auch bei Einrechnung historischer Veränderungen dieses Raums (sie werden auch im Film angesprochen) kann diese Erfahrung durchaus als Indiz dafür gewertet werden, dass MUCHOWs Protokolle eindrücklich und dicht – im GEERTZschen (1997 [1983]) Sinne – geschrieben waren. Die Bilder, die sie evozieren, passen nicht mit dem Schauplatz zusammen. Obwohl die im Film gezeigten Wissenschaftler/innen vor allem als *Talking Heads* agieren, werden sie in dieser Szene sehr aktiv und filmisch eingebunden. Dies wirkt für die Zuschauer/innen leichtfüßig, im Hintergrund bedeuten solche Entscheidungen weitreichende Drehplanungen und viel Aufwand, die in der Rezeption dann den großen Unterschied im Sehvergnügen machen. Man kann die Analogie zur schriftlichen Wissenschaft pointiert vielleicht so herstellen: Seien die Ergebnisse und die Daten eines wissenschaftlichen Artikels noch so interessant, man liest sie lieber in einem gut als in einem schlecht geschriebenen Text. [16]

Mit der Szene in Barmbek wird erzählt, wie MUCHOW durch das Beobachten und Kartografieren auf das "inverse" (00:12:08-0) Verhalten der Kinder stößt: Während sich Erwachsene an die vorgegebenen Gehwege am Rande des Löschplatzes in Barmbek, dem Platz am Kanal, an dem Schiffe ausgeladen werden, strikt halten, nutzten die Kinder vor allem jene Plätze, die eben nicht zur expliziten Nutzung gedacht waren. Dies ist inhaltlich eine zentrale Stelle, zeigt sie doch den dem Kind innewohnenden Widerspruchsgeist auch bei der Aneignung des öffentlichen Raums. Dabei greifen die Filmemacher auf ein weiteres Stilmittel zurück: das Filmen von Kindern, die jene inversen Räume im Hier und Jetzt des Filmdrehs uminterpretieren. Dies ist besonders im Gegenschnitt mit den Filmausschnitten von LEWIN und FROWEIN eindrücklich dramatisiert (wenngleich die aktuell gefilmten Kinder älter waren als LEWINs und FROWEINs Protagonist/innen). [17]

In der Erzählung der kindlichen Aneignung des Sozialraums findet sich auch die einzige inhaltliche Schwachstelle des Films. In der Analyse aktueller Spielplätze durch zwei im Film vorkommende Wissenschaftler/innen wirkt die sehr pauschale Kritik – nämlich durch Spielgeräte bereits vorzugeben, was das Kind anzueignen hat – sehr vereinfachend gerade im Vergleich mit MUCHOWs differenzierten Beschreibungen. Kinder finden zwar von Erwachsenen vorstrukturierte Kinderspielplätze vor, jedoch entfremden sie auch diese ihres Zweckes und machen sie so neu bespielbar. Ein von Erwachsenen vorgesehener Kletterturm wird dann zu dem Gehege eines Elefanten, den man füttern will. Klettern ist da ganz uninteressant. Die Stärke des Films bzw. der zu Wort kommenden Wissenschaftler/innen liegt in der Rekonstruktion von MUCHOWs Wirken. In der Analyse der jetzigen Kindheit durch die Wissenschaftler/innen erinnern die Hypothesen jedoch eher an Alltagswissen – und zeigen damit letztendlich eine Unterschätzung der kindlichen Phantasie. Dabei zeigt sich eine Schwachstelle des Einsatzes von Interviews, die eine prinzipielle ist und weniger den zwei Filmemachern zugeschrieben werden kann: Wo Journalismus auf das Prinzip Meinung und Gegenmeinung zurückgreift (also: Sagt die interviewte Person X etwas, muss die Gegenmeinung durch Person Y dargestellt werden), wählt die Wissenschaft eher die Typisierung. Durch das Hineinschneiden der Originalaussagen (analog den Zitaten im schriftlichen Text) ist die visuelle dichte Beschreibung eben wesentlich schwieriger darzustellen (MIKO et al. 2019). MEY und WALLBRECHT lösen dieses Dilemma am Schluss, da der von der Schauspielerin eingelesene Satz von MUCHOW – "Selbst bei dem doch aus der Psychologie der kindlichen Welt heraus erbauten Spielplatz fand diese Umlebung noch statt (00:18:18-4)" – hineingeschnitten wird. Unweigerlich ist man überrascht, wie modern und ihrer Zeit voraus diese Frau gedacht hat. [18]

Berührend sind die Lesungen der Schauspielerin in der Rolle von Martha MUCHOW, etwa wenn sie über die Liebe des Kindes zu seinem Stadtteil erzählt. Plastisch, fast literarisch, wird man in die Stadt der 1930er-Jahre in Deutschland mitgenommen und erhält in dieser visuellen Ästhetisierung ein dichtes Bild (wieder in Analogie zur dichten Beschreibung von GEERTZ) der Aneignung von Raum, wie es in einem schriftlichen Text zur Stadtsoziologie nicht derart sinnlich vermittelbar wäre. Die Verhäuslichung des Kindes, die der zeitgenössischen Kindheit von der Wissenschaftlerin Beatrice HUNGERLAND im Film zugeschrieben wird (00:20:44-1), ist dadurch nicht nur ein abstraktes Phänomen, oder besser gesagt ein sozialwissenschaftliches Konzept, sondern visuell nachspürbar – nicht nur ein Potenzial, sondern auch eine Forderung des sozialwissenschaftlichen Films. Wenn im Film formuliert wird, dass es für städtische Kinder heute schwer ist, einfach hinauszugehen und ein anderes Kind zu finden, so wird diese These visuell spürbar gemacht. [19]

Visualisiert wird MUCHOWs sozialräumliche Betrachtung von Kindheit nochmals durch ihre Beobachtungen bzw. die Erzählungen von Kindern von ihren Erlebnissen, etwa im Zusammenhang mit dem Warenhaus Karstadt. Das mondäne Einkaufszentrum der 1930er-Jahre wird mit der eher trostlosen Architektur an einer Durchzugsstraße an genau demselben Ort heute gegengeschnitten. Die eindrücklichen Erzählungen der Kinder und die trostlose



Jetztzeit sind ein beeindruckendes und intensives Dramatisierungsmoment, um die veränderte städtische Umgebung zu visualisieren. Es ist eine der stärksten Szenen des Films. So wird man durch die Protokolle MUCHOWs in die Versuche der Kinder, sich das Kaufhaus räumlich anzueignen, mitgenommen und der Portier etwa als Gegner beschrieben: "Ist aber der Gegner auf dem Posten und fasst den Herankommenden ins Auge, dann biegt man gleichgültig blickend kurz vor dem Portal um und tut so, als wollte man eben nur vorübergehen" (00:21:56-0). Auf die Frage, was die Kinder denn eigentlich getan hätten, überrascht und berührt der simple Wortwechsel: "Nur geguckt. Nur geguckt? Die Rolltreppen waren für uns natürlich eine Seligkeit" (00:22:46-0). Und auch die Einfachheit von MUCHOWs Analyse zusammen mit den historischen Bildern des Kaufhauses hinterlassen ein Schmunzeln: "Hier können sie sein, was sie wünschen, Damen und Herren" (00:23:59-9). Dabei weisen die im Film sprechenden Wissenschaftler/innen auf einen wesentlichen Punkt hin, der sich im Vorlesen der Originalprotokolle auch tatsächlich spiegelt: MUCHOW idealisiert die Kindheit nicht, sie sagt nicht "diese tollen, kreativen Kinder" (00:24:38-2). Es ist eine Kunst, so plastisch zu schreiben und dabei nicht pathetisch zu sein. So fällt die Conclusio ihrer Fachkolleg/innen der Jetztzeit nicht überraschend so aus: Ihr Schreiben habe "literarisch Freude gemacht" (00:24:51-0). MEY und WALLBRECHT haben diesen poetischen Sprachstil MUCHOWs ins Visuelle übersetzt. Man könnte es alltagssprachlich vielleicht so formulieren: Die Poesie MUCHOWs wird auch filmisch wiedergegeben. Dieser Eindruck ist Ergebnis einer starken Regieleistung der zwei Filmemacher. HASSARD et al. (2018) weisen auf einen wichtigen Aspekt hin, den die beiden Filmemacher unauffällig und doch beeindruckend inszenieren. Indem Wissenschaftler/innen und Filmemacher/innen zusammenarbeiten, entsteht eine Forschungsdynamik, "in which filmmakers, social theorists, participants and viewers alike are brought together in the same analytical space" (S.1417). [20]

### **2.3 Die Zerstörung des Instituts für Psychologie in Hamburg in der Zeit des Nationalsozialismus**

Die zwei Regisseure lassen einen wichtigen Erzählstrang nicht außen vor. Martha MUCHOWs Werk ist gerade durch ihren Selbstmord und ihre intellektuelle Auslöschung durch den Nationalsozialismus eine vergessene Geschichte bzw. – im wissenschaftlichen Sinne – ein vergessener theoretischer und empirischer Beitrag. Gerade deshalb ist es wichtig zu hören, wie die akademische Nachwelt sie einschätzt. MEY und WALLBRECHT lassen eine junge Frau die Einschätzung der Arbeit MUCHOWs aus den Sammlungen einer Studienassistentin vorlesen. Dabei ist auch etwas über MUCHOW als Lehrende zu erfahren und ihren sehr frühen, genuin qualitativen Ansatz. MUCHOW soll ihren Mitarbeiter/innen den Rat gegeben haben, immer von der Erfahrung aus zu theoretisieren, quasi *gegroundet* (STRAUSS & CORBIN 1996 [1990]) aus den Daten heraus auf die Beschaffenheit des Forschungsfeldes zu schließen. [21]

Der Erzählstrang von MUCHOWs Weg in den Selbstmord wird von ihrer Ausbildung an erzählt. Es war zu dieser Zeit für eine Frau nicht einfach, sich universitär zu qualifizieren. MUCHOW hatte zunächst den Lehrberuf inne und

sich diesem "mit Liebe und Freudigkeit gewidmet" (MEY & WALLBRECHT, 00:29:06-5). 1908 begann sie zu studieren und gehörte zu den ersten Studentinnen der Hamburger Universität. Als promovierte Psychologin bekam sie eine Stelle als – wie es damals genannt wurde – "wissenschaftlicher Hilfsarbeiter" (00:30:35-5). Der Film zeigt eindrücklich, dass eine junge Frau sich sehr mit sich selbst beschäftigen musste, um in diesem männlichen System zu bestehen. Dabei wird auch explizit die Frage gestellt, wie weibliche wissenschaftliche Biografien zu denken sind. Dieser Fragenkomplex wird so umgesetzt: Während man auf der visuellen Ebene den handschriftlichen Originallebenslauf bzw. die Originalbewerbung sieht, liest die Schauspielerin, die MUCHOW spielt, aus diesen Dokumenten. MUCHOW war Mitglied der Wandervogel-Bewegung, einer Art Jugendbewegung aus den Anfängen des 20. Jahrhunderts, die sich der Reformpädagogik und der Natur zuwandte – quasi als Gegenentwurf zum städtischen, industrialisierten Lebensraum. Sie wird im Film als Wissenschaftlerin vorgestellt, die an der "sozialen Frage" (00:27:13-0) Interesse zeigte, die auch den Sozialraum von Kindern miteinschließt. Dabei vergisst sie nie ihre Wurzeln als Lehrerin – sie will praktische Fragen in die Wissenschaft mitnehmen. MUCHOW wird in dem Film zu Recht als eine "Ausnahmeerscheinung" (00:31:54-7) beschrieben. [22]

MUCHOW arbeitete bei dem jüdischen Institutsleiter William STERN, der seinerseits eine Ausnahmeerscheinung im damaligen Wissenschaftssystem darstellte, da er eine Assistentin, also eine Frau, in seiner Nähe förderte und noch dazu zuließ, dass sie eine eigene Forschungsrichtung, die am Sozialraum orientierte Kindheitsforschung, begründete. Die Nennung von STERNs religiösem Bekenntnis ist an dieser Stelle nur deshalb von Relevanz, weil sie Ausgangspunkt der nationalsozialistischen Verfolgung MUCHOWs war. [23]

Im Wintersemester 1929/30 begannen die letzten drei Berufsjahre MUCHOWs vor ihrem Freitod. Diese Phase wird filmisch im räumlichen Umfeld des Instituts inszeniert. Wenn die Wissenschaftler/innen aus der Jetztzeit die Umgebung beschreiben und auf eine große Synagoge in nächster Nähe zum damaligen Institut hinweisen, die in der Reichspogromnacht zerstört wurde, aber bildlich als Foto eingeblendet ist, dann hat man eine vage Vorstellung von den intellektuellen und materiellen Zerstörungen jener Zeit. Es ist auch in dieser zweifachen Bedeutung gemeint, wenn ein Interviewpartner betroffen und kurz und bündig feststellt: "Dieses ganze Ensemble, dieser Blick, diese Welt könnte man sagen, ist zerstört worden" (00:33:13-7). [24]

Ab dem Frühjahr 1933 begann der nationalsozialistische Umbau des Instituts für Psychologie "erschreckend problemlos" (00:33:53-1). Erklärtes Ziel war es, das "System Stern abzuwickeln" (00:34:11-5) – dieses Verb wurde damals für diesen Prozess tatsächlich verwendet. Alle nichtarischen Mitarbeiter/innen wurden "in den Ruhestand versetzt" (00:34:24-2). Ein weiteres Artefakt, das im Film gezeigt wird, sind die Vorlesungsverzeichnisse aus dem Sommersemester 1933 und dem Wintersemester 1933/34. Während im Frühjahr STERN und MUCHOW [Letztere als sogenannter "wissenschaftlicher Rat" (00:36:05-6)] noch namentlich auftauchen, fehlen sie bereits im darauffolgenden Wintersemester. Statt dem

Namen findet man das Kürzel N.N. – also *nomen nominandum*, eine noch zu benennende Person. Die im Film sprechenden Wissenschaftler/innen bringen es auf den Punkt: Man könne von einem "Versagen der deutschen Universitäten im Frühjahr 1933" (00:36:39-5) sprechen. An Hannah ARENDTs (2017 [1964]) Konzept der Banalität des Bösen ist man erinnert, wenn im Film simpel zusammengefasst wird: "Hier wurden Stellen frei" (MEY & WALLBRECHT, 00:36:47-0). Personen, die bis dahin nicht zum Zug gekommen waren, sahen ihre Chance gekommen und diffamierten die Arbeit des progressiven Instituts als "völlige Verjudung" (00:38:26-5) eines Instituts, das von "rassenreinen Juden oder Judengenossen" (00:38:26-5) geführt worden sei, und "MUCHOW ist die gefährlichste von allen" (00:38:26-5). Besonders eindrücklich ist hier, dass auf der Audioebene sowohl der eingelesene Diffamierungsbrief als auch das "Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums", das unmittelbar nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten am 7. April 1933 erlassen wurde, zu hören sind. Die "nationalsozialistische Erziehung des deutschen Volkes" (00:38:26-5) sei durch die Arbeit des Instituts rund um William STERN gefährdet. Dieser wurde schließlich aufgrund seiner jüdischen Abstammung entlassen. Da MUCHOW selbst Arierin war, wurde sie zwar nicht in den Ruhestand versetzt, ihr wurde jedoch die Aufgabe auferlegt, das Institut zu schließen und ihre eigene Forschung abzubrechen. Im Film wird die Einschätzung ihres Bruders Hans-Heinrich MUCHOW wiedergegeben, der ihr Gefühl, dass alles untergehe, die Perspektivlosigkeit sowie den Verlust ihrer wissenschaftlichen Identität letztendlich als Gründe für ihren Selbstmord nannte. Das Wintersemester 1933/34 erlebte MUCHOW nicht mehr. [25]

Abgeschlossen wird der Film durch eine Analyse des Umgangs der Hamburger Psychologie mit dieser vergessenen Pionierin der Kindheitsforschung in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Dieser sei geprägt gewesen von kollektiver Verdrängung. Zunächst wurden nach der Wiedereröffnung des Instituts noch erhaltene Werke schlichtweg auf den Müll geworfen. Dies mag keine Absicht gewesen sein, zeugt aber von einem latenten Wunsch nach Amnesie. Dieser Wunsch wurde insofern verstärkt, als die Universität Hamburg ihr Archiv an das Staatsarchiv abtrat und somit auch die Basis einer Aufarbeitung – tatsächlich auch im räumlichen Sinne – weiter von sich wegschob. Im Film wird Verwunderung ausgedrückt, dass zwar die Bibliothek für Erziehungswissenschaft und Psychologie nach Martha MUCHOW benannt, sie jedoch zur 100-Jahr-Feier des Instituts für Psychologie mit keinem Wort erwähnt wurde. Diese Verwunderung spürt auch der und die Zusehende, denn ein großes Porträt MUCHOWs schmückt die freistehende Betonwand neben der heutigen Bibliothek. Dieses Bild scheint nicht zu reichen. Wieder ist das Vergessen pointiert visualisiert. [26]

### 3. Conclusio – die Einordnung des Films in die Sozialwissenschaft

Der Sozialwissenschaftler MEY und der Filmemacher WALLBRECHT haben mit Sicherheit einen sozialwissenschaftlichen Film gedreht. Es handelt sich in diesem Fall nicht um den Einsatz von Film als empirisches Erhebungsmittel bzw. wissenschaftliches Endprodukt. "Auf den Spuren von Martha Muchow" bedient ein eigenes Genre des sozialwissenschaftlichen Films, nämlich die multimodale, audiovisuelle Darstellung einer Wissenschaftsbiografie. Die Beschäftigung mit dieser konkreten Person, Martha MUCHOW, ist in Zeiten wachsenden Rechtspopulismus in Österreich und Deutschland eine relevante und notwendige Arbeit. Die Filmschaffenden brechen in diesem Sinne mit jener weiter oben beschriebenen Amnesie nach dem Zweiten Weltkrieg und zeigen im Detail und visuell eindrücklich aufbereitet, wie die Wissenschaftlerin MUCHOW, aber auch ihr Werk, systematisch verfolgt und zerstört wurden. [27]

Gleichzeitig liegt ein großer Verdienst der beiden Filmemacher darin, dass sie die Entstehung der sozialräumlichen Kindheitsforschung nachzeichnen und hier filmische Stilmittel anwenden, die für das gesamte Genre des sozialwissenschaftlichen Films nutzbar sind. Gerade weil es so wenig Vorbilder für den sozialwissenschaftlichen Film gibt, ist jedes einzelne Werk – und somit auch diese Arbeit – eine Pionierleistung, die für kommende sozialwissenschaftliche Filmemacher/innen Blickwinkel (im wahrsten Sinne des Wortes) eröffnet. Durch das Einbinden des Films "Das Kind und die Welt" (LEWIN & FROWEIN 1931) wird eine quasi diskursanalytische Betrachtung der Biografie MUCHOWs ermöglicht: In welchem Umfeld arbeitete sie? Wie haben andere Wissenschaftler/innen Kinder und Kindheit dargestellt, beschrieben und im Falle von LEWIN ästhetisiert und dramatisiert? Dabei hat der sozialwissenschaftliche Filmemacher MEY schriftliches und visuelles Material und somit Forschungen verbunden. [28]

MEY ordnet sich selbst der performativen Sozialwissenschaft zu. Eine Kritik dieser Strömung ist, dass "sich im Wissenschaftssystem eine eigene Sprache durchgesetzt hat, die einem innerwissenschaftlichen Diskurs verpflichtet, ... aber für interessierte Lai/innen bzw. Angehörige anderer Fachdisziplinen nicht zugänglich ist" (2018a, S.4). Die beiden Filmemacher haben mit ihrem Film Zugänglichkeit geschaffen und gleichzeitig neue Blickwinkel gezeigt. oder – wie es FIGGIS (2007) in Bezug auf die Verwendung von Kameras ausdrückt: "Suddenly you realise this is a whole different way of looking at things" (S.3). Man kann MEYs Studie bzw. Buch zu Martha MUCHOW (MEY & GÜNTHER 2015) lesen. In Kombination mit dem Film wird ihre Arbeit aber spürbar – auch und gerade plastisch, räumlich. Letzteres hätte Martha MUCHOW vielleicht gefallen. [29]

## Literatur

- Arendt, Hannah (2017 [1964]). *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. München: Piper.
- Banks, Marcus & Zeitlyn, David (2015). *Visual methods in social research*. London: Sage.
- Briggs, Charles L. (2007). Anthropology, interviewing, and communicability in contemporary society. *Current Anthropology*, 48(4), 551-580.
- Christianson, Marlys K. (2016). Mapping the terrain: The use of video-based research in top-tier organizational journals. *Organizational Research Methods*, 21(2), 1-27.
- [Denzin, Norman K.](#) (2001). The reflexive interview and a performative social science. *Qualitative Research*, 1(1), 23-46.
- Figgis, Mike (2007). *Digital film-making*. London: Faber & Faber.
- Geertz, Clifford (1997 [1983]). *Dichte Beschreibung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Glass, Nel (2008). Interrogating the conventional boundaries of research methods in social sciences: The role of visual representation in ethnography. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 9(2), Art. 50, <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-9.2.391> [Zugriff: 21. September 2019].
- Glisovic, Smiljana; Berkeley, Leo & Batty, Craig (2016). The problem of peer review in screen production: Exploring issues and proposing solutions. *Studies in Australasian Cinema*, 10(1), 5-19.
- Guiney Yallop, John J.; Lopez de Vallejo, Irene & Wright, Peter R. (2008). *Editorial: Overview of the performative social science special issue*. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 9(2), Art. 64, <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-9.2.375> [Zugriff: 21. September 2019].
- Hassard, John; Burns, Diane; Hyde, Paula & Burns, John-Paul (2018). A visual turn for organizational ethnography: Embodying the subject in video-based research. *Organization Studies*, 39(10), 1403-1424.
- Heider, Karl G. (2006). *Ethnographic film*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Heinze, Carsten (2017). Rezension: Auf den Spuren von Martha Muchow: ein Film von Günter Mey und Günter Wallbrecht. *Zeitschrift für Qualitative Forschung*, 18(1), 159-165.
- Heinze, Carsten & Weber, Thomas (2017). *Medienkulturen des Dokumentarischen*. Wiesbaden: Springer VS.
- Holm, Gunilla (2008). Photography as a performance. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 9(2), Art. 38, <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-9.2.394> [Zugriff: 21. September 2019].
- Jarzabkowski, Paula; Bednarek, Rebecca & Cabantous, Laure (2015). Conducting global team-based ethnography: Methodological challenges and practical methods. *Human Relations*, 68(1), 3-33.
- Kaczmarek, Jerzy (2008). Soziologischer Film – theoretische und praktische Aspekte. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 9(3), Art. 34, <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-9.3.1164> [Zugriff: 11. September 2019].
- Lewin, Kurt & Frowein, Eberhard (1931). *Das Kind und die Welt* [Film]. Deutschland: Berolina-Filmproduktion GmbH, [https://www.filmportal.de/film/das-kind-und-die-welt\\_77054e85d15742c58feb898ce604d057](https://www.filmportal.de/film/das-kind-und-die-welt_77054e85d15742c58feb898ce604d057) [Zugriff: 17. September 2019].
- Linstead, Stephen A. (2018a). Feeling the reel of the real: Framing the play of critically affective organizational research between art and the everyday. *Organization Studies*, 39(2-3), 319-344.
- Linstead, Stephen A. (2018b). *Black snow: The past lives on* [Film]. Großbritannien: All Rites Reversed & Bellebete Productions, <https://www.imdb.com/title/tt7557886/> [Zugriff: 17. September 2019].
- [Mey, Günter](#) (2001). Auf den Spuren von Martha Muchow. *Psychologie und Geschichte*, 9(1-2), 107-122.
- Mey, Günter (2013). "Der Lebensraum des Großstadtkindes". Eine Pionierarbeit zu Forschung von kindlichen Lebenswelten. In Kristin Westphal & Benjamin Jörissen (Hrsg.), *Vom Straßenkind zum Medienkind. Raum- und Medienforschung im 21. Jahrhundert* (S.22-38). Weinheim: Beltz Juventa.

- Mey, Günter (2015). Muchow's methodological heritage: Pioneering qualitative research. In Günter Mey & Hartmut Günther (Hrsg.), *The life space of the urban child. Perspectives on Martha Muchow's classic study* (S.235-249). Brunswick, NJ: Transaction.
- Mey, Günter (2016). Martha Muchow's research on children's life space – A classic study on childhood in the light of the present. In Florian Esser, Meike Baader, Tanja Betz & Beatrice Hungerland (Hrsg.), *Reconceptualising agency and childhood: New perspectives in childhood studies* (S.150-164). London: Routledge.
- Mey, Günter (2018a). Performative Sozialwissenschaft und psychologische Forschung. In Günter Mey & Katja Mruck (Hrsg.), *Handbuch qualitative Forschung in der Psychologie* (S.1-25). Wiesbaden: Springer VS.
- Mey, Günter (2018b). Martha Muchow & Hans Heinrich Muchow: Der Lebensraum des Großstadtkindes (1935). In Helmut E. Lück, Rudolf Miller & Gabriela Sewz (Hrsg.), *Klassiker der Psychologie. Die bedeutenden Werke: Entstehung, Inhalt und Wirkung* (2. überarb. und erw. Aufl., S.176-186). Stuttgart: Kohlhammer.
- Mey, Günter & Günther, Hartmut (Hrsg.) (2015). *The life space of the urban child. Perspectives on Martha Muchow's classic study*. Brunswick, NJ: Transaction.
- Miko, Katharina (2013). Visuelles "Nosing Around". Zur theoretischen Fundierung visualisierter Wissenschaftskommunikation. *Soziale Welt*, 64(1-2), 153-170.
- Miko, Katharina & Frick, Raffael (2012). *Warme Gefühle – vier Liebesgeschichten aus Österreich* [Film]. Wien: Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion, [https://www.filmportal.de/film/das-kind-und-die-welt\\_77054e85d15742c58feb898ce604d057](https://www.filmportal.de/film/das-kind-und-die-welt_77054e85d15742c58feb898ce604d057) [Zugriff: 17. 2019].
- Miko, Katharina & Sardadvar, Karin (2008). Der ethnographische Film in der Soziologie: Möglichkeiten und Grenzen. *Online Publikation der Visuellen Soziologie*, Universität Wien, <http://www.univie.ac.at/visuellesoziologie/Publikation2008/VisSozMikoSardadvar.pdf> [Zugriff: 11. September 2019].
- Miko Katharina & Sardadvar, Karin (2010). Das Unbehagen visuellen Wissens. Zur theoretischen Fundierung der Beziehung zwischen Geschlechterwissen und visuellem Wissen am Beispiel von Familienbildern. In Angelika Wetterer (Hrsg.), *Körper Wissen Geschlecht. Geschlechterwissen & soziale Praxis II* (S. 202-220). Sulzbach: Helmer.
- Miko, Katharina; Learmonth, Mark & McMurray, Robert (2019/in Begutachtung). A different way of looking at things: the role of social science film in organization studies. *Organization*.
- Mohn, Elisabeth Bina (2016). *Kinder als Grenzgänger. Übergangspraktiken im Betreuungsalltag* [Film]. Berlin: dVb dohrmannVerlag.berlin, [http://kamera-ethnographie.de/uploadfiles/documents/2010\\_120312\\_web\\_DVD\\_booklet\\_2016.pdf](http://kamera-ethnographie.de/uploadfiles/documents/2010_120312_web_DVD_booklet_2016.pdf) [Zugriff: 17. September 2019].
- Muchow, Martha & Muchow, Hans Heinrich (2012 [1935]). *Der Lebensraum des Großstadtkindes* (hrsg. v. I. Behnken & M-S. Honig). Weinheim: Beltz Juventa.
- Parker, Ian (2004). Criteria for qualitative research in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 1(2), 95-106.
- Pink, Sarah (2007). *Doing visual ethnography*. Los Angeles, CA: Sage.
- Riach, Kathleen & Warren, Samantha (2015). Smell organization: Bodies and corporeal porosity in office work. *Human Relations*, 68(5), 789-809.
- Rose, Gillian (2014). On the relation between "visual research methods" and contemporary visual culture. *The Sociological Review*, 62(1), 24-46.
- Salovaara, Perttu (2014). *Leadership in spaces and places* [Film]. Finnland: Universität Tampere, <https://vimeo.com/95709554> [Zugriff: 17. September 2019].
- Slutskaya, Natasha; Game, Annilee M. & Simpson, Ruth C. (2018). Better together: Examining the role of collaborative ethnographic documentary in organizational research. *Organizational Research Methods*, 21(2), 341-365.
- Strauss, Anselm L. & Corbin, Juliet (1996 [1990]). *Grounded Theory. Grundlagen Qualitativer Sozialforschung*. Weinheim: Beltz Psychologie.
- Taggart, Jonathan (2016). *Life off grid* [Film]. Kanada: Fighting Chance Films, <https://www.imdb.com/title/tt4235130/> [Zugriff: 17. September 2019].

Vannini, Phillip (2015). Ethnographic film and video on hybrid television. Learning from the content, style, and distribution of popular ethnographic documentaries. *Journal of Contemporary Ethnography*, 44(4), 391-416.

Wood, Martin & Brown, Sally (2011). Lines of flight: Everyday resistance along England's backbone. *Organization*, 18(4), 517-539.

Wood, Martin & Brown, Sally (2014). *Lines of flight* [Film]. Großbritannien: University of York, <https://www.imdb.com/title/tt1546411/> [Zugriff: 17. September 2019].

Wood, Martin; Salovaara, Perttu & Marti, Laurent (2018). Manifesto for filmmaking as organisational research. *Organization*, 25(6), 825-835.

## Zur Autorin

*Katharina MIKO-SCHEFZIG* hat eine Postdoc-Stelle (*Assistant Professor*) am Kompetenzzentrum für empirische Forschungsmethoden und ist Lektorin am Institut für Soziologie der Universität Wien. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Methoden der qualitativen Sozialforschung, in der Sicherheits- und Polizeiforschung sowie der visuellen Soziologie und dem sozialwissenschaftlichen Film.

Kontakt:

Dr.in Katharina Miko-Schefzig

Kompetenzzentrum für empirische  
Forschungsmethoden

Wirtschaftsuniversität Wien  
Welthandelsplatz 1

A 1020 Wien

Tel.: +43 1 31336 5319

E-Mail: [katharina.miko-schefzig@wu.ac.at](mailto:katharina.miko-schefzig@wu.ac.at)

URL:

<https://bach.wu.ac.at/d/research/ma/10456/#publications>

## Zitation

Miko-Schefzig, Katharina (2019). Review Essay: Die sozialwissenschaftlich-filmische Ästhetisierung einer Pionierin der Kindheitsforschung: "Auf den Spuren von Martha Muchow" [29 Absätze]. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 20(3), Art. 30, <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-20.3.3394>.