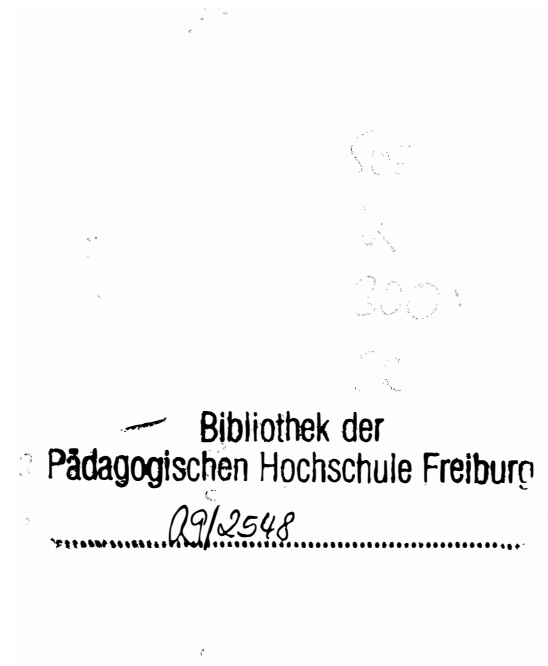


Jürgen Raab

# Visuelle Wissenssoziologie

Theoretische Konzeption  
und materiale Analysen



UVK Verlagsgesellschaft mbH

*Das Forschungsprojekt und die Publikation wurden durch die Deutsche Forschungsgesellschaft (DFG) unterstützt.*

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

ISBN 978-3-86764-102-9

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz 2008

Einband: Susanne Fuellhaas, Konstanz  
Coverfoto: © DIGITALstock  
Druck: Bookstation GmbH, Sipplingen

UVK Verlagsgesellschaft mbH  
Schützenstr. 24 · D-78462 Konstanz  
Tel.: 07531-9053-0 · Fax: 07531-9053-98  
[www.uvk.de](http://www.uvk.de)

## Inhalt

<b>1</b>	<b>Einleitung – Visuelle Wissenssoziologie als soziologische Anthropologie des Sehens .....</b>	<b>7</b>
<b>2</b>	<b>Die visuelle Kultur der Moderne – Bildkonstruktion und Bildinterpretation .....</b>	<b>20</b>
2.1	Der moderne Bildraum und die Rationalisierung des Sehens .....	27
2.2	Differenz, Erfahrung, Anschauung – Das Darstellungs- und Deutungspotential der Bilder .....	46
2.3	Methodologische und methodische Zugänge der Bildinterpretation .....	54
2.3.1	Kunsthistorische Verfahren .....	54
2.3.2	Wissenssoziologische Ansätze .....	63
<b>3</b>	<b>Die ‚klassische‘ visuelle Soziologie, der ‚Visual Turn‘ und die Bildforschung in der ‚neuen‘ Wissenssoziologie .....</b>	<b>96</b>
<b>4</b>	<b>Körper, Wahrnehmung, Bild – Anthropologische und phänomenologische Grundzüge der visuellen Wissenssoziologie .....</b>	<b>111</b>
4.1	Körperbilder und Handeln .....	118
4.2	Körperbilder in Darstellung und Deutung .....	121
4.3	Medialisierte Körperbilder .....	130
<b>5</b>	<b>Methodologie und Methode der wissenssoziologischen Bildhermeneutik .....</b>	<b>134</b>
5.1	Am Ort des Verstehens: Hermeneutik und verstehende Soziologie .....	135
5.1.1	Hermeneutik – Grundzüge der Kunstlehre vom Verstehen .....	136
5.1.2	Verstehende Soziologie – Erfahrungs- und Wirklichkeitswissenschaft .....	142
5.2	Konstitution, Konstruktion und Rekonstruktion – Verstehende Soziologie als hermeneutische Wissenssoziologie .....	147
5.3	Die Auslegung der Bilder – Methodische Prinzipien der wissenssoziologischen Bildhermeneutik .....	156
<b>6</b>	<b>Die Bilder der Auslegung – Semiprofessionelle Videoproduktionen ...</b>	<b>165</b>

<b>7</b>	<b>Der Videofilm im Amateurclub: Vergemeinschaftung durch perfektionierte Reproduktion bildästhetischer Kompositionen</b> .....	169
7.1	„Juist – die etwas andere Ferien-Insel“ .....	170
7.2	„Kriegerdenkmal“ .....	187
7.3	Das Schraster: Ein rationales visuelles System und die soziale Schließung der Sehgemeinschaft .....	196
<b>8</b>	<b>Der Hochzeitsvideofilm: ‚Der schönste Tag des Lebens‘ und seine mediale Überhöhung</b> .....	210
8.1	Liebe, Hochzeiten und Videotapes .....	210
8.2	Zwei Dutzend Hochzeiten und ein Einzelfall .....	213
8.3	Die ornamentale Überblendung: Symbol unverbrüchlicher Gemeinschaft in einem eigenwilligen Medium .....	233
<b>9</b>	<b>Der HipHop-Videoclip: Die Inszenierung von ‚realness‘ und ‚credibility‘ im audiovisuellen Medium</b> .....	247
9.1	Kein fünftes Element – „Video ist nicht die Essenz, ist nicht HipHop“ .....	247
9.2	„Millionen Rapper“ – oder: „Die Optik sollte dabei ungefähr so rüberkommen, wie wir sie halt auch sehen“ .....	254
9.3	„Chillin“ – oder: „Das ist genau die Optik, die ich erreichen wollte“ .....	278
9.4	Die charismatische Gemeinschaft, ihr erhöhendes Gegenbild und ihre Bewährung in changierenden Konfigurationen .....	295
<b>10</b>	<b>Die Schnittmuster der Sehgemeinschaften</b> .....	306
<b>11</b>	<b>Schlussbetrachtung und Ausblick – Die Medialisierung des Sehens</b> ...	317
<b>Anhang: Partituren</b> .....		325
<b>Literaturverzeichnis</b> .....		371
<b>Personenverzeichnis</b> .....		393
<b>Abbildungsnachweise</b> .....		397

## **1 Einleitung – Visuelle Wissenssoziologie als soziologische Anthropologie des Sehens**

Diese Untersuchung handelt vom Sehen, von den audiovisuellen Medien und ihren Bildern. Ihr Anliegen ist die theoretische Herleitung, die methodische Begründung und die empirische Anwendung einer anthropologisch und phänomenologisch orientierten visuellen Wissenssoziologie. Ihr Gegenstand sind die historischen, kulturellen und sozialen Bedingungen und Bedingtheiten der Wahrnehmung, der Darstellung und Deutung von sozialer Wirklichkeit in pluralistischen, medialisierten Gesellschaften. Ihr konkretes Vorhaben ist die verstehende Rekonstruktion gesellschaftlicher Wahrnehmungs- und Darstellungsformen von Wirklichkeit in den audiovisuellen Medien: die materiale Analyse, also die empirisch-ethnographische Untersuchung und Beschreibung medialer Wirklichkeitskonstruktionen hinsichtlich ihrer Rückwirkungen auf das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft, mithin für das soziale Handeln und insbesondere für die Ausbildung und die Aufdauerstellung von Gruppen und Gemeinschaften.

Moderne Gesellschaften kommunizieren immer umfassender über technische Artefakte. Vor allem die Ausdehnung der Zeiten, in denen sich Menschen in den immer weitläufigeren ‚künstlichen‘ Welten bewegen, sowie der Umstand, dass sie solche Wirklichkeiten nicht nur konsumieren, sondern zunehmend auch selbst ausgestalten, lässt den Anteil medial vermittelter Eindrücke und medial erworbenen Wissens kontinuierlich wachsen. So rücken die medialen Darstellungsformen, wie sie die Fotografien und vor allem die ‚bewegten‘ Film-, Fernseh-, Video- und Computerbilder vermitteln, immer dichter und immer ‚aufdringlicher‘ neben die von Menschen unmittelbar – ‚mit eigenen Augen‘ – gemachten Erfahrungen. Die Medien und ihre Bilder umgeben uns nicht nur unablässig, sie überformen und prägen zunehmend auch unsere Alltagswahrnehmung.

Die Proliferation insbesondere visueller und audiovisuell gestützter Kommunikation – gegenwärtig vielfach und gerne in die kulturkritisch durchfärbten Metaphern vom ‚Sturm der Bilderflut‘ oder der ‚Entgrenzung der Bildwelten‘ gekleidet – tritt in erster Linie als messbares Oberflächenphänomen zutage. Sie macht sich als rein quantitative Vermehrung der Bilder ebenso bemerkbar wie als scheinbar unaufhaltsam voranschreitende Verbreitung und Nutzung technischer Apparaturen der Bildrezeption, mehr und mehr aber auch der Aufzeichnungs-, Nachbearbeitungs- und Präsentationstechniken für Bilder in unterschiedlichen sozialen Kontexten. Beleg, zumindest für einen Teilausschnitt medialer Rezeptionspraktiken, gibt die von den öffentlich-rechtlichen Rundfunkveranstaltern ARD und ZDF in Auftrag gegebene „Langzeitstudie Massenkommunikation“. Ihr zufolge stieg der durchschnittliche Fernsehkonsum der Deutschen seit Beginn der Erhebung im Jahre 1965 von täglich 40 Minuten auf 220 Minuten im Jahre 2005. Die im Abstand von fünf Jahren ausgewerteten Daten verzeichnen allein für die jüngste Erhebungsperiode einen Anstieg von

35 Minuten, wobei die Nutzung von Computern, Video und DVD noch gar nicht eingerechnet ist (vgl. van Eimeren/Ridder 2005). Dieser mehr oder minder offensichtlichen Entwicklung hin zu einer immer umfassenderen medialen, insbesondere visuellen und audiovisuellen Ausgestaltung und Durchprägung des sozialen Alltags steht aus sozialwissenschaftlicher Sicht die nach wie vor unbefriedigend beantwortete Frage nach den Medienwirkungen entgegen.<sup>1</sup> Wie gestaltet sich der Prozess der Medialisierung des Sehens? Inwiefern affiziert die mediale Allgegenwart und inwieweit überformen, verschieben und verändern also die apparativen Technologien, Kommunikationsweisen und Wirklichkeitskonstruktionen, die Bedingungen und die Möglichkeiten des alltäglichen Wahrnehmens, Deutens, Verstehens und Handelns der Menschen in der Lebenswelt?

Drei Leitgedanken bilden den Ausgangspunkt zur Konzeption einer visuellen Wissenssoziologie. Leitmotivisch durchziehen sie die theoretischen Darlegungen und Diskussionen und weisen den materialen Analysen den Weg.

### *Die soziale und kulturelle Überformung des Sehens*

Unberührt von der sich fortlaufend ändernden und erweiternden Technisierung der Lebenswelt und unbesehen des Umstandes, dass sich Menschen vermehrt in künstlich-medialen Umwelten aufhalten: alle technischen Systeme sind um ihre Konstrukteure und Anwender herum installiert und arrangiert. Erfahrung und Erleben, Wissen und Imagination sind – und bleiben, solange Menschen Körper haben – eingelassen in die Leiblichkeit der primordialen menschlichen Wahrnehmungsweise als erster und letzter Wahrnehmungs- und Interpretationsinstanz. Denn zum natürlichen Vermögen und zur körperlichen Verfasstheit des Menschen gehörend, präfigurieren und konfigurieren die Sinnesleistungen – einerseits durch ihre je spezifische Arbeitsweise, andererseits in ihrer kooperativen, synästhetischen Arbeitsteilung – die Möglichkeiten des Menschen, sich in der Lebenswelt zu orientieren, sie zu ordnen, zu verstehen und in ihr zu handeln.

Wenn Helmuth Plessner deshalb betont, dass aus philosophischer und anthropologischer Perspektive weder an der konstitutiven und zugleich konstruktiven Funktion der Sinne als den wahrnehmungsformenden Erkenntnisquellen, noch an ihrer spezifischen, somit klar zu unterscheidenden Empfindungsqualitäten zu zweifeln ist (Plessner 2003f: 321ff.), so nimmt er eine vermeintliche Selbstverständlichkeit zum Hauptmotiv seiner „Anthropologie der Sinne“: Jegliche menschliche Erfahrung, jegliches menschliche Wissen und damit die

1 Gezielt abseits der traditionell empirisch ausgerichteten Medienwirkungsforschung legt Andree ein interessantes Theorieangebot vor (Andree 2005). Der Autor verfolgt die Frage, wie mediale Darstellungen das Faktum ihrer eigenen Medialität zu überschreiten vermögen, das heißt beim Rezipienten einen Wirklichkeitseindruck und damit emphatische Teilhabe, also Faszination, Überwältigung oder Suggestion erwecken. In seiner „Archäologie der Medienwirkung“ repräsentieren Ähnlichkeit, Geheimnis, Unmittelbarkeit, Ursprung und Authentizität die „Programme“ zur historischen Bestimmung solcherart emphatischer Kommunikation.

Grundlagen allen sozialen Handelns werden durch die Empfindungen der Sinnesorgane gewonnen. Gleichwohl konstatiert Plessner bezüglich der „Frage nach der Gegenständlichkeit der Sinne“ – jenem „uralten Thema der Philosophie“ – eine Suprematie des Auges: „Was der Augenschein zeigt, besitzt tieferes Recht“, denn „Sehen entspricht dem Gesehenen als solches, lässt es, wie es ‚ist‘ und stiftet den Kontakt mit ihm über einen Abstand hinweg. Diese ‚Fernnähe‘ erfüllt das Ideal der Erkenntnis einer Sache an sich, einer ungetrübten ‚Wahr‘-nehmung“ (ebenda: 275, 294 und 335, Hervorhebungen im Original). Aus der trennenden und Distanz bewahrenden Kraft leite sich die den anderen Sinnesleitungen überlegene Objektivität des Sehens ebenso ab wie aus dem Vermögen, jenes ‚Ganze‘, das etwa das Gehör nur nacheinander zu erfassen vermag, ‚zugleich‘ mit einem Schlage zu übersehen. Darüber hinaus stehe das von Hegel als ‚geistig-theoretischer Sinn‘ geadelte Auge wie kein zweites Wahrnehmungsorgan der Ausbildung offen, sei für epistemologische und ästhetische Erweiterungen, Umformungen und Vervollkommnungen empfänglich – eine Einschätzung, die sich von den Denkern der Moderne und der beginnenden Neuzeit über die mittelalterlichen Scholastiker bis hin zur griechischen Antike durch die gesamte abendländische Philosophie zurückverfolgen lässt.

Dem Nachfolgenden geht als erster Leitgedanke deshalb die Annahme voraus, dass es sich beim Sehen nicht nur um einen den Gesetzen der Optik folgenden, mittels Sinnesphysiologie und Wahrnehmungspsychologie erklärbaren Vorgang handelt. Zwar erscheinen uns Sehen, Hören, Riechen, Tasten und Schmecken in der ‚natürlichen‘ Einstellung des Alltags als so selbstverständliche weil unmittelbare Vorgänge, dass wir uns weder auf deren historische, noch auf ihre kulturelle, sozialisatorische oder gar mediale Formung besinnen (vgl. Raab 2001). Doch ist gerade das Auge das historisch und kulturell wohl am stärksten geprägte, sozial überformte und zunehmend auch und vor allem medial stimulierte und eingestellte Sinnesorgan. Bis zur Etablierung der modernen Sehschulen – Malerei, Fotografie, Film, Fernsehen, Video, Computer und DVD, zugleich den Stationen auf dem Entwicklungsweg der visuellen Kultur der Moderne – standen die Erkenntnis- und Vorstellungsweisen des Menschen seiner selbst und seiner Lebenswelt in unmittelbarer Verbindung mit den natürlichen Anlagen der Körperlichkeit. Doch zur kulturellen und sozialen Ausbildung des Gesichtssinns gesellen sich die technologischen und medialen Zurüstungen. Schon allein aufgrund der nun mehrfachen Konstruiertheit der anthropologischen Disposition kann die Geschichte der visuellen Sinnesaktivität und kann die Untersuchung der Visualität in modernen Gesellschaften nur im Rahmen des Entwicklungsprozesses der technischen Simulatoren und ‚Stimulatoren‘ des Sehens unternommen werden. Kurz, das Sehen unterliegt historischen Veränderungen und seine Untersuchung zeigt die historische Kontinuität dieser Veränderungen und Erweiterungen auf.

Aus einer solchen Perspektive präsentieren sich die technischen Medien weniger als Institutionen der „Entwicklichung“ (Meyrowitz 1994) menschlicher Wahrnehmung und nicht allein als Vermittler für alltägliche Verhaltensnormen.

Vielmehr muss sich das Augenmerk auf die zusätzlichen Verfeinerungen der anthropologischen Disposition und des sozial, kulturell und historisch immer schon ausgebildeten Wahrnehmungsorgans ebenso richten wie auf die sich aus diesen Überhöhungen ergebenden Konsequenzen für das menschliche Zusammenleben. „Wenn es wahr ist, dass die Kultur allmählich die Art bestimmt, wie wir die Natur *sehen*, wenn die spontane und subjektive Abstraktion aus der Wirklichkeit, die der Künstler vollzieht, das scheinbar so unmittelbare sinnliche Bild derselben für unser Bewusstsein formt“, welche Rückwirkungen – so möchte ich Simmels Frage abwandelnd ergänzen – haben dann kollektiv konstruierte und akzeptierte Abstraktionen auf die Darbietung und Wahrnehmung von sozialer Wirklichkeit und auf das soziale Handeln (Simmel 2001: 615; Hervorhebung im Original)? Diese Frage leitet über zum zweiten Leitgedanken.

### **Sehordnungen – Grundlagen medialer Wirklichkeitskonstruktionen und der Gemeinschaftsbildung**

Das augenfälligste Merkmal der Bildmedien ist ihre Künstlichkeit (vgl. Wiesing 2000, 2005). Bilder sind keine Naturdinge, sondern Artefakte – soziale Konstruktionen. Von Natur aus zur Ausbildung einer ‚zweiten Natur‘, zur Kultur und damit zur Künstlichkeit angehalten, ist der Mensch immer auch ein Produkt seiner selbst (Scheler 2002, Plessner 2003d, Gehlen 2004). Dies drückt sich nicht nur, aber auch und vor allem in den von ihm erzeugten Bilderwelten aus. Mit ihren besonderen Darstellungs- und Wahrnehmungsformen sind diese künstlichen Welten Vergegenständlichungen jener von Plessner beschriebenen drei anthropologischen Grundgesetze – „natürliche Künstlichkeit“, „vermittelte Unmittelbarkeit“ und „utopischer Standort“ (Plessner 2003d: 383-425) – und sie liefern einen deutlichen Hinweis auf die unabschließbare Arbeit des Menschen an seiner ‚zweiten Natur‘. Wie in wohl kaum in einer anderen „symbolischen Form“ (Cassirer 2001) offenbaren sich in den Bildmedien deshalb der „ästhetische Trieb“ und die „architektonischen Neigungen im sozialen Wesen“: neben der Notwendigkeit und dem Zwang zugleich die Freude an der Konstruktion und der Genuss an der Konsumption künstlicher Welten (Simmel 1896: 207f.). Denn so unterschiedlich sich die Bildmedien auch präsentieren, ihnen ist gemeinsam, dass sie unter hohem und seitig wachsendem technischen Aufwand zuallererst das ‚natürliche‘ Alltagssehen und die außermediale empirische Wirklichkeit nachzubilden versuchen. Zugleich aber binden sie das Sehen in Lernprozesse ein, denn sie visualisieren, was mit dem ‚alltäglich-natürlichen‘ Sehvermögen nicht zugänglich ist und lassen so eine neue Allianz von körperlichem und technischem Sehen entstehen: eine veränderte Wechselwirkung von Mensch und simulatorischer Technik auf der Ebene „Auge und Natur“ (Deleuze 1997: 341), die in einer Art Kreislauf auf den sozialen Alltag und auf bestimmte Kontexte der Alltagswahrnehmung zurückwirkt, was zur Ausbildung neuer anthropologischer Qualitäten des Sehens führen kann.

So bereiten die technischen Medien mit ihren Wirklichkeitskonstruktionen den Blick auf die sich verändernden Wahrnehmungsniveaus der sich entwickelnden Gesellschaft vor. Aus diesem Grund sprach Walter Benjamin für die Anfänge des filmischen Schnitts und über die durch ihn bewirkten, bis dahin in der Filmbetrachtung ungekannten, ständigen Unterbrechung des Assoziationsflusses von einer „Chockwirkung“, die das Sehen für die in der Moderne in allen Lebensbereichen neu an es gestellten Ansprüche „abhärte“ (Benjamin 2000b: 39ff.). Wenn sich in Filmen die Perspektiven fortlaufend ändern und dem Zuschauer eine „Rezeption in der Zerstreuung“ auferlegen, die ihm dauerhaft „neue Aufgaben der Apperzeption“ stellt und ihn auf der Suche nach dem eigenen Standort und nach dem Sinn des Geschauten behält, dann wirke der Film wie ein „Übungsinstrument“ für die sich wandelnden gesellschaftlichen Verhältnisse (ebenda: 41).

Doch die kulturellen Lernprozesse geschehen schnell, mediale Visualisierungsformen etablieren sich und auch das Auge richtet sich ein auf Sehordnungen und Sehweisen, die es in der ‚natürlichen‘ Wahrnehmung weder kennt noch beherrscht. So setzen sich bestimmte Modi medialen Zeigens und Darstellens gegen konkurrierende Sehordnungen durch, werden zu kulturellen Konventionen und verankern sich fest in der Wahrnehmung. Etwa beim Film, der bestimmte Bildausschnitte, Kameraperspektiven und Kamerabewegungen erprobt, ästhetische Verfahren zur Abtrennung und Verknüpfung von Bildern und Einstellungen entwirft und eigene Effekte wie Zeitlupe, Zeitraffer und Zoom in der medialen Produktion etabliert, die allesamt zum bald erforderlichen Rüstzeug gehören und als Grundlage für neue, zuletzt computergenerierte Präsentationsformen dienen. Auf der anderen Seite schleifen sich die Sehordnungen auch in die mediale Rezeption ein, gehören auch hier schnell zur ‚Normalität‘ und werden vom Zuschauer erwartet – so lange, bis er sie durch neue ergänzt oder abgelöst sehen will. Auf diesem Wege bringt die mediale Evolution fortwährend solche Bildmedien, Bilder und Bilderwelten hervor, die sich den wandelnden Wahrnehmungs- und Darstellungswünschen der Menschen anpassen: sie versorgt das dauerhaft auf der Suche nach Reizsteigerung und Überraschung, nach dem Niegesehenen und Ungeheuerlichen, nach der „Zumutung des Unzumutbaren“ (Plessner 2003e: 489) befindliche mediale Publikum mit Sehattraktionen, welche die Wahrnehmung in neue Sehweisen überführen und in unbekannte Sehräume entführen, die so das Sehfeld in über den Horizont hinaus erweitern und dem Betrachter die Grenzenlosigkeit des Sichtbaren und des noch zu Schauenden immer wieder neu vor Augen führen (vgl. Soeffner 2000c, 2001c).

Die Herausbildung von Regeln und das Festhalten an Konventionen bildlicher Gestaltung und Darstellung ebenso wie deren Übertretung, experimentelle Vermischung und letztendliche Ablösung durch Neuentwicklungen verweist sowohl auf den anthropologisch gegebenen Zwang wie auf die Freude und den Selbstgenuss des Menschen an den von ihm entworfenen, inszenierten und wieder zur Disposition gestellten Wirklichkeiten und deren Konstruktionswei-

sen. In den unterschiedlichen visuellen Medien erzeugen und fixieren Bilder Erscheinungen und Vorstellungen von Wirklichkeit und machen diese Entwürfe, Wahrnehmungen und Imaginationen diskursiv zugänglich und tradierbar. Damit stellen sie sich gegen die ‚natürliche‘ Umgebung ebenso wie gegen die Flüchtigkeit und Willkürlichkeit des ‚natürlichen‘ Sehens und eröffnen dem sich ‚künstlich‘ aus- und einrichtenden Blick neue Optionen. Aus anthropologischer Perspektive sind Bilder deshalb sehr viel mehr als nur oberflächliche Reflexe. Sie sind Formen des menschlichen Weltzugangs und der Wirklichkeitsaneignung: der Materialisierung und Organisation, der Kommunikation, Speicherung und Tradierung von Wissen. Und sie sind darüber hinaus Teil jener Selbstspiegelungen und Selbst(er)findungen mit denen Individuen, Gemeinschaften und Gesellschaften sich erleben und über sich hinaus leben, sich also selbst entwerfen, deuten, überwachen und von anderen gesehen und verstanden wissen wollen. Vor diesem Hintergrund entwickelten sich in modernen, pluralistischen Gesellschaften gerade die audiovisuellen Medien und ihre technischen Bilder zu elementaren Formen der Sinn- und Wirklichkeitskonstruktion. Vor allem durch ihre inzwischen in fast jeglicher Hinsicht erhöhte Verfügbarkeit sind sie zu zentralen Institutionen der Selbstdarstellung und Selbstinterpretation von Akteuren und Gemeinschaften geworden, die sie sich auf den Bildschirmen selbst vorführen und aus denen heraus und für die sie handeln. Solcherlei mediale Interpretationen, Handlungen und Haltungen verlangen sich Gruppen und Gemeinschaften zusehends ab und sie fordern sie von ihren Angehörigen ein, um ihnen soziale Anerkennung zu verleihen, um sich ihrer selbst zu vergewissern und um ihre soziale Ordnung auf Dauer zu stellen.

Den folgenden Untersuchungen ist es deshalb darum getan zu zeigen, dass die medialen Konstruktionen weder nur Ausdruck des menschlichen Wunsches nach einer selbsterzeugten Welt und einer ‚zweiten Natur‘, also genuine Formen der Welterzeugung sind, noch dass sie sich darin erschöpfen die Wahrnehmung zu affizieren, sie einzuschleifen oder die Schaulust zu befriedigen und zu steigern, sondern dass die Sehordnungen, die bildlichen Darstellungs- und Wahrnehmungsformen, eine darüber hinausreichende, zugleich aber sehr viel grundlegendere soziale Funktion erfüllen, indem sie einen herausragenden Anteil an der Vergemeinschaftung von Menschen haben.

Entgegen der seit geraumer Zeit gelegentlich aufscheinenden Vision einer „postsozialen Gesellschaft“ (Bude 2001, Knorr Cetina 2006), in der die seit den 1980er Jahren verstärkt diagnostizierten Prozesse der Individualisierung (Beck 1986) und der Ausdünnung des Sozialen (Honneth 1994) vor allem durch die Ausbreitung der Informations- und Kommunikationstechnologien (Castells 2001) so weit fortgeschritten sind, dass ‚postmoderne Menschen‘ primär eine „Sozialität mit Objekten“ pflegen, sich also zunehmend „an Objekten als Quellen des Selbst, relationaler Intimität, geteilter Subjektivität und sozialer Integration“ orientieren (Knorr Cetina 2006: 112), wird hier die eher gemäßigte Auffassung vertreten, dass die Versorgung moderner Gesellschaften mit technischen Artefakten Gemeinschaftsformen hervorbringt und festigt, die sich gera-

de darauf gründen, dass ihre Angehörigen über das Vehikel der Kommunikationstechniken im sozialen Handeln versuchen, ihre sinnlichen Wahrnehmungen aufeinander abzustimmen und aneinander anzugleichen, um ihre Erfahrungen zu vereinheitlichen und so Intersubjektivität und Gemeinschaft herzustellen. Kurz, und um zum dritten Leitgedanken überzugehen, Gruppen und Gemeinschaften – soziale Milieus – entwickeln und reproduzieren eigene mediale Typisierungen und Handlungsformen. Im Zuge ihrer Mediensozialisation bilden sie Sehordnungen mit spezifischen Sehgewohnheiten und Seherwartungen aus, die sie mittels technischer Aufzeichnungsmedien wie Fotoapparaten, Videokameras oder Camcordern fixieren, reproduzieren und modellieren können, um innerhalb der eigenen Gemeinschaft wechselseitige Wahrnehmungs- und Deutungsbereitschaft herzustellen und damit die eigene Weltsicht und die eigene Sozialwelt gegenüber konkurrierenden Entwürfen und Modellen sichtbar zu machen, aufrecht und stabil zu halten.

### *Der fortschreitende Fluss der Kultur und der Zwang zur Ästhetisierung*

Die Forschungsgebiete und die Untersuchungsgegenstände der Sozialwissenschaften verlagern und verändern sich mit den sich wandelnden kulturellen Zeichenproduktionen und Symbolverwendungen. So beschied Max Weber in seiner bekannten Formulierungen den historischen Disziplinen dauerhafte Jugendlichkeit, weil ihnen „der ewig fortschreitende Fluss der Kultur stets neue Problemstellungen zuführt“ und ihnen deshalb „die Vergänglichkeit aller, aber zugleich die Unvermeidbarkeit immer neuer idealtypischer Konstruktionen im Wesen der Aufgabe“ liegt (Weber 1973a: 206). Für solche idealtypischen Konstruktionen – für das sozialwissenschaftliche deutende Verstehen und ursächliche Erklären – ist die visuelle Kultur der Moderne und sind die in ihr dominierenden audiovisuellen Medien mit ihren hochkomplexen Zeichen- und Symbolformen sowie den hieraus entspringenden neuen Darstellungsformen und Sinnstrukturen eine der aktuell größten Herausforderungen und zugleich eine der vorrangigsten Chancen zur thematischen und methodischen Weiterentwicklung. Die vorliegende Studie versteht sich nicht zuletzt als Beitrag zur Begegnung dieser Herausforderung, die anzugehen, den empirischen Sozialwissenschaften in weiten Teilen noch bevor steht.

Menschen leben in symbolischen Umwelten. Gegenstand und Ausgangspunkt der ‚klassischen‘ Arbeiten von Georg Simmel, George H. Mead, Alfred Schütz, Peter L. Berger und Thomas Luckmann war deshalb stets, dass sich Wahrnehmen, Deuten und Handeln, Sinnkonstitution und Wissensvermittlung in symbolischen Formen vollziehen und Sozialwissenschaften ganz zuvorderst Symbolanalyse betreiben. Dabei gilt innerhalb des menschlichen Zeichenrepertoires und Zeichengebrauchs die Sprache als das wichtigste Symbolsystem und spielt die Literatur eine herausragende Rolle für die kulturelle Paradigmatik. Hinter der in jüngster Zeit viel beschworenen Ablösung des *linguistic turns*, mithin des Verblässens der als übermächtig beklagten Sprach- und Textlastig-

keit von Gesellschafts- und Kulturanalysen, und dem damit einhergehenden, unter dem weit gespannten Dach des *cultural turn* fast gleichzeitigen Aufblühen einer kaum mehr zu überschauenden Vielzahl kleinerer Ableger von *turns*, verbergen sich zweifelsohne einige kurzlebige intellektuelle Moden und sprießt sicherlich so manch eklektische Blüte des postmodernen ‚anything goes‘. Schwerlich zu widerlegen ist jedoch jene Einsicht, welche die unterschiedlichen Vertreter vornehmlich des *pictorial turn*, *visual turn*, *imagic turn* oder *iconic turn* miteinander eint: Die Medien und ihre Bilder haben maßgeblichen Anteil an der Hervorbringung, Speicherung und Weitergabe, an der Absicherung und Veränderung menschlichen Wissens. Dabei reproduzieren, bewahren oder übertragen sie nicht einfach bereits existente Wissensbestände und Wissensformen, sondern sie modifizieren Wirklichkeiten, organisieren sie neu oder erzeugen sie sogar erst. Weder also geschieht die Konstitution, die Konstruktion und die Vermittlung von Welt allein über Sprache und Text, noch können sich sozial- und kulturwissenschaftliche Analysen auf Sprachlichkeit und Textualität beschränken.

Wenn sich Menschen die Welt deutend und verstehend aneignen und mittels unterschiedlicher und sich verändernder Formen der Symbolproduktion und des Symbolverstehens versuchen, einen auch immer wieder neuen Zugang zu ihr zu finden; wenn deshalb in hochgradig technisierten und medialisierten Gesellschaften immer mehr Aspekte und Bereiche der (sozialen) Wirklichkeit durch Film-, Fernseh-, Video- und Computerbilder konstruiert und vermittelt werden, sich der Anteil unmittelbarer Erfahrungen tendenziell zugunsten medial vermittelter Erlebnisse verschiebt oder von diesen gar überlagert wird; und wenn darüber hinaus das menschliche Sehen einem steten Wandel unterliegt, der durch kulturelle und soziale Veränderungen, insbesondere durch technisch-optische Innovationen und deren massenhafte Verbreitung und Nutzung bedingt ist und vorangetrieben wird – dann müssen sich die Sozial- und Kulturwissenschaften diese neuen Ausdrucksformen und zunehmend komplexen Sinnstrukturen zum Gegenstand nehmen. Gerade weil die visuellen und insbesondere die audiovisuellen Medien wachsenden Anteil an der „gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit“ (Berger/Luckmann 1980) beanspruchen, darf nicht übersehen werden was diesseits von Sprache und Text das soziale Leben mitformt: der Körper und die Sinne, die visuellen Medien und ihre Bilder. Aktueller denn je stellt sich die sensussoziologisch bedeutsame Frage nach der Veränderung der menschlichen Zugangsweisen zur Welt, also menschlichen Wahrnehmens, Deutens und Wissens; und damit die Frage nach der modernen Verfasstheit des Sehens, mithin nach der kulturellen und sozialen Konkretisierung einer anthropologischen Disposition.

Für eine anthropologisch und phänomenologisch begründete visuelle Sensussoziologie ergibt sich somit, so der dritte Leitgedanke, die Aufgabe der empirischen Untersuchung bildmedialer Wirklichkeitskonstruktionen ebenso wie der Rückwirkungen dieser Sehordnungen auf das alltägliche Wahrnehmen, Deuten, Verstehen, Wissen und Handeln. Denn soziales Handeln ist als symbo-

lisches Handeln nicht nur historisch, kulturell und sozialstrukturell spezifisch, sondern auch in all seinen Erscheinungsweisen prinzipiell mehrdeutig und daher generell deutungsbedürftig. Je reichhaltiger, verfeinerter und technisch erweiterter die menschlichen Sehordnungen und Sehweisen werden, umso mehr wächst mit den medialen Darstellungsmöglichkeiten und den Wahrnehmungsanforderungen deshalb auch deren Deutungspotential.

Ähnlich wie Emile Durkheim diagnostizierte Georg Simmel moderne Gesellschaften als komplexe und unüberschaubare Sozialwelten, in denen die Gefahr der Entfremdung, der Unsicherheit und des Verlustes des Lebenssinns drohe. Im Unterschied zu Durkheim jedoch, der in der aufkeimenden Anomie, die er exemplarisch anhand des Selbstmordes als eines „fait social“ empirisch untersuchte, die Anzeichen für den Verfall traditioneller Sozialbeziehungen und den Hinweis auf das baldige Auseinanderfallen der Gesellschaft erkannte – Prozesse, denen allenfalls durch eine neue, allgemeinverbindliche Moral entgegengewirkt werden könne –, geht Simmel davon aus, dass die Mitglieder moderner Gesellschaften durch die Ausbildung und Auswahl, Übernahme und Darstellung gruppenspezifischer Zeichen- und Symbolsysteme eine (Neu-)Anbindung an das Soziale leisten und erfahren. Anders als noch in Teilen des 19. Jahrhunderts seien zwar keine allgemein orientierungsfähigen Zeichenrepertoires mehr existent, entwickle sich mit der „modernen Stilisierung des Lebens“ vielmehr eine rasche Abfolge und „verwirrende Mannigfaltigkeit der Stile“ (Simmel 2001: 641f.), so dass es für den einzelnen geradezu unmöglich werde, seine „subjektive Kultur“ über eine auch nur annähernd vollständige Ausdeutung und Aneignung der „objektiven Kultur“ auszubilden und zu formen – ein Umstand, den Simmel bekanntermaßen als die „Tragödie der Kultur“ bezeichnet (Simmel 1996a). Auf dieses Problem reagiert die moderne Stilisierung mit Ästhetisierung. Ästhetisierung ist gekennzeichnet durch Interesselosigkeit an der inhaltlichen Vielfalt der unterschiedlichen Lebensstile und Symbolformen. Sie wahrt Distanz gegenüber der realen Existenz der Kulturobjekte, ermöglicht aber selektive Bezugnahmen, Einvernehmungen und Zurschaustellungen, die sich allein schon durch den Genuss bloßer Formen befriedigen. Für Simmel erweisen sich die Ästhetisierung und mithin die Stilisierung des Lebens somit als doppelt gelagerte anthropologische und soziologische Phänomene. Denn zum einen markieren Individuen mit der Wahl von Symbolisierungen und in der Vorführung von Handlungen ihre identifikatorische Einbindung und soziale Zuordnung, und damit im gleichen Zuge ihre Abstandnahme zu konkurrierenden Stil- und Sinnentwürfen. Zum anderen und zugleich zeigen sie mit ihren Zeichenkonfigurationen und Selbstbildpräsentationen ihre persönliche Stellung innerhalb und ihre individuelle Haltung gegenüber ihrer eigenen Gruppe an (vgl. Soeffner 2001a).

Der anthropologische Notwendigkeit einerseits und der soziale Zwang zu Stilisierung und Ästhetisierung andererseits führen in pluralistischen, hochgradig medialisierten Gesellschaften – dieser Gedanke leitet meine empirischen Untersuchungen an – unter anderem zur Ausbildung von Stil- und Sozialfor-

men, die sich wesentlich über das Herstellen, das gemeinsame Betrachten und Bewerten audiovisueller Handlungsprodukte voneinander abgrenzen, zusammenfinden und auf Dauer stellen. Mit diesem Ansatz richtet sich die vorliegende Studie auf Erscheinungsformen der visuellen Kultur der Moderne am Übergang zum 21. Jahrhundert. Doch sie widmet sich nur einigen ihrer marginalen und lokalen Ausprägungen und durchforscht auf diesem Wege empirisch-ethnographisch ihre bislang eher im Dunklen liegende Seite.

Die vermehrte Anwendung filmischer Technologien durch Medienrezipienten wurde erst seit der massenhaften Verbreitung der digitalen Videotechnik möglich, das heißt durch die Verbilligung und permanente Vereinfachung der Aufnahme- und Nachbearbeitungsgeräte. So ermöglichen die Videokameras und Camcorder – die „Kinematographen der Amateure“ (Godard) – in Verbindung mit Computerprogrammen für Schnitt und Montage den Akteuren, Ereignisse und Vorgänge, soziale Anlässe und Inszenierungen in bewegten Bildern zu konservieren, diese zu bearbeiten, zu verfremden und wieder abzurufen, neu zu schauen, vorzuführen und unter Umständen kommerziell zu verwerten. Welche Wirklichkeitsausschnitte und Alltagsbereiche werden von den Amateuren aufgezeichnet? Welche Sehordnungen übernehmen oder entwickeln sie in ihren Produktionen? Wie bearbeiten sie ihr Material und versuchen ihre Darstellungen zu optimieren, das heißt einem wie auch immer gearteten Ideal anzugleichen? Überhaupt: Wie werden die Handlungspotentiale konkret umgesetzt und woraus erklären sich die unterschiedlichen Realisierungen? Diese Fragen zu den ästhetischen Gebrauchsweisen und damit letztlich zu den sozialen Funktionen einer aktuellen Medientechnologie machen es notwendig, zumindest einen ausschnittshaften Einblick in das ‚Archiv‘ sozialwissenschaftlich bislang kaum gesichteter ‚privater‘ Videoproduktionen zu nehmen.

Denn öffentlich sichtbar wird ein Teil dieser Bildästhetiken allenfalls, wenn sich für Videographen die Möglichkeit ergibt, ihre selbstgedrehten Sequenzen zu bestimmten Anlässen oder Themengebieten den Massenmedien zu überlassen, die sie einer breiten Zuschauerschaft vorführen. Beispiele hierfür sind jene eher zufällig dokumentierten, spektakulären Vorfälle, bei denen keine professionellen Aufzeichner zugegen waren, wie das Festhalten von (Natur-)Katastrophen, Unfällen oder Misshandlungen usw., die dann in Nachrichtensendungen und Dokumentationen zu sehen sind. Schon stärker inszeniert sind Beiträge zu spezifischen Fernsehformaten, wie eigenproduzierte Striptease-Vorführungen für Erotiksendungen, Aufzeichnungen ‚witziger‘ (Unfall-)Szenen von und mit Kindern oder Tieren für Unterhaltungsshows usw. Interessanter und bedeutsamer erscheint aber jenes Material, bei dem erhöhte Ansprüche auf Professionalität die Auswahl der Themen und deren ästhetische Ausgestaltung bestimmen. Aus diesem Handlungsfeld wurde für die empirisch-ethnographische Untersuchung eine Anzahl von Filmen ausgewählt.

## ***Aufbau und Gliederung***

Die Hinwendung zu den materialen Analysen setzt eine schrittweise Annäherung voraus. Die ersten beiden Kapitel bereiten hierfür die theoretische, methodologische und methodische Grundlage. Kapitel 2 stellt in Grundzügen die Entwicklung der visuellen Kultur der Moderne als einen Prozess der Ausbildung und der Modifizierung symbolischer Formen dar. Es erörtert an erster Stelle den hochgradig rational bemessenen, zentralperspektivisch organisierten Bildraum als entscheidenden und bis heute nachhallenden Schritt in der Mediaalisierung des Sehens. Diese These illustriert ein in die Erörterung eingeschlossener kurzer Exkurs, der sich interpretativ zweier früher zentralperspektivischer Darstellungen annimmt. Die Gemälde nehmen vorweg, was die späteren visuellen Massenmedien – die Fotografie, die Panoramen als Vorläufer des Kinos, der Film, das Fernsehen und schließlich der Computer – immer perfekter zu leisten vermögen: den Einschluss des Betrachters in eine vorkonstruierte Bildwelt. Auf diese Reflexionen aufbauend wird das Bild zunächst als eigenständiges Symbolsystem neben Sprache und Text begründet und auf sein spezifisches Darstellungs- und Deutungspotential hin befragt, bevor schließlich die einschlägigen kunstwissenschaftlichen und ‚klassischen‘ sozialwissenschaftlichen Ansätze zur Bildinterpretation vorgestellt werden.

Die Darlegung und Diskussion von Erwin Panofskys Ikonografie und Ikonologie sowie von Max Imdahls Ikonik einerseits, von Karl Mannheims Vorschlag zur soziologisch-genetischen Sinndeutung der Kunstwerke und Pierre Bourdieus Ansatz zur sozialen Genese des Blicks in Malerei und Fotografie andererseits, führen in Kapitel 5 zusammen mit dem in Kapitel 3 einsetzenden Überblick über die ‚klassische‘ visuelle Soziologie, über die Auswirkungen des so genannten *visual turn* und nicht zuletzt über die Bildforschung in der ‚neuen‘ Wissenssoziologie hin zum Kernanliegen dieser Arbeit: der Begründung einer wissenssoziologischen Bildhermeneutik als eines sozialwissenschaftlichen Verfahrens zur Auslegung audiovisueller Daten.

Zuvor entwickelt Kapitel 4 den thematischen Ausgangsort und Bezugspunkt der hier konzipierten visuellen Wissenssoziologie. Aus interaktionstheoretischer Perspektive werden die Darstellung und die Deutung von Körperbildern als jene alltäglichen Handlungen und Erfahrungen genommen, die in und durch die verschiedenen Bildmedien eine andere und neue Qualität erreichen. Dabei verläuft die Argumentation in zwei sich letztlich aufeinander zu bewegende Stoßrichtungen. Erstens wird die in führenden Medientheorien häufig vertretene These von der Zerstörung überkommener Wahrnehmungsmuster durch die neuen Konstruktions- und Präsentationsformen der Bilder, von der Erblindung des ‚natürlichen Sehens‘ und der Verdrängung des Körpers hinterfragt. Die zweite Diskussionslinie verläuft entlang Walter Benjamins berühmter These vom Verlust der Aura im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit von Kunstwerken. Die kritische Auseinandersetzung mit dieser These wird für die materialen Analysen eine herausragende Rolle hinsichtlich der Frage der



Erzielung von sozialer Akzeptanz für die audiovisuellen Konstruktionen spielen. Aus zwei Richtungen versuche ich also die Annahme einer radikal wirklichkeitsverändernden Kraft der technischen Medien und ihrer Bilder auf zu nächst theoretischer Ebene relativieren.

Kapitel 6 leitet hin zu den materialen Analysen, mithin zur empirischen Überprüfung dieses Relativierungsunternehmens und zugleich zur Erprobung des methodischen Verfahrens der wissenssoziologischen Bildhermeneutik. Beides geschieht anhand der Untersuchung von Stil- und Sozialformen, die sich primär über eigene Sehordnungen, also über je spezifische ästhetische Stilformen audiovisueller Konstruktionen vergemeinschaften. In Kapitel 7 bis 9 kommen die Handlungsprodukte dreier semiprofessioneller Akteure zur Analyse: zwei auf höherem Niveau produzierte Filme eines Videoamateurclubs, die quasi-dokumentarische Arbeit eines Hochzeitsvideofilms und zwei Videoclips eines aufstrebenden Musikinterpreten aus der HipHop-Kultur. Die in diesen Einzelfällen repräsentierten Sozialformen identifiziere ich im Verlaufe meiner Analysen als *Sehgemeinschaften*, deren *Sehordnungen* ich auf ihre Sinnstrukturen hin auslege und schließlich idealtypisch als deren *Schnittmuster* beschreibe. Diese Schnittmuster bestimmen die Details der Bauformen der Filme aus den Sehgemeinschaften, denn sie regeln die Komposition der Einzelbilder, organisieren die Trennung und Verknüpfung der Bildfolgen in Schnitt und Montage und verleihen den Bild-Ton-Arrangements ihre Ordnung. Entscheidend aber ist: Die materialen Analysen der audiovisuellen Organisationsstrukturen geben exemplarische Einsicht in die Wissensformationen sozialer Welten und sind Fallbeispiele für die Prozesse der Wissenstransformation in modernen, medialisierten Gesellschaften. Anders ausgedrückt, die Erforschung der Sehordnungen gibt Auskunft über die Weltansichten und Selbstansichten jener Gemeinschaften aus denen heraus und für die diese Filme entstehen. Mit Max Weber und Alfred Schütz verstehe ich also die in den Handlungsprodukten der Sehgemeinschaften zum Ausdruck kommenden Sehordnungen als lebensweltliche Konstruktionen erster Ordnung, deren hermeneutische Rekonstruktion die je besonderen Konstitutionsregeln der Handlungs- und Symbolzusammenhänge, der Weltdeutungen, Normalitätsvorstellungen und Wissensformen, die in den Darstellungen typisiert festgehalten sind zu erschließen und diese Einsichten in idealtypische Konstruktionen zweiter Ordnung zu überführen vermag. In Kapitel 10 geschieht die kontrastierende Gegenüberstellung der so gewonnenen Idealtypen im Hinblick auf die in Kapitel 11 abschließende Beschreibung der fallübergreifenden und zugleich fallgenerierenden Strukturen jenes die visuelle Kultur der Moderne bestimmenden Prozesses der Medialisierung des Sehens.

### **Danksagungen**

Dieses Buch ist die überarbeitete Fassung meiner im Jahre 2007 an der Universität Konstanz am Fachbereich Geschichte und Soziologie angenommenen Habilitationsschrift. Mein erster und besonderer Dank gilt Hans-Georg Soeffner

für seine unschätzbaren, nicht nur fachlichen Anregungen, für seine Unterstützung und für die wissenschaftlichen und persönlichen Freiheiten, die er mir in meiner Zeit als Mitarbeiter und Assistent gewährte. Für ihre Kritik und ihren Zuspruch danke ich Karin Knorr Cetina, Almut Todorow, Alois Hahn und Thomas Luckmann. Zu Dank verpflichtet bin ich auch den Mitarbeitern der Forschungsgruppe Wissenssoziologie an der Universität Konstanz, insbesondere Dirk Tänzler für kontroverse, immer aber konstruktive Debatten. Nicht zuletzt danke ich der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die das Forschungsprojekt und die Buchpublikation finanziell unterstützte und damit überhaupt erst möglich machte.

## 2 Die visuelle Kultur der Moderne – Bildkonstruktion und Bildinterpretation

Die ältesten uns zugänglichen Dokumente menschlicher Zeichenkonstitution und Zeichenverwendung – die gravierten Hölzer, Steine und Knochen, die Felszeichnungen und Höhlenmalereien des späten Paläolithikums (vgl. Leroi-Gourhan 1971, 1980, Lorblanchet 1997) – führen zumindest zwei anthropologische Aspekte menschlichen Daseins und Zusammenlebens unmittelbar vor Augen. Sie rufen erstens in Erinnerung, dass das Leben in sozialer Ordnung unhintergebar ein Leben in Symbolen ist<sup>2</sup>; und sie machen zweitens aufmerksam auf die für die intersubjektive Interpretation von Wirklichkeit sowie für die kommunikative Herstellung und Bewahrung von gesellschaftlicher Ordnung offenkundige „Unvermeidlichkeit der Bilder“ (Graevenitz et al. 2001).

Aus einer solchen – zugegebenermaßen – weit gefassten Perspektive erscheint jede uns bekannte menschliche Kultur als eine visuelle Kultur. Der anthropologisch entgrenzte Blick lässt jedoch erkennen, dass es zu kurz zu greifen hieße, wolle man in jenen im Anschluss an Michel Foucaults „Überwachen und Strafen“ (1977) und Guy Debords „Gesellschaft des Spektakels“ (1978) im ‚Diskurs‘ der inzwischen allseits diagnostizierten ‚Postmoderne‘ aufgebracht, spätestens aber den 1990er Jahren viel diskutierten Begriff der *visuellen Kultur* oder *visual culture* ‚nur‘ das Merkmal einer neu anbrechenden Epoche erkennen und ihn damit auf ein ebenso trendiges wie kurzlebiges Modewort reduzieren. Fasst man die Perspektive und den Begriff der visuellen Kultur jedoch kulturwissenschaftlich und bezieht sie ausschließlich auf moderne, westliche Gesellschaften, dann repräsentiert die mit ihnen im Zuge des inzwischen allerorten ausgerufenen *visual turn* zu erfassen versuchte Wiederkehr der Bilder vor allem für deren akademische Wiederentdeckung. *Visual turn*, *visual culture* und *visuelle Kultur* stehen so gesehen für eine Aufmerksamkeitsverlagerung in den Sozial- und Geisteswissenschaften insgesamt, und damit für eine Reaktion auf die kulturellen und sozialen Wandlungen der Moderne. Die Erforschung der visuellen Kultur meint dann die Untersuchung unterschiedlicher kultureller Ausformungen und sozialer Umgangsweisen mit den Bildmedien im Zusammenspiel mit den von ihnen eröffneten Möglichkeiten zur Wahrnehmung, Darstellung und Vermittlung von sozialer Wirklichkeit – es ist ihr, im Sinne Max Webers, darum getan, „die Kulturbedeutung“ der Bildmedien, „ihrer einzelnen Erscheinungen in ihrer heutigen Gestaltung einerseits, die Gründe ihres geschichtlichen So-und-nicht-anders-Gewordenseins andererseits“, deutend zu verstehen und ursächlich zu erklären (Weber 1973a: 170f.). Denn kaum zu übersehen ist, dass das Visuelle und die medialen Artefakte mit der massenhaften Verbreitung und der inzwischen alltäglichen Rezeption von Bildern sowie der fast ebenso

alltäglichen Nutzung ihrer Herstellungstechniken und Bearbeitungsmöglichkeiten im Verlaufe des 20. Jahrhunderts eine wachsende kulturelle und gesellschaftliche Bedeutung gewonnen haben. Das Bild hat sich im Laufe seiner Jahrtausende währenden, wechselhaften Geschichte von einer ehemals seltenen, kostbaren und exklusiven, lokal gebundenen und religiös-rituell eingebundenen menschlichen Ausdrucksform zu einem in der Gegenwart häufig industriell vor- und zubereiteten, für jedermann im profanen Alltag in Gestalt von Fotografien und Filmen, Fernsehen, Video und multimedialen Computeranwendungen jederzeit verfügbaren und (re-)produzierbaren, manipulierbaren und modellierfähigen Darstellungsmittel gewandelt. Im Zuge dieser Veränderungen sind die technischen Medien und ihre Bilder zu elementaren Formen der Aufzeichnung und Vermittlung, der Aneignung und des Verstehens von Wirklichkeit geworden; und es sind kaum noch Inhalte und Wissensbestände, Vorgänge und Ereignisse von individueller, gemeinschaftlicher oder gesellschaftlicher Bedeutung vorstellbar, die nicht unmittelbar bildlich dokumentiert, ausgestaltet und kommuniziert werden (könnten). Damit ist eine Entwicklung umrissen, die in der zunehmenden Verbreitung von Überwachungskameras, der variantenreichen Vernetzung von Video, Computer und Internet sowie in der steten Verkleinerung und Vervielfältigung digitaler Hybridmedien (wie etwa Mobiltelefonen, mit denen unter anderem TV-Programme konsumiert, Internet-Seiten abgerufen, Bildtelefonie betrieben sowie fotografiert und kurze Videosequenzen aufgenommen und abgespielt werden können) nicht nur ihren vorläufigen Abschluss findet, sondern die auch die lange Zeit an der Rändern der Sozialwissenschaften operierende Visuelle Soziologie wieder näher an das Zentrum der allgemeinen Handlungs- und Gesellschaftstheorie heranführt.

Angeleitet vom „Interesse an der Erkenntnis, dass die natürlichen Bedingungen menschlicher Existenz durch die Produktionsweise der Menschen verändert werden“ formulierte Walter Benjamin in den 1930er Jahren zum ersten Mal jene für sozialwissenschaftliche Medienanalysen und Medientheorien nach wie vor richtungsweisende These, dass die Anforderungen an die visuellen Sinnestätigkeiten einem steten Wandel im historischen Prozess unterliegen, gehe doch „das Licht [...] nur in solcher Weise in die Erfahrung ein, wie es die geschichtliche Konstellation erlaubt“ (Benjamin 1972b: 573). Diesen Wandel sieht Benjamin durch kulturelle und soziale Veränderungen ebenso wie durch medientechnische Entwicklungen bedingt und beeinflusst. Seine „Studien zur Kunstsoziologie“ wollen denn auch einen Beitrag leisten zu einer „der vorge-schobenen Fragen der Forschung [...], von der aus jeder Zollbreit Antwort hart zu erkämpfen ist.“ Nämlich, „ob die Gesichtseindrücke des Menschen nicht nur von natürlichen Konstanten, sondern auch von historischen Variablen bestimmt werden“ (ebenda); ob sich also „innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume [...] mit der gesamten Daseinsweise der historischen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung“ verändert, und deshalb „die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – [...] nicht nur natürlich sondern auch geschicht-

2 Zur angemessenen anthropologischen Bestimmung des Menschen verwendet Ernst Cassirer denn auch den Begriff vom *animal symbolicum* (Cassirer 1990: 51).

lich bedingt" ist (Benjamin 2000b: 14). Die Medialisierung des Sehens erweist sich also bereits bei Benjamin als soziales Konstrukt, das Einübung verlangt und dabei die Wahrnehmung selbst abrichtet.

Benjamins Betrachtungen setzen ein bei den Anfängen der Fotografie, mit hin bei den ersten optisch-technischen Medien gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Das gesamte Jahrhundert ist gekennzeichnet durch die Entwicklung und Etablierung einer Vielzahl neuer medialer Artefakte, denen „ein tiefgreifender Wandel im Wesen des Sehens“ folgt (Crary 1996: 11). Für Helmuth Plessner ist diese paradigmatische Medienschwelle Kennzeichen einer gesellschaftlichen Umbruchszeit.<sup>3</sup> Er erkennt in diesem Übergang den „Ausdruck einer besonderen geschichtlichen Situation, die sich ihrer Überreife bewusst ist“ und in der es zu einer erhöhten Reflexionsbereitschaft, zu einer Neuorientierung und Intellektualisierung kommt: Die „Ästhetisierung des Bewusstseins“ und die „Musikalisierung der Sinne“ verlangen nach einer Überprüfung der Gesetze bildnerischer Komposition und Präsentation, und sie treiben die Entwicklung neuer optischer Medien und medialer Darstellungsformen voran (Plessner 2003e: 482). War bis weit ins 18. Jahrhundert hinein der Blick des Bildbeschauers noch ein vornehmlich statischer, allenfalls die Distanz und die Perspektive zum Objekt variierender, so beginnt er sich nun allmählich und alsbald immer umfassender in Bewegung zu setzen. Die mit der Industrialisierung einherschreitende Modernisierung des Sehens vollzieht vor allem sich als eine Dynamisierung und Mobilisierung des Blicks. Deren Anfänge liegen, wie etwa Konstruktivismus und Kubismus oder die Gemälde Victor Turners eindrücklich vor Augen führen, noch in der Malerei selbst. Wo die Bildkunst den Sehanlass das eine Mal multiperspektivisch aufbricht, das andere Mal durch Verwischen ‚beschleunigt‘ und dergestalt den Blick auf Variabilität, Geschwindigkeit und Flüchtigkeit einstellt, erlegt das erste audiovisuelle Massenmedium und der Vorläufer des Kinos, das Panorama, seinen Besuchern durch eine bis zur ‚Allschau‘ getriebene Potenzierung der Sehoptionen strukturell umfängliche körperliche Eigenbewegungen und variierende Blicktätigkeiten auf. Bereits bei dessen Nachfolger, dem so genannten Moving Panorama, beginnt sich vor dem nun vollends ruhiggestellten Körper des Rezipienten die bemalte Leinwand selbst zu bewegen, was den Zuschauer in die Illusion versetzen soll, einer kontinuierlichen Fahrt durch eine fremde (Bilder-)Welt beizuwohnen, bevor dann der Film den ‚gesteigerten Realismus‘ der Fotografie<sup>4</sup> mit der Darstellung von

3 Zum Zusammenhang zwischen der Entwicklung und Etablierung medialer Artefakte und den sozial-kulturellen Veränderungen im 19. Jahrhundert vgl. außerdem Busch 1995, Hick 1999, Schnell 2000, Crary 2002.

4 Der gesteigerte Realismus der Fotografie beruht auf der reproduktiven Kraft eines chemisch-technischen Automatismus, der tatsächlich einlösen konnte, was im konstruktiven Verfahren der zentralperspektivischen Malerei durch das Handwerk des Künstlers nur bedingt zu bewerkstelligen war: Innerhalb eines Augenblicks jeden Quadratzentimeter der Oberfläche der sichtbaren Welt punktgenau in einen entsprechenden Quadratzentimeter auf der Fläche eines Bildes zu übertragen. Die Faszination über das Einfangen von Momenten und Ansichten, die weil zu flüchtig ansonsten nicht wahrnehmbar sind, belegen die Aufnahmen von Muybridge und Marey

Bewegung im Bild zusammenbringt und darüber hinaus der Schnitt und die Montage bald sogar Sprünge in Raum und Zeit möglich werden lassen. Wenn Jonathan Crary den Übergang zum 19. Jahrhundert deshalb als „Bruch an den Rändern einer umfassenden, dominanten visuellen Kultur“ (Crary 1996: 15) beschreibt, dann, so kann man diesen Gedanken weiter führen, markiert am Ende des Jahrhunderts der Film, auf den all diese medialen Entwicklungen und Erscheinungsformen zulaufen und hinarbeiten, deren eigentlichen Umbruch. Nicht umsonst erkennt der ungarische Filmtheoretiker Béla Balázs in seinem 1924 erschienenen Buch „Der sichtbare Mensch“ mit der Kinematographie denn auch das Wiedererwachen und die Neuausrichtung einer „visuellen Kultur“, die er durch den Buchdruck für fast 500 Jahre in den Hintergrund gedrängt sah. Balázs betont die enge Verzahnung zwischen optisch-technischer Innovation und dem menschlichen Darstellen und Deuten in medial geprägten Gesellschaften und nimmt dabei gleichsam nebenbei das Initial des in den 1990er Jahren in den Kulturwissenschaften aufgebrauchten *visual turn* vorweg, wenn er bemerkt: „Nun ist eine andere Maschine an der Arbeit, der Kultur eine neue Wendung zum Visuellen und dem Menschen ein neues Gesicht zu geben. Sie heißt Kinematograph. Sie ist eine Technik zur Vervielfältigung und Verbreitung geistiger Produktion, genau wie die Buchpresse, und ihre Wirkung auf die menschliche Kultur wird nicht geringer sein“ (Balázs 2001: 16).

Ihren eigentlichen und prominenten, für die Entstehung des modernen Menschen- und Weltbildes bedeutsamen Ausgang nimmt die visuelle Kultur der Moderne bereits in der frühen Neuzeit, zu Beginn des 15. Jahrhunderts. Auch Plessner lokalisiert die erste historische Medienschwelle der Moderne in der Renaissance; und ebenso wie für die des 19. Jahrhunderts, so gilt auch für sie, dass sie „das Ergebnis einer Bemühung des Denkens“ ist, nämlich einer „Reflexion, die sich um einer bislang unentdeckten Möglichkeit willen von der Tradition absetzt“ (Plessner 2003e: 482 und 489). Die Malerei des 15. Jahrhunderts scheidet das antike und mittelalterliche Bild von der nun auf exakter mathematischer Berechnung beruhenden perspektivischen Darstellung als einer die visuelle Erscheinung rationalisierenden und das Sehen neu einrichtenden und ordnenden Technik. Sie ist Zeichen eines Endes, des Zerbrechens der antiken Theokratie, und zugleich Zeichen eines Neunfangs, eines neuen Bewusstseins und einer neuen Haltung des Individuums zur Welt: der Aufrichtung der modernen Anthropokratie, die das Subjekt als den Bezugspunkt des Erkennens voraussetzt. Hierzu verortet die rationale Bildkonstruktion den Betrachter neu zum Bild, sie richtet ihn ein auf einen neuen Standort der Reflexion und des Wissens, der zum Zentrum der Erkenntnis wie auch des ästhetischen Genusses wird.

(vgl. Schnelle-Schnyder 1990). Dass im Unterschied zum malerischen Verfahren bei der photographischen Aufnahme Zufälliges und Unerwartetes auf das Bild geraten kann, thematisiert Peter Greenaways „Der Kontrakt des Zeichners“ ebenso wie Michelangelo Antonionis „Blow-Up“.

In seiner „Vorbemerkung“ zu den „Gesammelten Aufsätzen zur Religionssoziologie“ (1988 [1920]) stellt Max Weber seine These von dem im Abendland an dieser historischen Schwelle seinen Ausgang nehmenden gesamtgesellschaftlichen, bald weltumfassenden Rationalisierungsschub stark verdichtet dar. Neben den weitgreifenden Veränderungen in Wissenschaft, Recht und Politik sowie dem allmählichen Aufkommen der kapitalistischen Wirtschaftsgewinnung und den damit verbundenen strukturellen Neuerungen in den Arbeitsabläufen formaler Organisationen (Bürokratisierung) spricht Weber die grundlegenden Wandlungen in der Ästhetik an. Alle genannten gesellschaftlichen Bereiche – und sogar die Erotik – beginnen sich zu mehr oder minder eigenständigen Wertsphären mit je eigenen Leitideen, Funktionen und Kommunikationsformen auszudifferenzieren. Als zunächst ausschließlich im Okzident sich herausbildende Kulturerscheinungen markieren diese Veränderungen für Weber den Anbeginn der Moderne mit seiner im Ergebnis umfassenden Entzauberung der Welt und universalhistorischen Rationalisierung der Lebensführung. Für die Ästhetik sind es vor allem die in der Erfindung der Notenschrift begründete „rationale harmonische Musik“ (vgl. Weber 2004) sowie die durch die „rationale Verwendung des gotischen Gewölbes“ möglich gewordene Ausbildung eines speziellen architektonischen Stils; schließlich, die für uns zentrale, von Weber aber nur genauso beiläufig erwähnte „rationale Verwendung der Linear- und Luftperspektive“ in der Malerei. All diese Erscheinungen erachtet Weber als frühe Anzeichen einer rationalen Mentalität und damit als Merkmale für die allmähliche Auflösung mystischer und irrationaler Qualitäten in Leben und Kunst: sie sind Ausdruck jener „Art von ‚klassischer‘ Rationalisierung der gesamten Kunst [...], welche die Renaissance bei uns schuf“ (Weber 1988a: 2), nämlich einer neuen Weltanschauung und einer neuen Zielsetzung ästhetischen Handelns, das intersubjektiv überprüfbare Vorschläge und Lösungen an die Stelle bloß subjektiv ansprechender oder überzeugender setzt.

In Webers vergleichenden materialen Analysen zur Wirtschaftsethik der Weltreligionen nehmen denn auch nicht nur die Fragen nach den historischen Ursprüngen und den sozialen Folgen des spezifisch westlichen, aus der jüdisch-christlichen, insbesondere der protestantisch-calvinistischen Ethik hervorgegangenen Rationalitätstypus einen zentralen Stellenwert ein (Weber 1988b). Genauso beschäftigt Weber das durch den okzidentalen Rationalisierungsprozess in jeglichem sozialen, vor allem aber im politischen<sup>5</sup> und nicht zuletzt im ästhetischen Handeln unter neue Vorzeichen gesetzte Verhältnis von Rationalität und Irrationalität. Gerade das Spannungsverhältnis zwischen einer voranschreitender Rationalisierung der gesamten Lebensführung einerseits und der vermeintlich grundsätzlichen Irrationalität menschlichen Handelns, das sich insbesondere in der Ästhetik verwirklicht, andererseits, mag für Webers Vorhaben motivierend gewesen sein „irgendwann eine alle Künste umfassende Soziologie“ zu verfassen (Weber 1984: 507). Die Umsetzung dieses umfassenden kul-

5 Vgl. hierzu Webers „Bestimmungsgründe sozialen Handelns“ und „Die Typen der Herrschaft“ (Weber 1985: 12f und 122-176).

tursoziologischen Projektes kam jedoch über die Erforschung der „rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik“ nicht hinaus und blieb selbst dort nur Fragment (Weber 1972), wenn Weber gerade in seiner Musiksoziologie den Rationalismus in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen rückt, um auf dem Gebiet der Musik, in dem das Gefühl und mithin das Irrationale bestimmend zu sein scheint, vor allem für den Okzident die besondere Bedeutung der Rationalität aufzeigen zu können.

Auch für Arnold Gehlen ist für die (Kunst-)Soziologie der innere Grad der Rationalität eines Themas entscheidend. Deshalb geht er die Malerei unter der „Leitidee der Bildrationalität“ an und fragt nach den epochalen Etappen und den Gesellschaftsformen, in denen sich Wandlungen in der Bildrationalität vollzogen, sich also unterschiedliche Bildformen ausgeprägt und mit ihnen die „Verständnisforderungen an den Betrachter“ verändert haben (Gehlen 1965: 14f und 39). Neben der so genannten *Überkunst*, die Gehlen für archaische Gesellschaften reklamiert und die sich der heutigen Rationalität und dem Sinnverstehen verschließt, identifiziert er idealtypisch drei dominante soziohistorische Bildformen und Bildrationalitäten mit durchaus existenten Überschneidungen und Mischformen. Den ersten Typus beschreibt Gehlen als die *ideelle Kunst*. Sie hat als Bezugssystem den ideellen Bereich absoluter Wahrheiten und findet ihren Ausdruck in der mythischen und religiösen Malerei der Feudalgesellschaften, wirke aber bis in das 19. Jahrhundert hinein. Die ideelle Kunst dient der Veranschaulichung und Vergegenwärtigung der Kernvorstellungen von Gedankenwelten, die für eine Gesellschaft höchste Relevanz besitzen, also bereits existent und dem Künstler für sein Schaffen vorgegeben sind. Dennoch schreibt Gehlen dem künstlerischen Handeln eine gewisse Freiheit zu, denn der darzustellende Inhalt stehe der bildgestalterischen Umsetzung in gewisser Weise noch gegenüber, was erkläre, weshalb bestimmte religiöse Inhalte immer wieder anders gemalt wurden. Weil der Auftrag der ideellen Kunst darin besteht, die Gläubigen zusammenzuführen und sie auf bestimmte Vorstellungen festzulegen, beruht dieser Typus auf zwei Schichten der inneren Bildrationalität: Erstens dem optischen Wiedererkennen eines allgemein gegenständlichen, realistischen und unmittelbaren Vorganges und zweitens des kognitiven Hinzu-setzens von Konnotationen durch den Betrachter, also von Vorwissen über den Inhalt des Dargestellten.

Entscheidend für die Ausbildung des zweiten Typus, der *realistischen Kunst*, ist nun das Abstreifen dieser Konnotationen, so dass nur noch das primäre Motiv eines Gegenstandes verbleibt und das Wiedererkennen allein die Bildrationalität trägt. Die realistische Kunst entwickelt sich ab dem 15. Jahrhundert, begleitet das Aufstreben der bürgerlichen Gesellschaft und wirke bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts fort. Ihr Hauptbezugssystem ist nicht mehr das immer Geltende, sondern die Natur und das Diesseits, derer sich das Auge des Naturwissenschaftlers und des Künstlers annimmt, weshalb eine wirklichkeitsgenaue, detaillierte Darstellung auch und gerade des Alltäglichen, Momenthaften und Zufälligen gefordert ist. Dem Anspruch einer erhöhten bildin-

neren Rationalität gemäß wird der Sehvorgang zum wissenschaftlichen und künstlerischen Thema und wird die Malerei zunehmend zu einer rationalen, mathematisch-geometrischen Operation, was bei den Renaissance-Künstlern zur Perfektionierung zentralperspektivischer Konstruktionen führt. Im Blick auf diese Verwissenschaftlichung und Mathematisierung rekurriert Gehlen denn auch auf Weber: „Max Weber hat daher mit Recht gesagt, dass für diese künstlerischen Experimentatoren die Wissenschaft »den Weg zur wahren Kunst, und das hieß für sie zugleich: den Weg zur wahren Natur« bedeutete“ (Gehlen 1965: 30). Die Gleichsetzung von Kunst und Wissenschaft schalte bei der Abbildung primärer Motive die Subjektivität des Künstlers aus und sie erübrige aufgrund der sich so ergebenden Wiedererkennbarkeit und Selbstverständlichkeit von Gemälden und die Notwendigkeit jeglicher Hinzusetzungen in der Rezeption, auch und gerade von für das Bildverstehen erforderlichen Kommentaren.

In der sich entwickelnden Industriegesellschaft wird die Kunst dann inhomogen und es existieren verschiedene Bildformen nebeneinander. Übergreifend konstatiert Gehlen jedoch eine Bildrationalität, in der nicht nur die Konnotationen bedeutungslos werden, sondern sich zudem auch die primären Motive als Objekte und Orientierungshilfen eines wiedererkennenden Sehens verflüchtigen und die deshalb tendenziell ins Irrationale umschlägt. Die *abstrakte Kunst* will nicht mehr dienen, weder gegenüber dem Mythos noch der Religion oder der Natur, sondern will autonom sein, und habe deshalb einzig die besondere Auffassungsart des Künstlers und seinen Stil als Bezugssystem, allgemein: die menschliche Subjektivität und deren Reflexionen. Die Wendung ins Subjektive, und dies ist nun für Gehlen maßgeblich, hat einen entscheidenden Effekt, denn sie macht die abstrakte Kunst kommentarbedürftig. Weil das Bild in Grenzfällen nur noch Form im engeren Sinne sei, lasse sich der Sinn einer Darstellung nicht mehr aus dem Bild selbst erschließen, weshalb der bildexterne Kommentar, das „Kunstgerede“ (ebenda: 54) und insbesondere die Kunstliteratur, welche die Erfahrungen, Reflexionen und Theorien der Künstler thematisiert, zu wesentlichen Bestandteilen der modernen Kunst und deren Rezeption werden und damit zu einer Bedingung des Bildverstehens überhaupt.<sup>6</sup> Gleich wie Helmuth Plessner, der bereits an der Medienschwelle des 15. Jahrhunderts eine erhöhte Subjektivität und Reflexion erkennt, so also auch Gehlen in der Ausbildung der abstrakten Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Doch anders als für Plessner, für den diese Entwicklung neue Möglichkeiten ästhetischen Handelns, Selbstdarstellens und Fremdverstehens in sich trägt, wertet sie Gehlen aus einer kulturpessimistischen Perspektive. Denn gerade das Hineinwagen in das „Labyrinth der Subjektivität“ (ebenda: 59) und die daraus sich entwickelnde „Barbarei der Reflexion“ führen in den Darstellungen zu jenem „Nebeneinander primitivster Situationen und Affekte“ (Gehlen 1986: 106), die in der Rezeption Überraschungen und Fehlinterpretationen auslösen und den Schock und

<sup>6</sup> Auf diesen Aspekt komme ich in der Diskussion von Erwin Panofskys Ikonographie zurück, auf die sich Gehlen im Zuge seiner Bildbesprechungen mehrfach beruft.

die Verunsicherung zum Normalfall werden lassen. So findet die von Gehlen für moderne Gesellschaften infolge einer allgemeinen „Primitivisierung“ durchgängig befürchtete Auflösung sozialer Institutionen, welche das Verhalten des Menschen hinfort wie „die angestrebten Verständigungsbemühungen der Taubstummen erscheinen“ lasse (ebenda), ihren Ausdruck auch in den für sie typischen Bildformen.

Für unsere weitere Argumentation ist es nun angebracht, entlang eines kurzen Exkurses in die Geschichte der Sehtheorien, in die Kunstwissenschaft und in die Entwicklungsgeschichte der optisch-technischen Artefakte, die von Weber lediglich angedeutete „rationale Verwendung“ der Perspektivtechnik in der Renaissancemalerei und die von Gehlen darüber hinaus diagnostizierten Wandlungen in der Bildrationalität mit ihrer fundamentalen, bis heute durchaus anhaltenden Bedeutung für die Fortentwicklung der visuellen Kultur der Moderne, das heißt für den Entwurf neuer technischer Medien, für die Erprobung, Tradierung und Veränderung medialer Darstellungsweisen und für die Rückwirkungen dieser Konstruktionen auf ihre Konstrukteure, kurz: für die Medialisierung des Sehens, zumindest im groben Überblick anzuzeigen. Das Motto dieser Unternehmung könnte kaum besser umschrieben werden als mit einem Gedanken Georg Friedrich Lichtenbergs: „Einige Leute wollen das Studieren der Künste lächerlich machen indem sie sagen, man schreibe Bücher über Bildchen. Was sind aber unsere Gespräche und unsre Schriften anders als Beschreibungen von Bildchen auf unserer Retina oder falschen Bildchen in unserem Kopf?“ (Lichtenberg 1998: 299).

## 2.1 Der moderne Bildraum und die Rationalisierung des Sehens

Die technische Medialisierung des Sehens beginnt optisch. Das auf exakter naturgesetzlicher, mathematisch-geometrischer Berechnung beruhende Verfahren der perspektivischen Darstellung, wie es oberitalienische Geometriker, Architekten und Maler des Quattrocento begründeten und wie es bis heute leitendes Prinzip und anerkannte Praxis – oder explizites Gegenmodell – für das Verfertigen und Sehen von Bildern ist, reicht mit seinen Wurzeln über das Mittelalter bis hin zu den Anfängen der rationalen Naturerklärung und der rationalen Begründung des Sehens zurück (vgl. Abels 1985, Lindberg 1987, Simon 1992).

Leone Battista Alberti (1404-1472) griff für seine „Drei Bücher über die Malerei“ (*Della Pittura*, 1435), die als erste umfassende, systematische Grundlegung der perspektivischen Kunst gilt, zum einen zurück auf die rein visuellen Experimente seines Zeitgenossen, Architekten- und Künstlerkollegen Filippo Brunelleschi (1377-1446) zur Perspektivtechnik<sup>7</sup> und zum anderen auf Theorien der visuellen Wahrnehmung und der geometrischen Optik, welche ab der Wende vom 6. zum 5. Jahrhundert vor Christus in Griechenland entstanden. Grundlegendes Problem der antiken Sehtheorien war die Erklärung der Fern-

<sup>7</sup> Zu den Versuchsanordnungen Brunelleschis vgl. Abels 1985: 79-82 und Busch 1995: 62-67.

wirkung visueller Eindrücke: Wie gelangt das optische Bild eines Gegenstandes aus der Distanz zum Auge? Ein von Demokrit und in leichter Modifikation von Epikur vertretenes Erklärungsmodell geht davon aus, dass sich von den Oberflächen der Objekte winzige Partikel (Atome) in permanenter und rascher Folge gleich Schuppen lösen und in Gestalt feinsten, zusammenhängender Wolken (*simulacra*) auf das Auge treffen, welches diese als Abbilder der Dinge (*eidola*) wahrnimmt. Mit der Empfangstheorie der Atomisten konkurriert ein Sehmodell, wie es sich bei Euklid, in ähnlicher Weise aber auch bereits bei Pythagoras, Empedokles und später bei Ptolemaios findet. Ihm zufolge sende das Auge selbst unsichtbare visuelle Strömungen in Richtung der anvisierten Objekte aus. Die Seele projiziert das Licht eines im Sinnesorgan lodernen Feuers aus dem menschlichen Körper in die Außenwelt, woraufhin sich die Strahlen in Form eines durch die augenblickliche Größe der Pupille entsprechend definierten Kegels ausbreiten, dann die Umrisse, Oberflächen und Farben der Gegenstände erfassen und diese schließlich auf der wässrigen Oberfläche des Auges als Bild widerspiegeln. Trotz der bereits durch Aristoteles und spätestens von Alhazen<sup>8</sup> vorgebrachten grundlegenden Einwände gegen die Sehstrahlentheorie, wurde diese bestimmend für die Entwicklung der linear- bzw. zentralperspektivischen Darstellung. Hierfür dürfte maßgeblich gewesen sein, dass die Theorie des Sehstrahlenkegels, beginnend mit der Anatomie des Auges bis hin zur Funktionsweise seiner Teile im Zusammenwirken mit Nerven und Gehirn sowie in seinem synästhetischen Wechselspiel mit den anderen Sinnen, alle leiblichen Vorgänge in den Akten visueller Wahrnehmung unberücksichtigt lässt. Bei der präzisen und konstanten Messung von Dimensionen und Entfernungen fügen weder Auge noch Geist dem Sehen etwas hinzu. Vielmehr gebe der Strahlenkegel, indem er mit seiner Grundfläche auf die Objekte trifft und so deren Größe, Form, Farbe und strukturelle Beschaffenheit auf Entfernung *ertastet* und die Sehdaten zum Auge überträgt, Aufschluss über die wahren Eigenschaften der Dinge und liefere so ein unmittelbares und vollkommen getreues Abbild der Wirklichkeit. Weil gemäß Ptolemaios die Sehstrahlen ein eigenes ‚Gefühl‘ für ihr Maß besitzen und dementsprechend in der Lage seien, Distanzen, Verhältnisse und Bewegungen zu erfassen, macht die Distanz wahrende, doch gleichsam ‚taktile‘ Verbindung zwischen Auge und Objekt den Sehvorgang zu einer im wesentlichen geometrisch-rationalen, deshalb auch mathematisch berechenbaren Operation. Die Theorie über die Erschließung der Welt im Sehstrahlenkegel erweist sich damit als eine weitestgehend materielle Bestimmung der visuellen Wahrnehmung, als eine Reflexion, die das Sehen denkt und das Sinn-

<sup>8</sup> Aufbauend auf dem Studium antiker Schriften verfasste der Araber Alhazan (965-1041) ein Traktat über die Optik, in dem er eine in ihren Grundzügen völlig neue Empfangstheorie der visuellen Wahrnehmung erarbeitete. Ihm zufolge sind für das Sehen, erstens, eine Lichtquelle außerhalb des Auges, zweitens, das Objekt selbst, welches die Lichtstrahlen zum Auge wirft, und drittens, ein lichtempfindliches Organ im Auge erforderlich. Diese Einsicht Alhazans beeinflusste zu Beginn des 17. Jahrhunderts Johannes Keplers Theorie des Netzhautbildes nachhaltig, die das Erklärungsmodell des Sehstrahls und Sehkegels dann endgültig außer Kraft setzen sollte (vgl. Lindberg 1987: 114-160, insb. 120f.).

liche auf mathematische Projektionen reduziert. Die Strahlentheorie erlaubt Erklärungen darüber zu liefern, wie der Mensch sieht und worin sich Sehirrtümer (Ablenkungen der Sehstrahlen) und Sehschwächen (Nachlassen oder Erlöschens des intra-okularen Feuers) begründen. Darüber hinaus lassen die Dimensionen und Winkel der Sehstrahlen trigonometrische Berechnungen zu: für die astronomische Forschung ebenso wie für die proportionale Konstruktion und perspektivische Ordnung bildlicher Darstellungen.

Es war Erwin Panofsky, der darauf aufmerksam machte, dass obschon die antike Theorie für sich in Anspruch nahm eine Lehre vom genauen Sehen zu sein und trotzdem sie die Möglichkeit der mathematischen Berechnung kannte und durchaus perspektivische Gestaltungsweisen wie etwa die ‚Fischgräten-Technik‘ hervorbrachte (vgl. Panofsky 1992: 106, Simon 1991: 242), keines der aus dem Zeitraum vom 4. Jahrhundert vor bis zum 13. Jahrhundert nach Christus erhaltenen Kunstwerke räumliche Tiefendarstellungen aufweist, die dem geometrisch exakten Prinzip der abendländisch-neuzeitlichen *perspectiva artificialis* vergleichbar wären. Weil die antike Bildordnung und Raumschauung von der modernen so grundsätzlich abweicht, erkennt Panofsky in den unterschiedlichen Verfahren kunsthistorische Sonderfälle und in der Perspektive insgesamt ein „Stilmoment“, schließlich, in Ausweitung der Gedanken Cassirers auf die Malerei, eine „symbolische Form“ (Panofsky 1992: 108). Künstlerische Werke sind nicht weniger ästhetische Phänomene als historische, kulturelle und soziale Dokumente, in denen sich eine bestimmte „Weltvorstellung“ ausdrückt. Deshalb ist es „für die einzelnen Kunstepochen und Kunstgebiete wesensbedeutsam, nicht nur ob sie Perspektive haben, sondern auch welche Perspektive sie haben“ (ebenda: 110).

Der epochale Wechsel vom antiken und mittelalterlichen „Aggregatraum“ (Panofsky 1992: 109), der die im Bild ansichtigen Objekte zwar zu einer sinnverbundenen, in ihrem perspektivischen Verhältnis zueinander jedoch diskontinuierlichen und letztlich beliebig gestaltbaren Einheit zusammenschließt, zum „modernen Systemraum“ (ebenda: 112), der die Proportionen und Relationen von Personen und Gegenständen einer festen, einheitlich-verpflichtenden Methode unterwirft und damit in eine eindeutige, intellektuell widerspruchsfreie und intersubjektiv kontrollierbare Ordnung des Sichtbaren überführt, vollzieht sich im 15. Jahrhundert durch zwei entscheidende Abstraktionsschritte.

(1) Zum ersten formuliert der bereits genannte Humanist, Mathematiker und Architekt, Musiker, Bildhauer und Maler Alberti mit dem berühmten planen Schnitt durch den Euklidschen Strahlenkegel den Hauptsatz der Renaissanceperspektive: „Die Malerei wird also nichts anderes sein als die auf einer Fläche mittels Linien und Farben zustande gebrachte künstlerische Darstellung eines Durchschnittes der Sehpyramide (*intersegiatione della piramide viva*) gemäß einer bestimmten Entfernung, einem bestimmten Augenpunkte und einer bestimmten Beleuchtung“ (Alberti zit. n. Abels 1985: 88). Auffällig ist, dass Alberti mit dem planen Durchschnitt den ‚natürlichen‘ Sehkegel stillschweigend durch eine Sehpyramide ersetzt; damit die gleichfalls in der Natur

anzutreffende Ellipse bzw. den Kreis (Pupille, Iris, Sonne, Mond, konzentrische Wasserwellen) durch eine in der Natur kein Formäquivalent findende, allein auf logischer Abstraktion beruhende, ‚künstliche‘ Basis aus zu einem Rechteck angeordneten Geraden. So fallen Durchschnitt und Rahmung im Kunstgriff fast schon unmerklich in eins und werden, indem sie die Abbildungsfläche in ihren Grundzügen verbindlich definieren, zu *den* konstitutiven Bestandteilen der perspektivischen Komposition. Bereits auf dieser ersten, fundamentalen Ebene der modernen Bildkonstruktion erweist sich die Zentralperspektive demnach als ein Verfahren, in welchem sich Subjektivität und objektive Strukturen überkreuzen, in dem „Willkür und Norm, Individualismus und Kollektivismus, Irrationalität und Ratio“ (Panofsky 1992: 124) in ein spezifisches Verhältnis zueinander rücken. Denn wo die von Alberti benannten Aktivitäten der Rahmung (Kadrierung) – also die freie Wahl des Seh winkels, der Entfernung des Augenpunktes von der Schnittfläche und damit die Beleuchtung des Geschauten ebenso wie die Ausdehnung der Bildebene – das Individuelle, Willkürlich-Zufällige und letztlich Irrationale bewahren, sind diese subjektiven Momente doch stets in der rationalen Ordnung und Objektivität des Rechteckrahmens als geometrischer Form und formaler Gestaltungsgrundlage eingelassen und aufgehoben.<sup>9</sup>

Bereits in der Konstitution des ‚Aggregatraumes‘ übernimmt somit das Rechteck – der kreisförmigen Bildeinfassung darin nicht verschieden – grundlegende Aufgaben, die der Bildrahmen in der abendländischen Kultur lange vor der Erfindung der Zentralperspektive inne hatte.<sup>10</sup> Abgesehen von seiner ‚natürlichen‘ Form, repräsentiert der Kreis die reine und vollkommene geometrische Figur. Seine gestaltbildende Ordnung basiert auf nur einer Geraden, die eine an allen Segmenten gleiche Krümmung aufweist. So befindet sich jeder Punkt der in sich selbst einmündenden Linie in gleichem Abstand zum definitorischen Kern und unverrückbaren Zentrum der Figur, ebenso wie sich auch alle im Kreis eingeschlossenen Elemente gleichwertig zum Mittelpunkt hin orientieren: die Kreislinie ist die nach Außen abschließenste und ihren Inhalt am entschiedensten in sich konzentrierende. Das solchermaßen Fokussierende, Monadische und Integere der Kreisform mag erklären, weshalb in der römisch-christlichen Tradition die Kreisform der Umrahmung (*Tondo*) und Überhöhung (*Aureole*)

9 Auch wenn der materielle Rahmen mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert in der Malerei an Bedeutung für die Rezeption zu verlieren scheint und spätestens mit der massenhaften Verbreitung der Photographie in den 1950er Jahren sich auch aus dieser verabschiedet (zuerst indem die oft wellenförmig geschnittenen, weißen Ränder der nun unbegrenzt technisch reproduzierbaren Bildabzüge wegfallen), hat sich der Rahmen bis heute für die Bildproduktion in der Optik aller technischen Aufnahmegeräte, von Photoapparaten über die Film-, Fernseh- und Videokameras bis hin zu den aktuellen DVD-Camcordern und Video-Handys, erhalten.

10 Nur im weitesten Sinne kann von den prähistorischen, paläolithischen Bilderhöhlen als ‚Aggregaträumen‘ gesprochen werden. Zwar schmiegen sich die per se rahmenlosen Darstellungen oft gezielt in die Reliefs der Wände ein. Doch zum einen bleiben die Handlungen der Künstler stets durch die je besondere, natürliche Beschaffenheit der Wände, Säle und Galerien bestimmt. Zum anderen – und damit vermutlich ursächlich zusammenhängend – konnte die Forschung trotz anhaltender Bemühungen keine übergreifenden Kompositionsprinzipien in den Anordnungen der Darstellungen entdecken (vgl. Glottes 1997, Lorblanchet 2000: 189-213).

des Heiligen vorbehalten blieb.<sup>11</sup> Demgegenüber umgeht der Rechteckrahmen die Konzentration auf den Bildmittelpunkt für die innere kompositorische Gliederung. Die geometrische Figur des Rechtecks erscheint ungleich komplexer (zwei unterschiedlich dimensionierte Gerade, Parallelität, Rechtwinkligkeit), ist aber beispielsweise in ihrem Umfang exakter zu berechnen als der Kreis, dessen rationale Erfassung immer nur einen Näherungswert bedeutet. Schließlich erlaubt das Rechteck eine ebenso exakte wie höchst variable, vor allem aber primär an der Peripherie der bildlichen Darstellung sich bemessende Anlage von Bedeutungskernen und Bedeutungsrändern, und eröffnet damit dem ästhetischen Handeln im Vergleich zur kreisrunden Rahmung einen ungleich größeren Möglichkeitsraum.

Grundsätzlich aber schafft der wie auch immer geformte Rahmen einen einzigen, überschaubaren Raum und ist, indem er gegen das Umfeld ein Grenzverhältnis markiert und das Eingeschlossene zu einem Ensemble zusammenführt, der eigentliche Träger und Bewahrer eines einheitlichen und eigenständigen Sinnzusammenhangs. Auf diese ästhetische Doppelfunktion machte zuerst Georg Simmel aufmerksam. Indem der Rahmen einen künstlichen Wirklichkeitsausschnitt festlegt und diesen als ein Reich des reinen Zeichens, „als eine Welt für sich“, ausweist, lässt er zum einen den Symbolcharakter des Bildes, seine „Scheidung von jedem Stück Natur“, offenbar werden (Simmel 1995b: 101). Mit diesem „unbedingten Abschluss“ nach außen, „der allein es ästhetisch genießbar“ macht, bewirkt die Grenzziehung und der dieselbe symbolisch markierende und verstärkende materielle Rahmen gleichsam „in *einem* Akte“ einen „vereinheitlichenden Zusammenschluss nach innen“ (ebenda, Hervorhebung im Original). Der Rahmen führt die im Ausschnitt dargebotenen Einzelobjekte synthetisch zusammen, stellt damit die sinnhafte Einheit des Bildes her, die er bewahrt und die er dem Betrachter vermittelt. Zuletzt beschreibt Simmel neben der abschließenden und synthetischen noch eine dritte, die vermittelnde Funktion des Bilderrahmens. Als Mittler vollbringe der Rahmen beim Kunstwerk was der Stil – etwa der Mode (vgl. Simmel 1996c) – im Verhältnis von Einzelercheinung und Allgemeinem, von Individuum und moderner Gesellschaft leiste, nämlich, indem er zugleich trenne und verbinde, die Hervorbringung eines besonderen Verhältnisses aus Nähe und Distanz. Der materielle Rahmen neutralisiere zwar das Bild und erzeuge so einen Abstand zwischen Betrachter und Kunstwerk. Zugleich aber bewirke er eine die Distanz und die Abgeschlossenheit relativierende Nähe, indem er durch seinen spezifischen Stil, durch seine besondere Materialbeschaffenheit und Form, Farbe und Größe, den Blick des Betrachters sammle, ihn in die innere Welt des Bildes ziehe, dort festhalte und in das Erschaute einbinde (Simmel 1995b: insb. 105 und 107f.).

11 Entsprechend können sich profane Portraits in die nicht ganz vollendete Form einer Ellipse einfügen, wie etwa im Falle der in mandelförmige Medaillons eingepassten Abbildungen geliebter und/oder verstorbener Personen, was noch an Beispielen aus den Anfängen der Portraitphotographie ersichtlich ist. Zum Konnex von Reinheit, Vollkommenheit, Ordnung und Heiligkeit vgl. vor allem Douglas 1988: insb. 69-78.

An anderen Stellen führt Simmel aus, dass er jeglichen, also auch bereits den nicht-medialen Sehsakt als einen in sich strukturierten und strukturbildenden, also typisierten und typisierenden Vorgang versteht, der auf der Grundlage von Relevanzen aus einer Fülle von Wahrnehmungsanlässen auswählt und diese Auslese ebenso intentional organisiert. Das Sehen erschöpft sich keineswegs in der bloßen Rezeption oder in der reinen Reproduktion von Formen, Farben und Relationen als den unmittelbaren Eindrücken einer vermeintlich präexistente natürlichen Ordnung, sondern ist für Simmel eine aktive, auf Ordnungskonstruktionen erst hinführende Selektion, Gliederung und Synthese. In diesen Stilisierungen wird „die Stetigkeit der Materie [...] von unserem praktischen Sehen durchbrochen, so dass man fast sagen könnte: dieses Sehen bestände geradezu in einem eingrenzenden Herausschneiden bestimmter ‚Dinge‘ aus der Kontinuität des Daseins; wir ‚sehen‘ sie, indem wir sie als irgendwie geschlossene Einheiten aus jener objektiven Kontinuität heraus- oder richtiger, in sie hineinformen“ – dergestalt schaffe „unsere Art, zu sehen, [...] sich wirklich beharrende Gestalten“ (Simmel 2000: 271f.). Simmel begreift das ‚Herausschneiden‘ oder ‚Hineinformen‘ aus dem an sich unbegrenzten und ungegliederten Kontinuum der Natur, ebenso wie das damit einhergehende Ausbilden der für ein Wiedererkennen notwendigen ‚beharrenden Gestalten‘, als menschliche Konstruktionen und Typenbildungen. Es sind Deutungs-, Ordnungs- und Erkenntnisleistungen, damit letztlich kulturell geprägte Akte des „Sinngebens“ (ebenda: 276), an die wir schließlich „ästhetische, erhebende, symbolisch bedeutsame Reaktionen knüpfen“ (Simmel 1996a: 393).<sup>12</sup> Deshalb ist „das Material unserer Anschauung“ für ihn auch niemals das, was „wirklich da ist, sondern der Rest, der nach dem Fortfall unzähliger möglicher Bestandteile übrigbleibt – was denn freilich die Formungen, die Einheitsbildungen des Ganzen in sehr positiver Weise bestimmt“ (ebenda: 274).<sup>13</sup>

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass Simmel das „praktisch empirische Sehen“ (ebenda), welches nur ein unscharf umrandetes, elliptisches Sehfeld kennt, nicht allein als eine der künstlichen, materiellen Rahmungen vergleichbare und diese ontogenetisch wie phylogenetisch vorwegnehmende Bedingung für Konstruktionsleistungen erachtet. Vielmehr deutet er an, was auch in Bezug auf unserer Untersuchung von Bedeutung ist, nämlich die Wechselwirkungen zwischen dem „empirisch-weltmässigen Sehen“ und dem medial

12 Die stilisierende, gestalt- und ordnungsgenerierende Arbeitsweise ebenso wie die kulturellen Prägungen der visuellen Wahrnehmung thematisieren ohne Bezug auf Simmel in der Folge so unterschiedliche Autoren wie Elias 1921: insb. 136, Douglas 1988: 53-57, Boehm 1992: 58ff und – im Anschluss an die Maurice Merleau-Ponty – Waldenfels 1999: 102-123 und 2000: 62-75.

13 Insgesamt greifen Simmels Überlegungen Arbeiten voraus, die den Zusammenhang zwischen der sinnhaften Organisation von Alltagserfahrung und dem sozialen Handeln über die Metaphern des Rahmens und der Rahmung untersuchen, vgl. Bateson 1981, Goffman 1977, Luckmann 2002 und Soeffner 1992: 166ff, 2004b: 60-179. Zur Bedeutung der Rahmentheorie und der Funktion des Rahmens als ‚Sinn-generator‘ in der soziologischen Systemtheorie vgl. Willems 1997: 37f.

organisierten, „rein artistischen Sehen“ (ebenda: 272): „Nachdem unser Leben in der Welt das Sehen ausgebildet hat, entnehmen die Künstler die Sehfunktion diesem Zusammenhang zu gesonderter Ausbildung, zu der selbstgenügsamen Fähigkeit, die Dinge in einem nur durch das Sehen geschaffenen Zusammenhang einzustellen. Und dieses wirkt nun auf das empirisch-weltmässige Sehen zurück“ (ebenda:280). Simmel macht an dieser Stelle darauf aufmerksam, dass es nicht nur eine Naturgeschichte, sondern auch eine Kulturgeschichte der visuellen Wahrnehmung gibt. Die historische Entwicklung und Veränderung von Wahrnehmungsschemata und Wahrnehmungsgewohnheiten, die Erweiterung der visuellen Erfahrung und Erkenntnis, wird durch neuartige künstlerisch-mediale Darstellungsformen in Gang gebracht und in Gang gehalten. Das ästhetische Handeln spielt mit den vertrauten Formen und weicht von den kanonisierten Regeln ab, es vermag Strukturen zu unterlaufen, Grenzen aufzubrechen und die eingeschliffenen Typisierungen zu stören, so dass Bekanntes in neuem Licht gezeigt und mit anderen Augen gesehen werden kann – so oft und so lange, bis auch die zunächst befremdlichen Konstruktionen durch Verbreitung und Wiederholung, Nachahmung und Gewöhnung zu dann wiederum ‚beharrenden Gestalten‘ gerinnen.

(2) Der zweite und entscheidende Abstraktionsschritt der *perspectiva artificialis* hebt die abschließende, vor allem aber die synthetische und vermittelnde Funktion des Rahmenrechtecks auf ein neues Niveau und repräsentiert das eigentliche Moment in der Ablösung des Aggregatraumes durch den modernen Systemraum. „Der Rahmen hat etwas vom Fenster, wie das Fenster sehr viel vom Rahmen hat“ notiert Ortega y Gasset in seinen Meditationen (1984: 69) und spielt damit an auf jene vielzitierte Stelle in Albertis Abhandlung, an der dieser den durch den Rechteckrahmen des zentralperspektivischen Bildes gesetzten Durchschnitt der Sehpyramide mit der Einfassung eines geöffneten Fensters (*una fenestra aperta*) vergleicht. An dieser Grenze – Schnitt- und Nahtstelle zugleich –, welche die Durchsicht auf einen Wirklichkeitsausschnitt freigeben soll, doppelt die zeichnerische Konstruktion das Modell der über Augenpunkt, Sehstrahlen und Rechteck definierten Sehpyramide. Ausgehend von einem zunächst willkürlich gewählten Augenpunkt, der als Projektionszentrum den Standort der Betrachtung für die korrekte Wiedergabe dann aber unverrückbar festschreibt, ‚fixiert‘ der Künstler einen der Sehstrahlen, und fällt so gewissermaßen das Lot auf die Projektionsfläche der noch leeren Bildebene. Er bestimmt damit den gemeinsamen Fluchtpunkt aller in der Folge von den Rändern der Rahmenbasis, die als Vermessungsinstrument und Organisationsmatrix mit ihren horizontalen und vertikalen Balken die Höhen- und Breitenkoordinaten bereitstellt, ihren Ausgang nehmenden Tiefenlinien.<sup>14</sup> Auf diese Weise

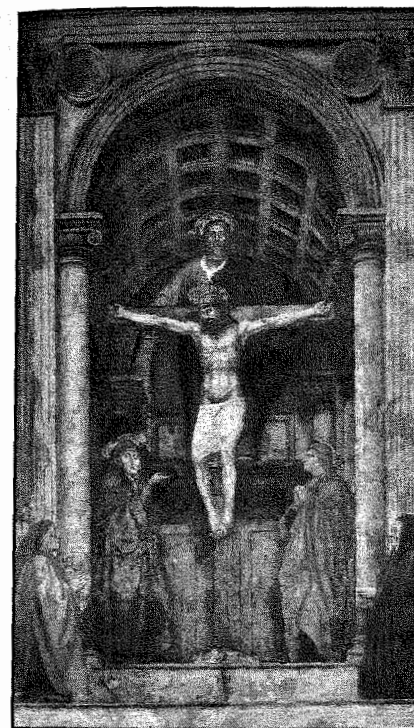
14 Bevor es zur komplexeren Berücksichtigung mehrerer Fluchtpunkte im Bild kommt beschränkt sich die Zentralperspektive der Renaissance zunächst auf Darstellungen, in denen alle Tiefenlinien in einem einzigen zentralen Fluchtpunkt konvergieren. Siehe hierzu auch die in Albrecht Dürers (Unterweysung der Messung, 1525) Holzschnitten festgehaltenen Konstruktionshilfen etwa bei Abels 1985: 174-177.



wird die bereits in der Euklidschen Optik ausgebildete rationale Erklärung des visuellen Wahrnehmungsvorganges und die durch sie möglich gewordene mathematisch-geometrische Bemessung des empirischen Sehraumes in die Komposition zweidimensionaler Abbildungen überführt, wo sie das Fingieren räumlicher Tiefe erlaubt und die Illusion dreidimensionalen Sehens bewirkt.

Im Unterschied zum antiken und mittelalterlichen Aggregatraum zeichnet sich der moderne Systemraum gemäß Panofsky vor allem durch die beiden neuen, eng miteinander in Verbindung stehenden Merkmale der *Unendlichkeit* und *Homogenität* aus (vgl. Panofsky 1992: 101, Schweizer 1953). Zum ersten wirkt die Zentralperspektive raumschaffend. Zwar liefert die Rahmenschau nur eine scharf umgrenzte Ansicht der Wirklichkeit, doch sie suggeriert, dass sich diese jenseits des gerahmten Blickfeldes ebenso unbegrenzt fortsetzt wie in der Tiefe des dargestellten Raumes, so „dass gerade die Endlichkeit des Bildes die Unendlichkeit und Kontinuität des Raumes spüren lässt“ (ebenda: 119). Zum zweiten verfährt das zentralperspektivische Verfahren raumorganisierend. Indem es die gesamte visuelle Erscheinung nach einem einzigen, in sich widerspruchsfreien Strukturprinzip ordnet, geraten alle abgebildeten Objekte zu Elementen einer gleichmäßig durchkonstruierten, harmonischen Beziehung, in der „jedes Stück aus dem vorangehenden oder nachfolgenden berechenbar ist“ (Panofsky 1992: 99). Die Regelkenntnis zur Herstellung des vollständig von einer Norm durchzogenen Bildraumes macht es möglich, gänzlich neue Relationen und Figurationen zu realisieren: in der Platzierung der zur Ansicht zu bringenden Objekte genauso wie in der räumlichen Positionierung des Betrachters gegenüber dem zu Schauenden – schließlich und nicht zuletzt in der Verortung des Rezipienten innerhalb des ihn ergreifenden und in die Darstellung einbindenden Bildinhaltes.

### Exkurs: Synthese und Vermittlung – Zwei Beispiele

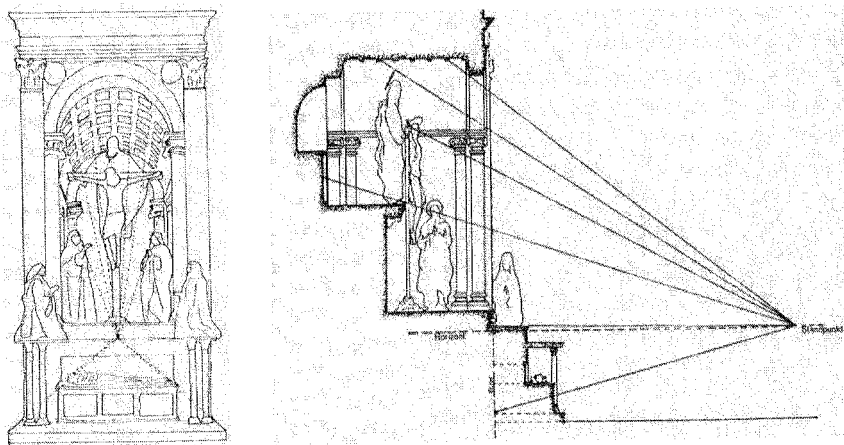


**Abbildung 1: Masaccio,  
Die Trinität (1425-1427)**

Als beispielgebende Illustrationen für die von uns herausgestellte, neue synthetische und vermittelnde Qualität des modernen Systemraumes mögen an dieser Stelle zwei berühmte Renaissancegemälde dienen. Ich wähle hierfür zunächst Masaccios ‚Trinitätsfresco‘.

Die fingierte Altarkapelle entstand zwischen 1426 und 1427 unter praktischer Mitwirkung Brunelleschis in der Kirche von Santa Maria Novella (Florenz) und bildet eine wichtige Referenz der wenig später veröffentlichten theoretischen Abhandlung Albertis. Als erstes zentralperspektivisch konstruiertes Bild der Kunstgeschichte dokumentiert Masaccios Werk bereits die neue Rezeptionsästhetik, den veränderten Anspruch an den Betrachter ebenso wie die neu sich ihm eröffnenden Erkenntnischancen. Für den Künstler stellt sich zunächst die Aufgabe, den noch nicht in der Wahrnehmung zentralperspektivischer Bilder geschulten Blick des Gläubigen auf die für den ästhetischen Genuss und die vollständige Erschließung des

Ausdrucksgehaltes notwendige Position einzurichten. Hierzu dient ganz grundlegend die vom Rechteckrahmen hergeleitete symmetrische Anlage der Bildkomposition. Sie richtet den Betrachter frontal und mittig gegenüber der Darstellung aus, wobei eine vertikale ‚Orientierungslinie‘ das Einfinden und Beibehalten dieses Standortes zusätzlich anleitet. Das deutlich sichtbare, für den konkreten Bildinhalt jedoch bedeutungslose Rudiment der Spiegelachse halbiert die Stufe am Übergang zur Standfläche des Kreuzifixes und markiert mit seinem unteren Abschluss, der im rechten Winkel auf die über die gesamte Bildbreite sich erstreckende Horizontlinie trifft, exakt den Augenpunkt des Betrachters sowie den Fluchtpunkt der perspektivischen Konstruktion. Der Standort des Rezipienten, der Fokus seines Blicks und mithin das definitorische Zentrum der perspektivischen Darstellung befinden sich damit am Nullpunkt eines imaginären Koordinatenkreuzes, das sich aus Spiegelachse und Horizontlinie rekonstruieren lässt.



**Abbildungen 2 und 3: Rekonstruktion der Tiefenschicht im Längsschnitt und Rekonstruktion des perspektivischen Fluchtpunktes (Hertlein 1979)**

Greifen wir jedoch die kompositorischen Elemente im Einzelnen auf und befragen sie auf ihr Zusammenwirken in der Entwicklung des Gesamteindrucks. Für Georg Simmel steht „am Anfang aller ästhetischen Motive [...] die Symmetrie“: in ihr findet die „formgebende Macht des Menschen gegenüber der Zufälligkeit und Wirrnis der bloß natürlichen Gestaltung“ ihren ursprünglichsten Ausdruck und „gewinnt der Rationalismus zuerst sichtbare Gestalt“ (Simmel 1896: 208). Weil die symmetrische Anordnung alle Teile in ein harmonisches Verhältnis zueinander setzt, bewirke sie, so Simmel in seinen Ausführungen zur „soziologischen Ästhetik“, eine prinzipielle innere Ausgeglichenheit und äußere Abgeschlossenheit der Inszenierung, die es dem Verstand erlaube, ihren Gehalt „am schnellsten und gleichsam mit dem geringsten Widerstande [zu] erfassen“ (ebenda).

In Masaccios ‚Dreifaltigkeit‘ fügt sich in die symmetrische Grundordnung nun eine dieses fundamentale Gestaltungsprinzip aufgreifende und dessen homogenisierende Wirkung dabei zugleich verstärkende geometrische Form. Bewegt sich nämlich der Blick des Rezipienten vom ‚Nullpunkt‘ der Betrachtung aufwärts – wobei diese Blickführung durch die bereits angesprochene mittige ‚Hilfsmarkierung‘ und deren Fortsetzung im senkrecht aufragenden Pfahl des Kreuzes über die an beiden Rändern die Rahmung doppelnden Säulen noch unterstützt wird – dann präsentiert sich ihm eine Personenkonstellation in Anordnung eines hoch auferichteten, gleichschenkligen Dreiecks. Die Basis der geometrischen Form ist mit der auf Augenhöhe des Betrachters liegenden Hori-

zontlinie identisch; ihre Eckpunkte bilden die beiden auf dieser an den Bildrändern knienden bürgerlichen Stifter. Mit dem Übergang zu den beiden folgenden Heiligen, zu Maria und Johannes, wandert der Blick zusehends nach oben und wird dabei nicht zuletzt durch die Kopfhaltungen und Zeigegesten der Abgebildeten näher zur Bildmitte gelenkt, wo er an der Spiegelachse auf den gekreuzigten Christus trifft. Den oberen Abschluss bildet an der Spitze der Figuration der alles überragende und beherrschende Heilige Vater, dessen Arm- und Schulterhaltung die Linienführung und Blickbahn der in seinem frontal ansichtigem Antlitz schlussendlich zusammenfindenden Schenkel des Dreiecks aufnimmt.

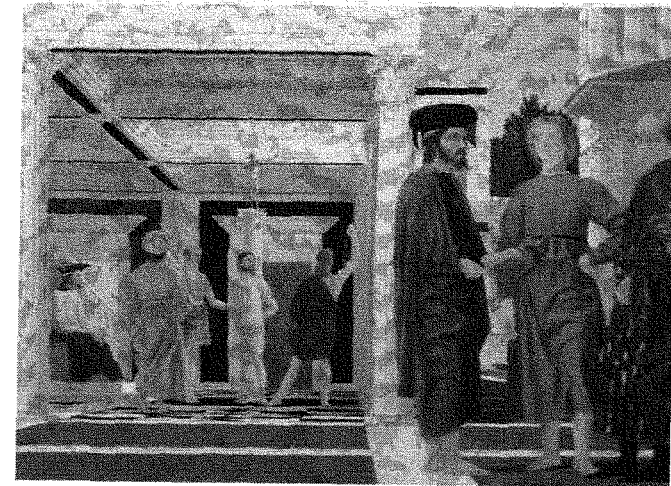
Keht der aufwärts gewandte Blick, nachdem er das Arrangement erfasst hat, an seinen Ausgangspunkt, den ‚Nullpunkt‘ der Betrachtung, zurück, dann erweist sich die dünne Horizontlinie bzw. Dreiecksbasis darüber hinaus als Grenzziehung zwischen der sakralen und einer deutlich von ihr abgesetzten profanen Sphäre. In starkem Kontrast zu dem durch Flächenproportion, reichhaltigem Ornament und purpurnem Gewölbe in seiner überragenden Bedeutung zusätzlich betonten heiligen Bereich, bringt der schlicht gehaltene Unterbau die Seitenansicht eines auf einem Sarkophag aufgebahrten Skeletts und darüber in Stein gehauenen *memento mori* zur Ansicht: „Was du bist, das war ich einmal, und was ich bin, das wirst du sein.“

Allein das für die zentralperspektivische Konstruktion aufgebrauchte Grundgerüst mit der daran angelegten Symmetrie bzw. Dreiecksform und die durch sie evozierte Positionierung und Blicklenkung machen deutlich, wie eng Masaccio in seinem Fresko Form und Inhalt der Darstellung ästhetisch aufeinander abstimmt, um dem ideellen Betrachter *einen* bestimmten Sinngehalt eindrücklich und überzeugend zu vermitteln. So gehen homogene Anordnung und hierarchische Abstufung in der sakralen Sphäre des Bildes vollständig in eins noch bevor der Realismus und die Rationalität der perspektivischen Verkürzung diese beiden Momente erneut aufgreift und zusammenführt, sie dadurch in ihrer Wirkung steigert und in ihrer Aussage legitimiert. Die räumliche Tiefendarstellung entfaltet ihr Potential denn auch vollends dort, wo sie das Heilige als das bereits Entrückte und Wohlgegliederte abermals entrückt und es nach einem zusätzlichen, auf Hierarchie und Homogenität gerichteten Strukturprinzip ordnet; während sie demgegenüber – besser gesagt darunter – die fast ohne Tiefenwirkung auskommende profane Sphäre näher an den Standort des Betrachters heranrückt (vgl. Abbildung 3). Der Rezipient ist unterminiert und doch zugleich erhaben; er ist ebenso distanziert wie nah und befindet sich dabei nicht bloß gegenüber einer bildlichen Repräsentation, sondern wird von der das ‚natürliche‘ Sehen und das ‚natürliche‘ Aussehen einer Altarkapelle imitierenden Darstellung in ein künstliches Raum- und Zeitgefüge eingebunden. So kann der durch die geometrisch exakt kalkulierte Bildkomposition positionierte, stimulierte und angeleitete Blick zwischen Immanenz und Transzendenz oszillieren; kann der Gläubige Vergänglichkeit und Unendlichkeit reflektierend aufeinander beziehen und in kontemplativer Anschauung eine umfassende, in sich

geschlossene Sinnstiftung oder Sinnversicherung erfahren – nicht als singuläre und solitäre Vision, sondern als wiederholt intersubjektiv erfahrbare, visuelle Konkretion.

Als zweites Beispiel habe ich ‚Die Geißelung Christi‘ von Piero della Francesca gewählt (vgl. Abbildung 4). Der Auftraggeber, die genaue Datierung des Gemäldes und sein ursprünglicher Standort sind unter Kunsthistorikern ebenso umstritten wie der Bildgegenstand selbst. Überwiegend geht man jedoch davon aus, dass es zwischen 1458 und 1460 für die Ausgestaltung des Doms von Urbino angefertigt wurde (vgl. Ginzburg 1994). Wie bei Masaccios ‚Dreifaltigkeit‘ sollen sich unsere Deutungen und Ausführungen auf konkret im Bild sichtbare, deshalb intersubjektiv nachvollziehbare ikonische Gesichtspunkte beschränken und die durch das zentralperspektivische Verfahren sich eröffnenden neuen, sinnsynthetisierenden und sinnvermittelnden Qualitäten bildlicher Darstellungen in den Vordergrund rücken. Ausschlaggebend für meine Entscheidung für dieses Gemälde war, dass Piero die mit der regelhaften geometrischen Methode möglich gewordenen und in Masaccios Bild zum ersten Mal realisierten Verfahren der rational-visuellen Sinnkonstitution und Sinnvermittlung nicht nur reproduziert. Vielmehr greift er über die bloße Anwendung der Regeln hinaus und vermag, indem er das Verfahren verfeinert und dynamisiert, die szenische Komplexität der Darstellung noch zu steigern und ihr Sinnpotential zu vergrößern.

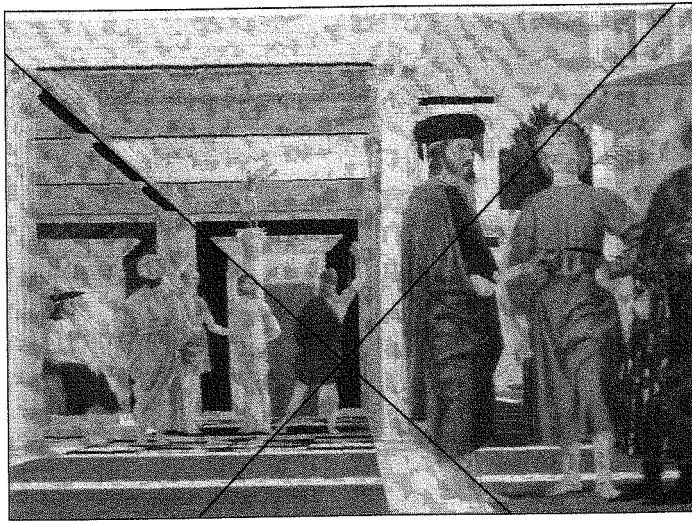
Auffallend ist zunächst, dass gleich wie in Masaccios Gemälde, der Bildaufbau von Pieros ‚Geißelung‘ durch eine fundamentale Zweiteilung bestimmt ist. Aufgrund der Anlage des perspektivischen Flucht- bzw. Augenpunktes befindet sich der Betrachter des Bildes zwischen zwei Personengruppen und darüber hinaus, resultierend aus der räumlichen Verkürzung der Darstellung, weiter entfernt zur verkleinert abgebildeten linken und, im Verhältnis zu dieser, näher zur deutlich größer proportionierten rechten Gruppe. Die durch die Vereinheitlichung der Fluchtlinien auf Homogenität und Simultaneität angelegte Konstruktion suggeriert dem in der Wahrnehmung und Deutung perspektivischer Kompositionen inzwischen bereits geschulten Rezipientenblick eine Gesamtdarstellung, in der Raum und Zeit eine Einheit bilden. Kunsthistorische Interpretationen betonen jedoch übereinstimmend den räumlichen, vor allem aber den zeitlichen Kontrast der beiden Bildteile und Handlungssphären. Als augenscheinlicher Hinweis auf die zeitliche Differenz zwischen den sozialen Situationen wird die im Unterschied zu den historischen Gewändern der linken, räumlich nach hinten versetzten Gruppe zeitgenössische Kleidung der Personen rechts im Vordergrund genommen. Weniger offensichtlich, aber sehr viel bedeutsamer, sei die unterschiedliche Ausleuchtung beider Szenen. Die fast in der Bildmitte befindliche helle Säule markiere nicht nur deutlich die Raumbegrenzung, sie breche auch die Einheit der Zeit indem sie die Gesamtszene in zwei Lichtzonen scheidet.



**Abbildung 4: Piero della Francesca, Die Geißelung Christi (1458-1460)**

Stellen wir die Farbgestaltung des Bildes jedoch ebenso zurück wie Versuche die Dichotomie der beiden Szenen durch historische Rekonstruktion oder symbolische Ausdeutung des Bildinhaltes aufzuheben, und betrachten allein die aus Rahmung und perspektivischer Linienführung sich abzeichnenden Sinngehalte der Komposition. Durch die bereits angesprochene Differenz in der räumlichen Verteilung und den daraus resultierenden unterschiedlichen Größenverhältnissen beider Gruppen gewinnt in der Wahrnehmung des Gemäldes der rechte Bildteil und die dort dargestellten Personengruppe an Bedeutung gegenüber dem eigentlichen Thema des Bildes, dem in der christlichen Kultur bekannten Sujet und seinen Protagonisten. Diese Dominanz wird aber durch zwei ästhetische Momente sofort wieder zurückgenommen, die beide aus der an der Rechteckrahmung orientierten planimetrischen Ebenengestaltung des Bildes resultieren. Zuerst über den etwas größeren Flächenanteil der linken Szene an der Gesamtdarstellung. Dann durch die Platzierung der Hauptfigur Jesus an der durch eine goldene Sol-Statue überhöhten Geißelungssäule, welche sich an der *sectio aurea*, damit an dem nur mathematisch-geometrisch zu berechnenden Goldenen Schnitt der Bildkomposition, befindet.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Algebraisch berechnet sich der Goldene Schnitt durch die Teilung zweier rechtwinklig zueinander stehenden Seiten des Rahmens in zwei ungleich große Abschnitte, bei der sich die Strecke *a* zur Strecke *b* verhält wie *b* zur Summe der Strecken aus *a* und *b*. Der Wert des gesuchten Ver-



**Abbildung 5: Rekonstruktion zweier Fluchtlinien und deren Erweiterung**

Darüber hinaus kann Max Imdahl in seiner Ausdeutung des Bildes, die sich vor allem auf die Bedeutungerschließung solch planimetrischer Anteile an der Bildordnung richtet, zeigen, wie in Pieros Gemälde einmal die perspektivische, ein andermal die nicht-perspektivische Interpretation der für die Komposition zentralen Fluchtlinien, sowie schließlich die Zusammenschau beider Darstellungsebenen, eine ganz spezifische, nämlich „ikonische Sinnstiftung“ birgt (vgl. Abbildung 5, Imdahl 1996a: 394).<sup>16</sup> So ist innerhalb der Kassettendecke jene von Piero mittels dreier schwarzer Balken in ihrer Bedeutung unterstrichene Gerade einmal „die beherrschende und den perspektivischen Gesamtaufbau geradezu exemplarisch klärende Schräglinie“, ein andermal – und zugleich – „in idealer Verlängerung ein Richtungswert von links oben nach rechts unten, der unabhängig von jeder perspektivischen Lesart ein Türgebälk hinter Jesu Haupt aufnimmt, sodann Jesu Haupt durchläuft und schließlich bis hin zum Fußpunkt der linken Figur im nächsten Vordergrund führt“ (ebenda: 388).

Die Schräglinie lenkt den Blick auf die durch den Goldenen Schnitt planimetrisch bereits markierte Hauptfigur und stellt zudem eine Verbindung her zwi-

hältnisses wird auch mit dem griechischen Buchstaben  $\Phi$  benannt und als *proportio divina* bezeichnet.

<sup>16</sup> Vgl. hierzu auch das nachfolgende Kapitel.

schen den beiden im Zuge der perspektivischen Verkürzung räumlich versetzten Szenen. Diese Lesart erhärtet sich, indem auch die rechte Bildhälfte von einer wenngleich weniger augenfälligen, so doch dominanten, in ihrer Anlage und ihrem Verlauf äquivalenten Geraden durchzogen ist. Die durch dieses Strukturmoment bewirkte Parallelisierung zwischen Jesus und der mittleren Person im rechten Vordergrund wird noch dadurch unterstützt, dass sich beide – formal – in gleicher Entfernung zu der den Bildraum teilenden, hellen Säule der Halle befinden, dass sie – inhaltlich – eine ähnliche Haltung des angewinkelten Armes, ihrer Beine und Füße aufweisen, und dass nicht zuletzt beide – symbolisch – als Mittelfiguren einer Dreiergruppe präsentiert werden. Ziehen wir überdies die unter Kunsthistorikern fast einhellige historische Identifikation der rechten Mittelfigur als Oddantonio da Montefeltro, dem 1444 einer Verschwörung zum Opfer gefallenen Grafen von Urbino hinzu (vgl. Roeck 2006), dann greift die oben angesprochene, durch unterschiedliche Farbgebung bzw. Lichtgestaltung angezeigte zeitliche Organisation der beiden Szenen und die Linienführung mit der auf ihr basierenden Raumprojektion ineinander. Auf diese Weise wird „die räumliche Nähe Oddantonios zum Ausdruck zeitlicher Nähe und die räumliche Ferne Jesu zum Ausdruck zeitlicher Ferne“ (Imdahl 1996a: 393).

Wie bei Masaccio liefert die mathematisch-geometrische Rationalität der zentralperspektivischen Konstruktion also die Grundlage für eine Raum- und Zeitordnung. Sie präsentiert sich dem Betrachter der ‚Geißelung Christi‘ jedoch ungleich weniger statisch und eindeutig als im ‚Trinitätsfresko‘. In der Rezeption von Pieros Bild – so nämlich Imdahls Schluss – bewirke das Ineinandergreifen von zentralperspektivischer Raumprojektion und planimetrischer Ebenenordnung eine „Simultaneität von Schvollzug und Reflexion“ (1996a: 391). Der Beschauer identifiziere sich mit jenem ideellen Subjekt, für das der Künstler durch die Festlegung des Flucht- bzw. Augenpunktes einen Standort definiert. Zugleich aber sei er „aus dieser Identifikation freigesetzt in eben dem Maße, in welchem die planimetrische Ebenenkomposition als eine endgültige Verortung der Bilddinge in der Ebene ein den Raum konstituierendes und den Raum auf sich beziehendes Subjekt gerade nicht voraussetzt“ (ebenda: 390f.). Das in der konkreten Anschauung der starren Anordnung des Bildes sich eröffnende Spannungsverhältnis aus gleichzeitiger Identifikation und Nicht-Identifikation setzt das Initial der Reflexion, für einen Austauschprozess, in dem sich Sinn herausbildet. Weil Imdahl in der Untersuchung der Wechselwirkung von perspektivischer Projektion und planimetrischer Komposition letzterer in gezielter Abhebung zu Panofskys methodischer Betonung der Perspektive (vgl. Imdahl 1996b: 493, Fn.17) den Vorzug gibt, übersieht er jedoch, dass seine Lesart auf der Sinnebene der Perspektivkonstruktion noch unterstützt wird.

Wir hatten bereits hingewiesen auf die für die Inbezugsetzung der Bildhälften und Szenen bedeutsame Inszenierung der beiden Hauptfiguren inmitten von Dreiergruppen. Mit der Einnahme seines durch die Anlage des Augenpunktes festgeschriebenen, vom zentralperspektivischen Verfahren vorgesehenen Standorts – siehe den Schnittpunkt der beiden Fluchtlinien in Abbildung 5 – befindet

sich der Betrachter seitlich etwas links von dem ihm nahen, rechten Ensemble und damit in einer ähnlich versetzten Position und in vergleichbarer Distanz zu dieser Gruppe, wie die in der linken Bildhälfte dargestellte Figur mit Turban gegenüber den Protagonisten der Geißelungsszene. Rückansicht und Ganzkörperverhüllung nehmen dieser Person alle individuellen Züge und lassen sie zum Jedermann, zum ‚Platzanweiser‘ und Repräsentanten für jenen einen Betrachter werden, der sich in die Leerstelle vor dem Bild und gegenüber der rechten, ihm nahen Personengruppe einfügt. Mit dieser weiteren Inbezugsetzung der beiden Bildhälften, mit der Analogie der Standorte, komplettiert sich die Parallelisierung der Szenerien und ihrer Hauptfiguren zu einem nun auch den Raum vor dem Bild und damit den Betrachter selbst in ein Verhältnis setzenden und in sich einschließenden Gesamtgefüge und Sinnzusammenhang (vgl. Mollenhauer 1986: 42ff.). Aber ebenso wie alle anderen von Piero für die ‚Geißelung Christi‘ gewählten und von uns angesprochenen Inszenierungsmomente lässt auch diese Verortung, das durch die Anschauung des Bildes disponierte Welt- und Ich-Verständnis des Betrachters, kein völliges ‚Aufgehen‘ im Erlebnisraum zu, erweist sich die Analogie als eine nur vermeintliche. Die visuelle Konstruktion erstrebt die Homogenisierung von Raum und Zeit. Doch indem sie diese Kongruenz zugleich durchbricht, setzt den Rezipienten in ein ambivalentes Verhältnis und damit in eine reflexive Haltung zum Geschauten. Zwar legen, wie gesagt, frontale Ausrichtung, seitliche Versetzung und gleicher Abstand in beiden sozialen Konfigurationen eine Identifikation des Beschauers mit dem teilnahmslosen Beobachter im Bild nahe. Aber es ist derselbe, den Erfahrungsraum konstituierende, Gleichzeitigkeit, Inklusion und Identität vermittelnde Augenpunkt, der die Nicht-Identifikation, den Ausschluss und letztlich die Irritation bewirkt. Die tiefe Anlage des Augenpunktes bringt das auf das Gemälde sich einlassende, auf den fiktiven Raum sich einstellende und in ihm sich einrichtende Individuum in Untersicht zur Gesamtdarstellung. Vor allem aber positioniert der tiefe Augenpunkt den Betrachter unterhalb der Augenhöhe der im Bild zu sehenden Personen, rückt ihn damit außerhalb der sozialen Situationen und verhindert so die völlige Ineinssetzung der Beobachterperspektiven ebenso wie die Parität der beiden Bildhälften und der in ihnen dargestellten Ereignisse. Gleich ob dem Bildbeschauer der religiöse oder historische Symbolgehalt von Pieros ‚Geißelung Christi‘ bekannt ist oder nicht, in der konkreten Anschauung des Bildes sind diese beiden, sich zwischen Vereinheitlichung und Differenz, zwischen Inklusion und Exklusion bewegenden spannungsreichen Doppelverhältnisse evident und gegenwärtig.

### *Ende des Exkurses*

Erwin Panofskys in Anschluss an Cassirer getroffene Charakterisierung der zentralperspektivischen Konstruktion als ‚symbolischer Form‘ fügt den beiden oben diskutierten Abstraktionsschritten einen weiteren hinzu. Diese dritte und letzte Abstraktion bezieht sich nun nicht mehr auf die Differenz des modernen Systemraumes zum antiken und mittelalterlichen Aggregatraum, also auf die Unterschiedlichkeit zweier Verfahren der konkreten Bildgestaltung. Vielmehr nimmt sich die von Panofsky eröffnete – und später von Maurice Merleau-Ponty in *Das Auge und der Geist* weitergeführte – Erörterung und Kritik der sehr viel grundlegenderen Differenz zwischen der Wahrnehmung perspektivischer Konstruktionen einerseits und der ‚natürlichen‘, nicht-medialen visuellen Wahrnehmung andererseits an.

Die Perspektive ist der eindringliche Versuch zur möglichst exakten, einheitlichen und kohärenten Reproduktion des natürlichen Sehens. Doch mit ihren für diese Reproduktion unabdingbaren Prämissen geht die Vernachlässigung zumindest dreier fundamentaler physiologischer bzw. neurophysiologischer Aspekte der Sehwirklichkeit ebenso notwendig einher. Zum ersten kennt die nicht-mediale Wahrnehmung weder eine rechteckige Rahmung noch den Primat eines bestimmten Punktes, welche alles Geschaute konsequent beschneiden bzw. aufeinander beziehen. Während die Rahmung dem Sehanlass nach außen abtrennt und nach innen vereinigt, und der perspektivische Fluchtpunkt alle im Bild ansichtigen Objekte aufeinander ausrichtet und sie so in ihrer Anordnung voneinander ableitbar macht, beschränkt sich die natürliche Wahrnehmung nicht auf das frontal Ansichtige, denn „schließlich ist die Welt um mich herum, nicht vor mir“ (Merleau-Ponty 1984: 31), sondern sie belässt jedem Objekt seinen eigenen, individuellen Standort und liefert deshalb niemals einen vergleichbar homogenen Gesamteindruck.

Diese Sachverhalte verstärken – zum zweiten – die stetig variierenden Augenpunkte des Schauenden: die permanente Ablösung der Standorte, der Wechsel der Sehwinkel, der Fokussierungen, der Schärfen usw. Die zentralperspektivische Konstruktion aber vernachlässigt die Tatsache, dass wir nicht mit fixierten, absolut ruhig gestellten Augen sehen. „Was wäre das Sehen ohne jede Bewegung der Augen?“ fragt denn auch Merleau-Ponty und meint die dauerhaften, diskontinuierlichen und extrem raschen Sprünge der Augen (Saccaden), die das anhaltende Fixieren eines bestimmten Punktes im Wahrnehmungsfeld nur kurzfristig erlauben. Zusammen mit den Drehungen und Wendungen von Kopf und Körper bewirken sie ein „erstaunliche[s] Ineinandergreifen von Sehen und Bewegung“, welches insgesamt verbiete, das Sehen wie Descartes als bloße Denkoperation aufzufassen: „Zwar gibt es kein Sehen ohne Denken. Aber es genügt nicht, zu denken, um zu sehen: das Sehen ist ein bedingtes Denken, das ‚auf Veranlassung‘ dessen, was im Körper geschieht, er ist es, der zum Denken ‚anregt‘“ (Merleau-Ponty 1984: 15f und 28, Hervorhebung im Original).

Mit der Annahme nur eines Fluchtpunktes, der mit dem einzig vorgesehenen Augenpunkt zudem in eins fällt, beruht die zentralperspektivische Konstruktion schließlich zum dritten auf dem Prinzip des monokularen Sehens.

Bekanntermaßen aber steht dem Ideal der einäugigen Wahrnehmung in der unmittelbaren, nicht-medialen Raumperzeption ein weitaus komplizierteres, in seiner Funktionsweise bis heute nicht endgültig aufgeklärtes, binokulares Sehen entgegen. Die perspektivische Konstruktion geht jedoch über das für den natürlichen Seheindruck notwendige motorische Zusammenwirken des Augenpaares, vor allem aber über die im Nervensystem stattfindende sensorische Fusion zweier stets disparater Netzhautpunkte ebenso hinweg, wie sie die aus der Krümmung der Netzhaut resultierende Kurvierung und prinzipielle Verzerrung des Sehbildes unberücksichtigt lässt. Damit manifestiert sich für Panofsky bereits auf einer „untersten, noch vor-psychologischen Tiefenschicht eine grundsätzliche Diskrepanz zwischen der ‚Wirklichkeit‘ und der Konstruktion (und selbstverständlich der dieser letzteren ganz analogen Wirkungsweise des Photographieapparates)“, deren Nichtwahrnehmung bzw. Akzeptanz durch den Medienrezipienten er in einer „(durch die Betrachtung von Photographien noch verstärkten) Gewöhnung an die planperspektivische Konstruktion begründet“ sieht (Panofsky 1992: 102 und 104).

Wenn Merleau-Ponty von der Renaissanceperspektive als einem „Trick“ und einem „Mythos“ (Merleau-Ponty 1984: 25 und 27) spricht, so beruht der intersubjektiv geteilte Glaube an die Richtigkeit des Kunstgriffs und an die Gültigkeit der symbolischen Form doch letztlich darauf, dass sie überzeugend vorgibt eine unfehlbare Darstellungsmethode von Wirklichkeit und Wahrheit zu sein. Wer perspektivisch malt, entscheidet sich für einen Satz mathematischer Regeln, der es erlaubt alle sichtbaren Dinge der Welt auf ihre Erscheinungsbedingungen hin zu prüfen, sie Punkt für Punkt auf die Fläche eines Bildes zu übertragen und dergestalt ihre Relationen, Proportionen, Dimensionen und Entfernungen in eine einheitliche Raumordnung zu überführen, so dass ein modellhaftes Analogon zur sichtbaren Welt entsteht. Weil die Perspektive den Bildraum aus den Bestandteilen und nach dem Muster des empirischen Sehraums nachgestalten will, weil für sie die gleichen geometrischen und optischen Gesetze gelten sollen wie für die natürliche Wahrnehmung, erhebt sie den Anspruch, ein exaktes und legitimes, da objektiv überprüfbares System zur mechanischen – in der Fotografie bald apparativ automatisierten – Erzeugung von Wahrheiten über die sichtbare materielle und sogar über die geistige Welt abzugeben. „Nicht nur“ – so Panofsky –, „dass damit die Kunst zur ‚Wissenschaft‘ erhoben war [...]: der subjektive Seheindruck war so weit rationalisiert, dass gerade er die Grundlage für den Aufbau einer fest gegründeten und doch in einem ganz modernen Sinne ‚unendlichen‘ Erfahrungswelt bilden konnte [...] – es war eine Überführung des psychophysiologischen Raumes in den mathematischen erreicht, mit anderen Worten: eine Objektivierung des Subjektiven“ (Panofsky 1992: 123).

Die durch soziale Übereinkunft, mittels ‚Trick‘ und ‚Mythos‘ bewirkte Herauslösung des Sehens aus seiner subjektiven Befangenheit, die durch die Zentralperspektive geschaffene regelgeleitete „Ordnung der visuellen Erscheinung“ (ebenda: 126), bildet den Ursprungsort der Rationalisierung des Sehens

und der sich entwickelnden visuellen Kultur der Moderne. Weil für Max Weber die Kommunikabilität sinnhafter Bezogenheit das notwendige und auch hinreichende Kriterium für gesellschaftlichen Sinn darstellt, mag er in der „rationalen Verwendung der Linear- und Luftperspektive“ (Weber 1988a: 2) auch einen besonderen Ausdruck der Rationalisierung der modernen Lebenswelt und mithin jenes die Moderne kennzeichnenden zweckrationalen Handelns erkannt haben. Denn das technische Verfahren beschränkt sich keineswegs darauf eine bloße Sehattraktion zu sein, die fiktive Räume real erscheinen lässt. Es bildet auch die Grundlage für die Ausgestaltung gänzlich neuer Formen symbolischen Handelns, des sinnhaften Ausdrucks und der Erfahrung. Als soziale Konstruktion gibt das Verfahren – dies illustrieren die beiden oben angeführten Gemälde von Masaccio und Piero – den Akteuren Mittel an die Hand, sozialen Sinn auf zunächst ungekannte Weise zu entwerfen und zu kommunizieren, nur um dann immer wieder andere, ungeahnte Sehweisen und Rationalitäten methodisch ‚korrekt‘ hervorzubringen. Wie in anderen symbolischen Formen auch, offenbart sich in der durch die perspektivische Konstruktion eröffneten „unendlichen Erfahrungswelt“ (Panofsky 1992: 123) bildlicher Repräsentationen damit der „ästhetische Trieb“ und die „architektonischen Neigungen im sozialen Wesen“ (Simmel 1896: 207f.), nämlich neben dem anthropologischen Zwang zugleich die Freude des Menschen an der Konstruktion künstlicher, konservierbarer und wandelbarer (Bilder-)Welten und utopischer Standorte. Doch nicht allein die Herausbildung von Regeln und das Festhalten an Konventionen der bildlichen Gestaltung, sondern insbesondere der spielerische Umgang mit der perfekt simulierten Wirklichkeit durch die Übertretung, Vermischung, Transformation, Verletzung und letztendliche Ablösung von Gestaltungsregeln verweisen – ebenso wie das Experimentieren mit und die Neuentwicklung von medialen Darstellungstechniken – auf den (Selbst-)Genuss des Menschen an den von ihm entworfenen, hergestellten, vorgeführten und letztlich auch wieder zur Disposition gestellten Wirklichkeiten.

In der Folgezeit bringt die mediale Evolution mit Fotografie, Film und Fernsehen, Videotechnik und Computerdarstellungen denn auch fortlaufend solche Bildmedien und Bilder hervor, die sich einerseits den wandelnden Wahrnehmungs- und Bildwünschen der Menschen anpassen, die andererseits dem medialen Publikum aber auch immer wieder Sehattraktionen bieten, welche die Wahrnehmung in neue, unbekannte Blickräume und Blickweisen überführen, die das Sehfeld über den Horizont hinaus erweitern und dem Betrachter immer wieder die Grenzenlosigkeit des Sichtbaren und noch zu Schauenden vor Augen führen. Diesen neuen Möglichkeitsräumen menschlicher Sinnkonstitution und Sinnvermittlung, des Fremd- und Selbstverstehens, sind die von Panofsky und Merleau-Ponty kritisierten Korrekturen oder Abstriche der perspektivischen Konstruktion vom ‚natürlichen‘ Sehen, wie insgesamt der weitestgehende Abstraktionen vom Körper, von dessen Subjektivität und Nicht-Rationalität, letztlich geschuldet.

## 2.2 Differenz, Erfahrung, Anschauung – Das Darstellungs- und Deutungspotential der Bilder

In der rationalen Konstruktion der zentralperspektivischen Malerei als einer historisch gesonderten symbolischen Form tritt nur umso markanter hervor, was für Hans-Georg Gadamer zur „allgemeinen Wesensverfassung des Bildes“ (Gadamer 1990: 153) gehört. Bilder geben nicht nur Sichtbares wieder oder wiederholen bzw. bestätigen ausschließlich das, was wir bereits diesseits der Darstellung sehen und wissen, sondern sie machen erst sichtbar und erfahrbar, was ohne die Darstellung und von ihr unablösbar nicht auszudrücken ist. Zwar sind alle Bilder Manifestationen dessen, was sie wiedergeben und vielfach, wie etwa im Falle des Portraits einer Person, sind sie sogar ausdrückliche Versuche der Kopie oder Reproduktion wahrgenommener Realitäten. Doch selbst – oder gerade – ein Portrait ist kein ‚reines‘ Abbild, keine neutrale Dublette im Sinne der Eins-zu-eins-Reproduktion einer außerbildlich wahrgenommener Wirklichkeit, sondern eine symbolische Repräsentation, in der ein Mensch zur Darstellung kommt. Kein Bild kommt umhin, das von ihm Dargestellte zu präsentieren und gleichzeitig zu modellieren. Bilder zeigen in Ausschnitten, Perspektiven, Arrangements; sie bringen inszenierte, stilisierte und gelegentlich idealisierte, sozial also anders ‚gerahmte‘ symbolische Realitäten zum Ausdruck, die sich zudem durch eine vom jeweiligen Medium (Stein, Leinwand, Papier, Bildschirm etc.) abhängige, eigene Materialität der Präsentation auszeichnen, welche der Betrachter stets mitsieht: „Die Differenz zwischen repräsentierendem Bild und Bildsujet, zwischen dem eigentlich erscheinenden und dem durch dadurch dargestellten und gemeintem Objekt, sind von Fall zu Fall verschieden und wechselnd. Immer aber sind solche Differenzen vorhanden. Wäre das erscheinende Bild phänomenal absolut identisch mit dem gemeinten Objekt, oder besser, unterschiede sich die Bilderscheinung in nichts von der Wahrnehmungerscheinung des Gegenstandes selbst, so könnte es kaum noch zu einem Bildlichkeitsbewusstsein kommen. Sicher: Ein Bewusstsein von Differenz muss vorhanden sein, obschon das Sujet im eigentlichen Sinn nicht erscheint. Es gilt eben das erscheinende Objekt nicht für sich, sondern als Repräsentant für ein anderes, ihm gleiches oder ähnliches“ (Husserl 1980: 20). Diese von Husserl beschriebene Differenz, welche im Begriff vom „Widerstreit“, den Husserl von Hippolyte Taine übernimmt (vgl. hierzu Haardt 1995) und der zum Schlüssel seiner Bildtheorie wird, ist konstitutiv sowohl für die Prozesse der medialen Visualisierung als auch für die mediale Wahrnehmung: „Die Erscheinung des Bildobjekts unterscheidet sich in einem Punkt von der normalen Wahrnehmungerscheinung, in einem wesentlichen Punkt, der es uns möglich macht, sie als normale Erscheinung anzusehen: Sie trägt in sich den Charakter der Unwirklichkeit, des Widerstreits mit der aktuellen Gegenwart. Die Umgebungswahrnehmung, die Wahrnehmung, in der sich unsere aktuelle Gegenwart konstituiert, setzt sich durch den Rahmen hindurch fort und heißt dort ‚bedrucktes Papier‘ oder ‚bepinselte Leinwand‘“ (ebenda: 47). Aus dem gleichen

Grund erkennt Gadamer denn auch in jedem Bild eine Potentialität, die er als einen „Zuwachs an Sein“ bezeichnet: „Dies sein Sein als Darstellung, also gerade das, worin es mit dem Abgebildeten nicht dasselbe ist, gibt ihm gegenüber dem bloßen Abbild die positive Auszeichnung, ein Bild zu sein“ (Gadamer 1990: 144 und 156).

Die Gedanken vom Widerstreit bzw. von der Differenz zwischen dargestelltem (repräsentierendem) und gemeintem (repräsentiertem) Objekt bzw. vom visuellen Mehrwert der Bilder als Seinszuwachs oder Sinnüberschuss greift Gottfried Boehm in seinen Bemühungen um eine „Hermeneutik des Bildes“ (Boehm 1978) auf. Für die Entwicklung seiner Bildtheorie überführt Boehm die Potentialität bildhafter Gestaltungen in den Begriff der „ikonischen Differenz“ und beansprucht damit über das von Husserl und Gadamer Gemeinte und Erfasste hinaus zu gehen. Entlang dreier Reflexionslinien soll der mit dem Terminus angezeigte Grundkontrast helfen, das hinter der vermeintlich trivialen Frage „Was ist ein Bild?“ (Boehm 1994) sich verborgene komplexe, sinnkonstituierende Zusammenwirken von materiell gegebener Bildlichkeit und leiblicher Sinneswahrnehmung zu erschließen (vgl. auch Boehm 2007).

(1) Auf der ersten Reflexionslinie umgreift die ‚ikonischen Differenz‘ die von uns bereits erörterte, über die Kompositionsverfahren und insbesondere durch die Bildrahmung angezeigte und unterstützte Grenzziehung zwischen der bildlichen Darstellung als einem anschaulichen Ganzen einerseits und der von diesem Sinnganzen ausgeschlossenen, diskontinuierlichen übrigen Wirklichkeit andererseits. Hier eröffnen die Kompositionsverfahren und die Rahmung der Darstellung den Möglichkeitsraum und definiert sich die Differenz „als das Vermögen das bewegliche Wahrnehmungsfeld des alltäglichen Sehens mit seinen offenen Rändern, seiner flexiblen Neuanpassung an Situationen in ein begrenztes und stabiles Bildfeld umzustilisieren, als Bildwerk, als Gefäß, als Ritzzeichnung odgl. zu gestalten“ (Boehm 1994: 31). So steht dem Beweglichen und Offenen, dem Zufälligen und Subjektiven des nicht-medialen empirischen Alltagssehens mit der künstlich hergestellten Sichtbarkeit eine zu einem Binneneignis fixierte, vom Auge her und zum Auge hin überschaubar gestaltete Bildfläche mit ihrer sinngenerierenden und sinnverdichtenden systemischen Qualität kontrastiv entgegen. In diesem visuellen Grundkontrast erkennt Boehm denn auch den „Geburtsort jeglichen bildlichen Sinnes“ (ebenda: 30).

(2) Zweitens betont die ‚ikonische Differenz‘ die Grundverschiedenheit und Eigenständigkeit der beiden Symbolsysteme Sprache (Wort, Schrift) und Bild. Auf dieser Reflexionslinie begegnet Boehm der Vorstellung Bilder seien gegenüber der Sprache oder der wissenschaftlichen Methodik lediglich illustrative Hilfsmittel, die der Erkenntnis nichts hinzufügen, sie allenfalls vermitteln helfen. Vielmehr sind umgekehrt Bilder gar nicht mit ihrem vollen Sinngehalt in Sprache oder Text überführbar, und diese fast generell festzustellende Sperrigkeit gegenüber dem Wort, die Inadäquanz der Beschreibung, begründet ihre Eigenständigkeit als Symbolsystem (Boehm 1999).

Die Bedeutung dieser Differenz von Bild und Sprache bzw. Text für das alltägliche ebenso wie für das sozialwissenschaftliche Verstehen diskutierte bereits Karl Mannheim in einer frühen, für die Methodologie der interpretativen Sozialforschung zentralen Abhandlung (Mannheim 1964). In diesem Aufsatz geht Mannheim der Frage nach, ob und vor allem wie jene originären menschlichen Erfahrungen, die (noch) nicht in Worte oder gar wissenschaftliche Begriffe übersetzt sind – etwa ästhetisches, religiöses oder ethisches Erleben – methodisch erschlossen und damit zum Gegenstand einer rationalen wissenschaftlichen Betrachtung werden können. Weil es der Mannheimschen Wissenssoziologie darum geht, die Weltanschauung einer Epoche, einer Kultur, eines gesellschaftlichen Milieus oder den „gesamtgeistigen ‚Habitus‘“ einer Person (Mannheim 1964: 109) umfassend zu beschreiben, zu interpretieren und zu erklären, muss die Soziologie in die Lage kommen auch und gerade „alle jene zumeist unbeachteten Gebilde, in denen das ‚lebendige Leben‘ sich darstellt“ methodologisch und methodisch einbeziehen zu können (ebenda: 105). Die Soziologie muss den Blick auf sämtliche Gebiete der Kultur und auf alle Kulturobjektivierungen richten, mithin auch auf den Bereich des so genannten „Atheoretischen“, denn „nicht nur wo theoretischer Inhalt sich ausspricht, sondern auch bildende Kunst, Musik, Trachten, Sitten, Gebräuche, Kulte, Lebens-tempo und Gebärden gewinnen Sprache und verraten die Einheit, auf die es uns dabei ankommt“ (ebenda: 98). Seine methodische Vorgehensweise exemplifiziert Mannheim am Beispiel der bildenden Kunst<sup>17</sup> und führt dabei zugleich vor Augen, dass das zentrale Problem der Übersetzung des Atheoretischen ins Theoretische, des nicht-sprachlich Gegebenen in Sprache und Text, unauflöslich bestehen bleibt, „da man stets das Gefühl hat, dass sie [die Übersetzungsarbeit, J.R.] mit ihren inadäquaten Kategorien das in originärer Einstellung Gegebene verfälscht“ und dieses deshalb niemals vollständig zu erfassen in der Lage ist (ebenda: 99).

Prominenter als Mannheims Diskussion des Verhältnisses von Atheoretischem und Theoretischem ist sicherlich Susanne Langers Auseinandersetzung mit der Wesensverschiedenheit von Bild und Sprache. Ähnlich wie dem Wissenssoziologen ist es der Symboltheoretikerin und Cassirer-Schülerin darum getan, ein wissenschaftliches Gesamtverständnis menschlichen Denkens zu entwickeln. Hierfür versucht sie die ganze Vielfalt menschlicher Bedeutungsartikulationen wie sie sich etwa in der Kunst, im Traum, in Mythen und Ritualen ausdrücken, analytisch zu fassen, um sie insgesamt als geistige Leistungen verständlich zu machen. Für dieses Vorhaben trifft Langer die grundlegende Unterscheidung von „diskursivem Symbolismus“ (Sprache, Schrift, Text) und „präsentativem Symbolismus“ (Bilder, Kunstwerke, Träume). Sprache ist dadurch charakterisiert, dass in ihr nur Sachverhalte zum Ausdruck gebracht werden können, die sich in eine besondere Ordnung einfügen, nämlich in die diskursive, als einer linearen und sukzessiven Aneinanderreihung sinnhafter Be-

deutungseinheiten zu einem größeren, umfassenden Sinngebilde. Diskursivität bedeutet für Langer somit die Aufgliederung eines komplexen Sinngehaltes in einer symbolischen Struktur. Dies geschehe auf der Grundlage eines Vokabulars aus definierten Symbolen, deren Semantik auch in unterschiedlichen Verwendungszusammenhängen konstant bleibe, sowie von darauf aufbauenden syntaktischen Regeln der Kombination. Diskursivität meint also, „dass wir unsere Ideen nacheinander aufreihen müssen, obgleich Gegenstände ineinanderliegen; so wie Kleidungsstücke, die übereinander getragen werden, auf der Wäscheleine nebeneinander hängen [...]“; jede Idee, die sich zu dieser ‚Projektion‘ nicht eignet, ist unaussprechbar, mit Hilfe von Worten nicht mitteilbar“ (Langer 1965: 88). Demgegenüber zeichnen sich Träume, Rituale und Mythen, Kunstwerke und eben zuvorderst Bilder durch einen simultanen und integralen, daher „präsentativen Symbolismus“ aus. Dieser Symbolismus geht dem diskursivem phylogenetisch und ontogenetisch voraus und markiert deshalb für Langer die menschheitsgeschichtlich früheste Form der symbolischen Artikulation und des Sinnverstehens. In der Deutung von Träumen, aber auch im Entwerfen, Darstellen und Auslegen von bildhaften Kunstwerken erkennt Langer den Ursprungsort der menschlichen Fähigkeit zur Abstraktion, mithin zur Rationalität und zur Erkenntniserweiterung. Den präsentativen Symbolismus zeichnet aus, dass in der Totalität einer bildhaften Erfahrung alle, den Sinn eines Ganzen konstituierenden symbolischen Elemente zugleich gegenwärtig sind. Zudem repräsentieren diese Elemente, wie etwa bestimmte Formeigenschaften und Farbkompositionen, keine vom situativen Kontext ablösbaren, feststehenden Sinngehalte. Zwar setzt sich ein Bild „ebenso wie die Sprache aus Elementen zusammen, die jeweils verschiedene Bestandteile des Gegenstandes darstellen; aber diese Elemente sind nicht Einheiten mit unabhängigen Bedeutungen“ (ebenda: 100f.).

Auch Karl Mannheim verhandelt diesen Sachverhalt in seiner Argumentation an zentraler Stelle. Er stellt fest, dass es bei Bildern keineswegs so sei, „als gäbe es hier ‚Elemente‘, an und für sich bestehende ‚Sinnfragmente‘, die durch hinzutretende neue ‚Elemente‘ zu neuartigen Ganzheiten sich zusammenfügten. [...] Dass man sich den Aufbau der geistigen Sinn Ganzheiten in dieser atomistischen Weise vorzustellen geneigt ist, ist aus der nicht zu rechtfertigenden paradigmatischen Vorherrschaft der Wortsprache zu erklären. Die Wortsprache erweckt nämlich den Anschein, als ob sie aus isoliert bestehenden Lautkomplexen (Worten und den dazugehörigen Begriffen) die umfassenderen Einheiten (Satz, System) mosaikartig zusammensetzte und als ob diese Begriffe auch ohne diese Systeme ihren eigenen konturhaft umgrenzten Sinn hätten. Abgesehen davon, dass dem auch hier nicht ganz so ist, lässt sich dieser Rest von Selbständigkeit, der den Begriffen in der Tat zuzusprechen ist, nicht auf die Struktur der atheoretischen Sinngebilde übertragen“ (Mannheim 1964: 137).

Zusammengenommen folgt hieraus zweierlei. Erstens wird im wichtigsten Falle präsentativer Symbolik, beim Bild, die spezifische Bedeutung vorfindlicher Einzelelemente, wie Langer schreibt, „nur durch die Bedeutung des Ganzen verstanden, durch ihre Beziehungen innerhalb der ganzheitlichen Struktur“

<sup>17</sup> Vgl. hierzu auch Kapitel 2.3.2



(1965: 103); oder in Mannheims Worten: „Es gibt keine Teile, die ihrer Ganzheit harren, sondern etwas wird nur dadurch zum Teil, dass die dazugehörige Ganzheit miterfasst wird“, denn erst „das Ganze erteilt jedem Fragment Teilfunktion und dadurch Sinn und Gehalt“ (1964: 135f.). Zweitens – und mit dem Erstgenannten zusammenhängend – existiert mit den bildhaften Darstellungen ein Möglichkeitsraum der Sinnkonstitution, der Sinnvermittlung und des Sinnverstehens jenseits von Sprache, Schrift und Text. Durch die Ausklammerung der Restriktionen sprachspezifischer Linearität und Sukzessivität können im präsentativen Symbolismus Ideen, Intentionen und Positionen vermittelt werden, die über das diskursive Symbolsystem der Sprache entweder gar nicht oder nicht mit jenem besonderen Sinnpotential kommunizierbar und damit intersubjektiv zugänglich wären.

(3) Diese beiden Aspekte, insbesondere das Wechselverhältnis von Teil und Ganzen, führen uns schließlich zur dritten und letzten von Boehm eröffneten Reflexionslinie über die ‚ikonische Differenz‘. Das für jegliche Sinnkonstitution und jegliches Sinnverstehen symbolischer Objektivierungen elementare Zusammenwirken von Detail und Gesamteindruck beschreibt nicht allein den so genannten Zirkel des Verstehens und somit jene „billige und alte hermeneutische Maxime“ der notwendigen Verschwisterung von Einzelem und Gesamtheit (Boehm 1980: 129). Viel entscheidender ist, dass sich der Sehprozess insgesamt und damit auch die sinnliche Erfahrung von Bildern in einer letztlich unabschließbaren Doppelbewegung vollziehen. Damit ist für Boehm die Wahrnehmungstätigkeit des Auges ins Spiel gebracht. Die Doppelbewegung liegt in der Körperlichkeit des Sehens selbst begründet: sie durchzieht jeden Sehakt als Verstehensakt, und zwar mit einem dauerhaften Oszillieren des Blickes zwischen der sinnkonstituierenden Erfassung einzelner (Bild-)Elemente (Sukzession) und der präsentativen Ansicht des (Bild-)Ganzen (Simultaneität).

In Anschluss an Edmund Husserl begreifen Alfred Schütz und Thomas Luckmann Erfahrungen ganz grundsätzlich als jene kleinsten Erlebnisspannen, in denen sich Sinn auszuformen beginnt. Sinn konstituiert sich jedoch erst, wenn ein Ich sich einer aktuellen Erfahrung reflexiv zuwendet, indem es diese Erfahrung aus ihrer ursprünglichen Erlebnisfolge heraushebt und sie in einen umfassenderen Zusammenhang hineinstellt; wenn das Ich also eine bewusst erfasste oder gesetzte Beziehung herstellt zwischen der gerade aktuell gewesenen Erfahrung und einer anderen. Letztere wiederum kann eine kurz zuvor gemachte Erfahrung sein; es kann sich dabei aber auch um ein ‚historisch‘ bereits vorliegendes, zusammengesetztes Erfahrungsschema handeln, zu dem die reflexiv erfasste aktuelle Erfahrung in Bezug gesetzt wird (vgl. Schütz/Luckmann 2003: 449f, Schütz 2004: 179ff, Luckmann 2004: 33f.).

In der Bilderfahrung, in dem von Boehm benannten Wechselspiel aus Sukzession und Simultaneität, hat nun die ‚ikonische Differenz‘ ihren Ort, vergleichbar jenem von Schütz und Luckmann beschriebenen ‚Hiatus‘ in der Konstitution von Erfahrungs- bzw. Sinnzusammenhängen. Sie verknüpft die Sukzessionserfahrung mit der Simultaneitätserfahrung und grenzt beide doch zu-

gleich voneinander ab. Damit verleiht sie einem Bild überhaupt erst den Status der Sinnhaftigkeit und der Sinndeutung: „Wie zwingend die ikonische Differenz (simultan – sukzessiv) verbindet, lässt sich daran ablesen, dass wir gar nicht umhin können, das einzelne Element unter dem Horizont des Ganzen zu sehen, wie zwingend sie aber auch trennt, erkennen wir daran, dass sich die bildliche Simultanwahrnehmung nur kurz aufrecht erhalten lässt, es einer kaum zu leistenden Anstrengung bedarf, sich anschauend aus der Sukzession herauszuhalten bzw. nicht in sie zurückzusinken“ (Boehm 1980: 131, Hervorhebungen im Original). Aus dem Grundkontrast zwischen der Totalpräsenz des Bildes, in der alle Elemente simultan wahrgenommen und aufeinander bezogen werden können, und der sukzessiven Erschließung des Aufbaus, der Anordnung und des Zusammenspiels der Elemente, ebenso wie aus dem Umstand, dass in Aufbau, Anordnung und Zusammenspiel die Einzelelemente der bildlichen Darstellung – zunächst – mehr oder weniger beliebig auf andere Elemente und auf die Simultanansicht bezogen und damit in verschiedene Sinnzusammenhänge eingestellt werden können, resultiert die prinzipielle Auslegungsbedürftigkeit und Mehrdeutigkeit der Bilder ebenso wie der stets unvollendet bleibende Versuch, die visuelle Erfahrung letztgültig in die rein diskursive, linear-sequentielle Form von Sprache und Text zu übersetzen.

In der Bilderfahrung durchmisst das Auge die ‚ikonische Differenz‘. An welcher Stelle die Differenz jedoch aufbricht – nach der Erfassung einzelner Elemente, von Punkten, Linien, Flächen und Formen oder gar des Bildganzen – und wie lange der Betrachter das Wechselspiel aufrechterhält, entzieht sich sicherlich der Verallgemeinerung. Vielleicht nur soviel, und um bei der Sukzession und damit am Einzelnen zu beginnen: In der Betrachtung des Bildes identifiziert das wandernde Auge Bildelemente und auf der Suche nach sinngenerierenden Spuren, Wegen und Kreuzungen beschreitet und ‚rekonstruiert‘ es jene Blickbahnen und erschließen sich ihm sukzessive, das heißt in kontinuierlichen Synthesen, jene Flächen, Formen und Konfigurationen, die der Bildkonstrukteur durch sein Ausdruckshandeln in die Komposition eingebracht hat, um dem Betrachter einen sinnhaften Gesamtzusammenhang zu vermitteln. Doch mit der Erfassung dieses ‚Ganzen‘ ist der Akt des Verstehens keineswegs zu Ende. Vielmehr kehrt im Prozess der Bilderfahrung sich die Richtung sogleich um und die Bewegung wechselt vom ‚Ganzen‘ zum ‚Einzelnen‘; gilt es doch, die in den jeweiligen Durchgängen gewonnenen Deutungen mit anderen möglichen, auch widersprechenden, zu vergleichen, sie an der Darstellung weiterzutragen, zu überprüfen, sie zu verändern und so die Auslegung im fortgesetzten Wechselspiel erneuter Richtungs- und Bewegungsänderungen, Unterscheidungen und Abgrenzungen, Überschneidungen und Zuordnungen allmählich aufzufüllen, anzureichern und zu verdichten, sie auf diesem Wege abzusichern und vorläufig zu beschließen. In den Worten Husserls: ‚Jeder Schritt vorwärts gibt neue Gesichtspunkte, von denen aus das schon Gefundene in neuen Bedeutungen erscheint, so dass oft genug das als mehrfältig und unterschieden sich dar-

stellt, was ursprünglich als einfältig ungeschieden angenommen werden konnte“ (Husserl 1980: 18).

Husserl ebenso wie schon Kant, noch deutlicher aber die Neukantianer und Klassiker der Kunstwissenschaft Konrad Fiedler und Heinrich Wölfflin, erkennen generell in der Wahrnehmung und insbesondere in der Bilderfahrung Prozesse der Formung und Strukturierung des Gegebenen. So ist für Fiedler bereits das alltägliche Sehen von Konventionen durchdrungen und überzogen, deshalb befangen und unvollkommen. Der Künstler muss sich in seinem Schaffen von diesen Typisierungen und deren vermeintlicher Unausweichlichkeit genauso lösen wie der spätere Betrachter in der Bilderfahrung. Beides, die Produktion und die Rezeption von Kunstwerken, verlangt nach einem anderen Sehen, nach einer veränderten, nicht-alltäglichen visuellen Einstellung. Die Herauslösung und Befreiung des Sehens aus seiner alltäglichen Konventionalität gelingt für Fiedler – und hier liegt der Vergleich zum späteren Begriff der Epoché in Husserls Phänomenologie nahe – durch jene Haltung und jene Wahrnehmungsvorgänge, die er als Anschauung beschreibt, und die er scharf von der sinnlichen Erfahrung einerseits und der Übersetzung von Erfahrungen in abstrakte Begriffe andererseits trennt: „Das Erwachen des Gefühls sowie das Auftreten des Begriffs bezeichnen den jedesmaligen Endpunkt der Anschauung“ (Fiedler 1970: 35). Unbestritten ist jede Sinneswahrnehmung und damit auch jede Bilderfahrung von mehr oder minder starken, stets aber ‚diffusen‘ Gefühlen begleitet. Für ein „wissenschaftlich geordnetes“ (ebenda: 15) Verständnis von Kunstwerken bilden diese Gefühle den eigentlichen Ausgangspunkt. Doch im Nachspüren von Gefühlen kann sich die Interpretation nicht erschöpfen. Die notwendige Übersetzung der Gefühle in begriffliche Ausdrücke betrachtet Fiedler jedoch bereits als Beschneidung sinnlicher Erfahrung durch rationale Kategorien. Die Wahl der Begriffe ist „ein plötzlicher unerklärter Übergang vom Sinnlichen zum Unsinnlichen, vom Sichtbaren zum Unsichtbaren“, wobei man aber das, was die Begriffe von einer Erfahrung vermitteln, „nur zu häufig für deren einzig wesentlichen Inhalt hält“ (ebenda: 30 und 32). Zwischen der Unmittelbarkeit und Unstrukturiertheit der Gefühlsenerlebnisse und dem Zwangskorsett der Begriffe siedelt Fiedler nun die Anschauung an: ein Sich-Einlassen auf den Gegenstand und ein damit einhergehendes Hinauszögern der Begriffsbildung. Anschauung meint dann nicht nur jenes oben von uns als reflektiertes Wechselspiel fortgesetzter Richtungs- und Bewegungsänderungen beschriebene Durchmessen der ‚ikonischen Differenz‘. Vielmehr muss auch der Prozess der Sinnkonstitution in der sinnlichen Wahrnehmung mit beobachtet und reflektiert werden: in der Bilderfahrung soll sich das Sehen selbst auf seine eigene Tätigkeit hin befragen. Dergestalt gelangen die Deutungen in der Anschauung „sehr bald zu einer Fülle, die kein begrifflicher Ausdruck mehr bezeichnen und umfassen kann“ (ebenda: 32). Diese Fülle bereitet dann wiederum den Boden für neue Fragen und damit für neue Begriffs- und Theoriebildungen. Für Fiedler erweist sich somit zweierlei: Einmal, „dass der Mensch zu einer geistigen Herrschaft über die Welt nicht nur im Begriff, sondern auch in der Anschauung zu

gelangen imstande“ ist (ebenda: 38). Das anderer Mal, dass sich dieser Zugang zur empirischen Wirklichkeit dort auftut, wo vertraute und eingeschliffene Konventionen der Wahrnehmung und des Denkens ‚eingeklammert‘ werden, um dem künstlerischen Handeln neue Möglichkeitsräume zu eröffnen und der Kunstwahrnehmung zu anderen Erfahrungen und alternativen Interpretationen zu verhelfen. Vergleichbar dem von Max Weber in seiner Begründung der verstehenden Soziologie formulierten Gedanken, demzufolge es niemals das Ziel einer Erfahrungs- und Wirklichkeitswissenschaft sein könne, „ein geschlossenes System von Begriffen zu bilden, in dem die Wirklichkeit in einer in irgendeinem Sinne endgültigen Gliederung zusammengefasst und aus dem heraus sie dann wieder deduziert werden könnte“ (Weber 1973a: 184, Hervorhebung im Original), betont Fiedler in seiner philosophischen Grundskizze der Kunstwissenschaft denn auch, „dass die Beurteilung sich streng davor bewahren muss, sich einen Kodex von Gesetzen zu bilden, dem sie von vornherein die künstlerische Erscheinung unterwerfen könne“. Denn „jede gewonnene Einsicht wird dem weiteren Verstehen zur Schranke, wenn sie den Charakter der Endgültigkeit annimmt und sich in eine Regel, eine Forderung verfestigt. Der Geist verliert dann diejenige Unbefangenheit und Lebendigkeit, deren er bedarf, um den Bahnen des schaffenden Künstlers zu folgen“ (Fiedler 1970: 61).

Fiedlers Theorie der Anschauung blieb begrifflich wie auch methodisch vage und wurde von ihm selbst nie in konkreten Analysen exemplifiziert. Ganz anders als bei Heinrich Wölfflin, dessen Bemühungen gleichfalls darauf zielten, die Anschauung zum eigentlichen Ausgangspunkt der kunsthistorischen Analyse zu nehmen. „Das Erklären von Kunstwerken“ meint für Wölfflin im wesentlichen Formanalyse (Wölfflin 1946: 165-177). Die systematische Formerklärung hebe darauf ab, den Stil eines Kunstwerkes zu bestimmen, um ihn kontrastierend mit anderen Stilen zu vergleichen und so die Frage nach seiner historischen Entwicklung seiner Charakteristika zu beantworten. Die Kontrastierung und die Einpassung einzelner Kunstwerke und ihrer Formen in den umfassenderen Zusammenhang des Stils gehen stets mit Bildbeschreibungen einher. Ein wesentliches Moment im Erfassen einer Form, und damit letztlich eines Stils, ist die „Augenführung“ (ebenda: 157), die durch Farbe, Licht und Komposition bestimmt wird. Diese „Seite der bloßen Anschauung“, das Einlassen auf die Details und auf ihr Zusammenspiel im Einzelwerk, muss aber – worauf Wölfflin unermüdlich hinweist – genauso erlernt und methodisch abgesichert werden, wie ihre andere Seite, die er auch „das große Sehen“ nennt, nämlich „das Zusammennehmen der vielen Dinge zu einer einzigen ruhigen Anschauung“ (ebenda: 162f.). Das Erfassen des oszillierenden Wechselverhältnisses von Detailbetrachtung und Gesamtschau, von Einzelnem und Ganzem, verlangt nach einem methodischen Instrumentarium, das Wölfflin als Grundkontrast fünfer Begriffspaarungen entwirft: die „Kategorien der Anschauung“ (Wölfflin 1915: 238). Linear und Malerisch, Fläche und Tiefe, geschlossene und offene Form, Vielheit und Einheit, Klarheit und Unklarheit bezeichnen jene binären Differenzsetzungen, die der Anschauung entspringen und die ihr als Randmarkie-

rungen an den Grenzen des weiten Feldes bildlicher Erscheinungsformen zugleich den Weg weisen wollen.

Führen wir am Ende die drei Reflexionslinien zusammen, so verdankt sich der Status des Bildes, verdanken sich der in ihm angelegte Sinnüberschuss und mithin sein Darstellungs- und Deutungspotential, jener im Ansatz von Husserl und in dessen Weiterführung von Boehm beschriebenen dreifachen ‚ikonischen Differenz‘. Die dreifache Differenz verweist auf die prinzipielle Mehrdeutigkeit und Auslegungsbedürftigkeit der Bilder und sie begründet methodisch die konkrete sinnliche Erfahrung eines Bildes als Anschauung, das heißt als ein prozeßhaftes, produktives und reflexives, sich selbst überprüfendes und korrigierendes, also deutendes Verstehen des Einzelfalls. In der zuerst von Fiedler und Wölfflin beschriebenen Anschauung hat das Bildverstehen seinen ersten logischen Ort. Die Anschauung verlangt, sich auf das Dargestellte und seine Form einzulassen, um auch jene Sinngehalte und jenen grenzüberschreitenden Sinnzuwachs deutend zu erschließen, die nur das Bild als eigenständiges Ausdrucksphänomen und Symbolsystem hervorbringen und dem Betrachter vermitteln kann (vgl. Boehm 1981, Bättschmann 2001: 131).

## 2.3 Methodologische und methodische Zugänge der Bildinterpretation

### 2.3.1 Kunsthistorische Verfahren

Aus der theoretischen Einsicht in die sprachlich-narrative Uneinholbarkeit und in die letztlich generelle Nicht-Substituierbarkeit von Bildern wählt Max Imdahl im Anschluss an Fiedler und Wölfflin die Erfahrung und die Anschauung als Hauptkategorien und methodische Grundpfeiler seines Auslegungsverfahrens – der Ikonik. Weil es sinnhafte Zusammenhänge gibt, die nur das Bild zur Darstellung bringen kann, existieren auch Erfahrungen von Wirklichkeit, die nur durch die konkrete, folglich unentbehrliche und durch nichts zu ersetzende Bildanschauung gewonnen werden können. Diese unmittelbare Evidenzerfahrung, die außerhalb des Bildes nicht realisierbar ist, den „ikonischen Bildsinn“ (Imdahl 1990: 308), zu erfassen, ist das Thema der Ikonik und die Aufgabe der ikonischen Interpretationsmethode als eines der spezifischen Erscheinungsweisen eines Bildes gerecht werdenden, das heißt zuallererst bildbezogenen und insbesondere auf die bildgegebenen ästhetischen Qualitäten gerichteten analytischen Verfahrens. In das Zentrum der Methode rückt damit der Zusammenhang von Auge und Intellekt, von Sehen und Verstehen. Denn die Frage nach dem interpretativen Zugang zu den Bedeutungen und Sinnpotentialen, die Bilder nur aus sich selbst hervorzubringen vermögen, ist zugleich die Frage nach dem Sinnverstehen, mithin nach den Prozessen der Sinnkonstitution in und durch die sinnliche Wahrnehmung. In der Bildanschauung vollzieht sich die Sinnvermittlung als Voraussetzung und Grundlage jeglichen Bildverstehens. Im direkten Zugriff auf die materiale Ausdrucksgestalt widmet sich die Ikonik deshalb der

phänomenalen Beschreibung von Strukturelementen (Linienführungen, Relationen, Farbgebung etc.) und der analytischen Rekonstruktion von aus dem Zusammenspiel dieser Elemente im Artefakt sich offenbarenden Sinnzusammenhängen. Dergestalt identifiziert die Auslegung sozusagen in einem Zuge die spezifische, sinngenerierende Organisationsweise eines Bildes *und* die aus der eigentümlichen Bauform des Wahrnehmungsgegenstandes sich ergebenden visuellen Wahrnehmungsfolgen, welche die Erfahrung des Betrachters in Gang setzen und anleiten.

Imdahl entfaltet seine Ikonik in kritischer Auseinandersetzung mit Erwin Panofskys Interpretationsverfahren. Das von Panofsky beschriebene Drei-Stufen-Modell mit seiner vorikonographischen, ikonographischen und ikonologischen Sinnebene erachtet Imdahl zwar als unverzichtbar und unersetzlich, jedoch als keineswegs hinreichend für das Sinnverstehen von Bildern. Die Hauptkritik bezieht sich auf Umstand, „dass Panofskys Interpretationsmethode die Stimmung oder den ersten anschaulichen Charakter des Bildes wie überhaupt alle Erfahrungen eines sehenden, nicht nur Gegenstände identifizierenden Sehens nicht in Betracht zieht“ (Imdahl 1980: 102). Deshalb bedarf das Panofskysche Modell notwendig einer Ergänzung, die Imdahl bereits durch die Begriffswahl anzeigt: Ikonographie, Ikonologie und Ikonik müssen miteinander vereinbar sein und sollen einen sachlichen Zusammenhang bilden. Die vielleicht anschaulichste Bildinterpretation aus Imdahls Giotto-Studie, der ‚Judaskuss‘, kann die Eigenständigkeit und zugleich die Anschlussfähigkeit beider Interpretationslehren verdeutlichen (siehe Abbildung 6, vgl. Imdahl 1980 und 1996c, Waldenfels 1999: 103f.).<sup>18</sup>

Panofskys erster Interpretationsschritt, die *vorikonographische Beschreibung* eines Kunstwerkes, beruht auf den alltagspraktischen Erfahrungen und der Vertrautheit des Betrachters mit Gegenständen, Ausdrucksweisen und Ereignissen (vgl. Panofsky 1979b: 210). In der Bildwahrnehmung werden bestimmte Konfigurationen von Punkten, Linien, Flächen, Schattierungen, Farben usw. vom Betrachter als unterschiedliche Formen und Motive identifiziert, als natürliche Objekte und Ausdrucksgestalten, die in ihrer wechselseitigen Beziehung zueinander wiederum ein Geschehen darstellen. Voraussetzung dafür, ein Kunstwerk überhaupt zutreffend vorikonographisch beschreiben zu können, ist ein fundamentales Kontextwissen, nämlich die Kenntnis jener allgemeinen Darstellungsprinzipien, welche die künstlerische Gestaltung von Gegenständen und Ereignissen zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt aus dem das Kunstwerk stammt angeleitet haben: „Womit, so paradox es klingt, bewiesen ist, dass ein dem Beschreiber zeit- oder artfremdes Kunstwerk von ihm schon stilgeschichtlich eingeordnet sein muss, noch ehe es beschrieben werden kann“ (Panofsky 1979a: 191).

<sup>18</sup> Dieses Bild Giotto's ist auch deshalb von besonderer Bedeutung, weil es die neuzeitliche Bildkonzeption begründet und die Entwicklung zur Renaissance eröffnet (vgl. Imdahl 1996c: 427).



Abbildung 6: Giotto, Judaskuss (um 1305)

So erkennt der mit den Darstellungskonventionen, Formen und Motiven vertraute Betrachter in Giotto's Bild eine stark zusammengedrückte und von rechts wie links weiter zusammendrängende, teils in Aufregung befindliche Ansammlung von Männern. Die Szene wirkt dramatisch, denn einer der Figuren bläst in ein Horn und die meisten führen Fackeln, Lanzen, Keulen und Stöcke mit sich, die sie zum Teil schwingend und drohend weit über ihre Köpfe erhoben haben. Die Männer tragen unterschiedliche Kleidung, vornehmlich lange Gewänder; außerdem sind die Häupter dreier Personen – einer im Bildzentrum, zweier am linken Rand – von Heiligenscheinen umgeben. Überwiegend präsentieren sich die Personen im Profil, sie befinden sich in Vorwärtsbewegung und sind dabei mehrheitlich dem Bildzentrum zugewandt. Dort befinden sich zwei Männer, die sich in sehr kurzer Distanz gegenüberstehen: eng umgreift, ja umklammert die kleinere rechte Gestalt diejenige mit der Aureole; die beiden blicken sich tief in die Augen und ihre Gesichter berühren einander fast.

Auf der Ebene der *ikonographischen Analyse* werden diese Identifikationen durch eine aus literarischen Quellen entspringende Bekanntschaft des Interpreten mit Themen und Vorstellungen abgesichert, korrigiert, ergänzt und damit auf ein neues Niveau gehoben. Im vorliegenden Fall ist die Vertrautheit mit den Evangelien eine notwendige Bedingung auf dem Wege zum adäquaten Verständnis des Bildsinns. Ist dieses Kontextwissen im Sinne einer kulturellen Vorbildung nicht vorhanden, wie etwa bei einem „australischen Buschmann“ (Panofsky 1979b: 217), dann bleibt das Sujet unerkannt und die Interpretation

erreicht bestenfalls die bloße Beschreibungsebene. Die literarische Quelle aber benennt das Ereignis und die handelnden Personen: Die Bibel spricht von Jesus, Judas und dem Judaskuß, von Petrus und Malchus, den Pharisäern und Schergen, und sie erzählt die Umstände ebenso wie den Ablauf der Gefangennahme Christi auf dem Ölberg.

Die dritte, höchste und abschließende Sinn- und Analyseebene, die *ikonologische Interpretation*, erschließt den eigentlichen Gehalt und die eigentliche Bedeutung eines Kunstwerkes. Hierfür „benötigen wir eine geistige Fähigkeit, die derjenigen eines Diagnostikers vergleichbar ist – eine Fähigkeit, die ich nicht besser beschreiben kann als durch den ziemlich in Misskredit geratenen Ausdruck ‚synthetische Intuition‘“ (Panofsky 1979b: 221). Das Ziel der Ikonologie ist es, „die ungewollte und ungewusste Selbstoffenbarung eines grundsätzlichen Verhaltens zur Welt, das für den individuellen Schöpfer, die individuelle Epoche, das individuelle Volk, die individuelle Kulturgemeinschaft in gleichem Maße bezeichnend ist“ aufzudecken und zu beschreiben, also die im Kunstwerk durch die Person des Künstlers exemplarisch und symbolisch verdichtet zum Ausdruck gebrachte „Weltanschauung“ einer historisch konkreten Kulturgemeinschaft (Panofsky 1979a: 200). Hierzu zieht die „synthetische Intuition“ alle Identifizierungen der ersten beiden Sinnebenen zusammen und berücksichtigt nun auch rein formale Elemente wie Perspektive, Farbkomposition, Lichtführung, Pinselstrich etc. Weil aber das intuitive Schließen eine „in eminentem Maße subjektive, man möchte sagen: absolut persönliche Erkenntnisquelle“ darstellt, ist es umso „gefährlicher [...], rein und einfach unserer Intuition zu vertrauen“ (ebenda: 201, Panofsky 1979b: 221). Wie schon die beiden vorangegangenen Sinnebenen verlangt deshalb auch und gerade die dritte Interpretationsstufe nach einem objektiven Korrektiv. Spätestens an dieser Stelle erweist sich die Ikonologie als eine Interpretationsmethode, die aus der *Synthese* und eben gerade „nicht aus der Analyse hervorgeht“ (ebenda: 214). Die intuitive Synthese ist begründet auf einer „erworbenen Verrtathheit mit bestimmten Themen und Vorstellungen, die wir durch literarische Quellen vermittelt bekommen“, deshalb muss der Interpret zur Absicherung seiner Deutung Wissensbestände aus so vielen literarischen Belegquellen abfragen „wie er nur bewältigen kann: von Dokumenten, die Zeugnis ablegen über die politischen, poetischen, religiösen, philosophischen und gesellschaftlichen Tendenzen der Person, der Epoche oder des Landes, die zur Debatte stehen“ (ebenda: 221). Dieses Wissen erlaubt es dann das untersuchte Einzelwerk innerhalb einer Reihe gleichgerichtet interpretierter Phänomene zu verorten. Bezogen auf unser Beispiel mag eine dergestalt vollzogene „synthetische Intuition“ ergeben, dass Giotto's ‚Judaskuss‘ ein Appell an die Emotionen des Bildbetrachters ist. Der Gläubige soll an der Machtlosigkeit Jesus, an seiner Angst und am Erdulden seines Schicksals und seiner Leiden teilhaben, er soll all dies nachfühlen und miterleben. Das schließlich zur Kontrolle dieser Deutung herbeizuziehende literarische Kontextwissen – in diesem Falle primär die so genannte Pseudo-Bonaventura – offenbart zum einen, dass das Bild exemplarisch für einen all-

gemeinen Anthropozentrismus der damaligen Zeit steht und dass es zum anderen ein Ausdruck der franziskanischen Heilsvorverkündigung ist, die vor allem in der Passion die Gefühle der Gläubigen anspricht und sie zum sympathischen Verhalten aufruft. So erteilt Panofsky das letzte Wort über den immanenten, erkennbaren Inhalt eines gemalten oder gehauenen Werkes den literarischen Quellen.

Gerade wenn Panofsky betont, dass seine Trennung und Hierarchisierung der Interpretationsebenen nur der formalen Darstellung der Methode geschuldet sei, die Ebenen in der Praxis der konkreten Deutungsarbeit aber „miteinander zu einem einzigen organischen und unteilbaren Prozess verschmelzen“ (Panofsky 1979b: 222), dann stützt dies nur die Kritik Imdahls, Panofsky nehme das Bild auf allen drei Stufen vornehmlich als Dokument für Sinngehalte, die außerhalb des Anschauungsobjektes selbst liegen. Deshalb ist die Ikonologie außerstande, dasjenige, was das Bild als Bild jeweils auszeichnet, also das eigentlich Bildliche am Bilde, in den Blick zu nehmen. Die drei Interpretationsstufen führen der Auslegung nämlich nur diejenigen Inhalte zu, die der Betrachter aufgrund seiner kulturell vorgeprägten Wahrnehmung und seiner intellektuellen Bildung im Bilde *wiedererkennt*, die er also aus dem individuellen und gesellschaftlichen Wissensvorrat herleiten und wie in einer Art geschlossenen Kreislauf wieder in diese Sinnsysteme zurückführen kann: Entweder man erkennt nichts, oder man sieht und erfährt, was man selbst bzw. andere schon gesehen und erkannt haben. Ausgeblendet aber bleibt, was nur in der konkreten Erfahrung und Anschauung, nur am Bild(-medium) zu *sehen* ist: die allein über die spezifische Erscheinungsweise des materialen Gegenstandes und allein über seine jeweilige ästhetische Ausgestaltung als der je besonderen Anordnung und dem je besonderen Zusammenspiel von Form, Farbe, Licht, Kontrast, Perspektive und Komposition vermittelten Sinngehalte. Imdahl lässt seine synthetische Analyse deshalb bereits auf der Ebene der phänomenalen Bildbeschreibung einsetzen und rückt so die von Panofsky im wahrsten Sinne tertiär verhandelten formalen Konstruktionselemente nicht nur an den Anfang, sondern zugleich ins Zentrum der Bildinterpretation. Das Einlassen auf die Organisationsweise des Bildes, auf die Art und Weise *wie* etwas zur Darstellung kommt, und die Beschreibung der rein visuellen Verknüpfungslogik von Bildaufteilung und Farbgebung, von Linienführungen und Lichtverhältnissen sowie der Platzierung und Relationierung von Objekten und Personen, rekurriert stets auf Vorwissen und lässt Vertrautes und Bekanntes wiedererkennen. Aber die komplexen Beziehungsgefüge begründen zugleich den optischen Mehrwert bildlicher Darstellungen, denn sie eröffnen dem Betrachter Einsichten und Erkenntnischancen jenseits des Bekannten, des bereits Gewussten und deshalb Wiedererkannten.

Giottos Bild ist deshalb so eindrucksvoll, weil Imdahl hier anhand nur einer Linienführung zeigen kann, worauf es ihm ankommt. In der Erfahrung und Anschauung des Bildes kehrt der Blick des Betrachters immer wieder zu den beiden nahe einander zugewendeten Antlitzen von Jesus und Judas und vor allem zu deren Blickwechsel zurück. Diesen Effekt erreicht der Künstler auf mehrfa-

che Weise. Zunächst hat Giotto diese Stelle in das physikalische Bildzentrum gelegt; außerdem betont er sie durch Jesu Aureole, die zudem vor dem dunkel gestalteten Ausschnitt im Hintergrund besonders hell erscheint; und schließlich wirken die ebenfalls im Hintergrund aufragenden Lanzen und Stöcke wie ein zusätzlicher, den Blick auf das Zentrum hinführender Strahlenkranz. Gerade der die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehende Blickwechsel zwischen den beiden Hauptakteuren eröffnet eine neue Perspektive und Lesart auf das Geschehen. Verlängert man nämlich ausgehend vom Zentrum des Bildes, also von jenem durch Augendistanz und Blickbahn markierten ‚Dazwischen‘, die Linie über die Augen und Köpfe von Jesus und Judas hinaus auf die gesamte Bildbreite, so findet die sich ausdehnende Schräge ihre Aufnahme und Fortsetzung zum einen in der Zeigegeste des Pharisäers im rechten im Vordergrund und zum zweiten in jener Keule, mit der eine nicht zu identifizierende Figur im linken Bildhintergrund zum Schläge ausholt.



Abbildung 7: Rekonstruktion der bildbestimmenden Schräge

Die Reichweite dieser Schräge, insbesondere die durch sie angezeigte Tiefendimension, bezieht die verschiedenen Personen und Gruppen im Bild aufeinander; sie verbürgt somit die Einheit der Komposition und ist ein zentrales Moment in der Blicklenkung des Betrachters. Darüber hinaus – und dies ist entscheidend – bringt die Schräge eine eigentümliche, auf diese Weise nur durch ein Bild zu vermittelnde Dialektik zum Ausdruck, nämlich die gleichzeitige

Unterlegenheit und Überlegenheit Jesu in der Gefangennahme. Jesus ist durch Judas' Blick fixiert und durch seinen Griff fest umklammert, er ist von Schergen umringt und die im linken Bildteil erhobene Keule zeigt *und* richtet sich auf ihn. Überdies weist die in der rechten Bildhälfte von unten aufsteigende Geste des Pharisäers den heraneilenden Häschern den Weg; mit der Blicklinie von Judas korrespondierend, verstärkt sie aber vor allem die fixierende Wirkung seines Augenblicks und bannt so den Gesuchten zusätzlich. Wendet sich die Blickrichtung jedoch um und die Schräge wird vom Bildzentrum aus in abfallender Richtung nach rechts gelesen, dann bewahrt und beweist Jesus seine Macht in der Ohnmacht. Die durch Imdahls phänomenale Deskription freigelegte Dimension des Judaskusses ist durch keine Bibelstelle gedeckt, sondern nur in der konkreten Erfahrung und Anschauung von Giotto's Bild gegenwärtig: In durchaus aktiver und überlegener Manier sieht Jesus auf den kleiner gewachsenen Judas herab, er begegnet dessen Blick und hält diesem genauso stand wie der mit ihm auf einer Linie liegenden, identifizierenden und anklagenden Geste des Pharisäers (vgl. Imdahl 1994: 310 und 1996c: 432f.).

Wo Erwin Panofskys Ikonologie also auf einem *wiedererkennenden Sehen* beruht, das die im Bild niedergelegten bzw. darin eingeschriebenen Textbezüge und Sujets identifiziert und aktualisiert, und dabei stets durch ein in der Regel kontextuelles und bildungsabhängiges Vorwissen angeleitet und abgesichert wird, da betont Max Imdahls Ikonik die Notwendigkeit der sinnlichen Erfahrung und konkreten Anschauung des Bildes. Die Frage, welche Sinndimensionen und Sinngehalte ein Bild aus sich selbst hervorzubringen vermag, hat eine andere Einstellung zum Deutungsgegenstand zur Voraussetzung, verlangt nach einer anderen methodischen Vorgehensweise und hat andere Einsichten zur Folge. Die Frage erweitert den Bildbegriff und sie öffnet den Blick für das nur in der ästhetischen Gestaltung zum Ausdruck kommende Unerwartete, Andere und Neue, für die Imaginationskraft, die Potentialität und Produktivität der Bilder – und damit für eine Erfahrungs- und Anschauungsweise, die Imdahl in Abgrenzung zum *wiedererkennenden Sehen* als *sehendes Sehen* bezeichnet (Vgl. Imdahl 1996c).<sup>19</sup>

Gleichwohl, das sehende Sehen kann auf das wiedererkennende Sehen nicht verzichten, denn, so bemerkt in ganz grundlegender Hinsicht auch Niklas Luhmann: „Was die Wahrnehmung auszeichnet, ist vor allem ein eigenständiges Verhältnis von Varietät und Redundanz. Sie ermöglicht in einer Weise, die durch kein Denken und keine Kommunikation einzuholen ist, eine *gleichzeitige* Präsenz von *Überraschung* und *Wiedererkennen*. Wahrnehmungsmöglichkeiten nutzend, kann die Kunst die *Einheit dieser Unterscheidung* präsentieren; oder anders gesagt: das Beobachten zwischen *Überraschung* und *Wiedererkennen* oszillieren lassen, und sei es nur mit Hilfe der Weltmedien Raum und Zeit, die Kontinuitäten verbürgen“. Weniger, so Luhmann weiter, gehe es demnach in

der Kunstwahrnehmung um das „Vergnügen am automatischen Wiedererkennen des schon Bekannten“; vielmehr beziehe sich „das staunende Vergnügen [...] auf die Einheit der Differenz: auf die Paradoxie, dass *Überraschung* und *Wiedererkennen* *aneinander steigerbar sind*“ (Luhmann 1997: 228, alle Hervorhebungen im Original). Jede Bildwahrnehmung und überhaupt jegliches Sinnverstehen setzt also die Identifikation von Formen und Motiven und somit das Wiedererkennen von Gegenständen und Inhalten zumindest im Ansatz voraus. Weil damit nun aber Bekanntes in den Bildsinn sowohl eingeschlossen ist als auch durch einen komplexen und verdichteten Bildsinn überboten wird, verlangt auch die den Bedeutungsüberschuss des Bildes hervorhebende ikonische Interpretation nach einer Vermittlung und Synthese von wiedererkennendem und sehendem Sehen. Der Ikonik kann es also weder daran gelegen sein das bildungsabhängige Vorwissen zu negieren, noch von der Korrektur und Absicherung ihrer Deutungen durch Kontextwissen abzusehen. Jedoch zieht Imdahls Methode diese beiden Wissensformen erst *nach* der Formulierung und Überprüfung einer durch Erfahrung und Anschauung am Material selbst erarbeiteten Hypothese hinzu – in dieser Vorgehensweise erweist sich für Imdahl „der hermeneutische Ansatz“ der Ikonik (Imdahl 1985).<sup>20</sup>

Die ikonische Interpretation lässt alles außerbildliche Wissen zunächst insofern beiseite, als sie (1) die Untersuchung bewusst auf den vorliegenden Deutungsgegenstand begrenzt. Diese ‚Einklammerung‘ im Sinne Husserls setzt eine Erfahrungsevidenz frei, die Waldenfels als „ästhetische Ernüchterung“ (Waldenfels 1999: 103) beschreibt und die auch für Bächtmann einen "Übergang vom Rausch zur Nüchternheit" (Bächtmann 2001: 154) bedeutet. Die ‚nüchterne‘ bildimmanente Interpretation lässt sich deutend auf die Mehrdeutigkeit der Zeichen und Zeichenkonfigurationen ein, sie richtet ihr Augenmerk auf das *Wie* der Darstellung – mithin auf die „ikonische Differenz“ (Boehm), auf die „Einheit der Unterscheidung“ (Luhmann) und damit auf jene Potentialität der Bilder und jene Produktivität im ästhetischen Handeln, die zugleich wiedererkennen *und* sehen lässt –, und sie stößt auf diesem Wege zu ihrem eigentlichen Ziel vor, nämlich Lesarten über die Konstruktionsprinzipien eines Bildes zu entwickeln. Erkenntnistheoretisch begründet verfeinert die Ikonik damit die vorikonographische Beschreibungsebene Panofskys und erweitert sie zu einem das Sehen und die materialen Gegenstände ernst nehmenden und deren spezifischer Erscheinungsform sich anpassenden und gerecht werdenden methodischen Verfahren.

20 Auch in Oskar Bächtmanns Ausarbeitung einer kunstgeschichtlichen Hermeneutik bilden Erfahrung und Anschauung den Ausgangsort und steten Bezugspunkt für die Bildauslegung. Ganz im Sinne Imdahls eröffnet die Anschauung zunächst „den Zugang zu dem, was die Auslegung beschäftigt: die Bildprozesse, oder das, was das Bild als es selbst hervorbringt“ und sie bildet zugleich jenes Verfahren, über das die Auslegung fortwährend kontrolliert wird. Deshalb ist die Anschauung „nicht eine Tätigkeit, die absolviert werden muss und dann vergessen werden kann, sondern sie bleibt als Überprüfung der Auslegung eine der Möglichkeiten ihrer argumentativen Sicherung“ (Bächtmann 2001: 131).

19 Dieser Ansatz erlaubt es der Ikonik auch nicht-gegenständliche Kunst interpretieren, bei der keine wiedererkennbaren Objekte im Bild enthalten sind und eine vorikonographische und ikonographische Interpretation im Sinne Panofskys deshalb prinzipiell entfallen muss.

Außerhalb des Bildes liegende Bedeutungen und Erklärungen klammert die ikonische Interpretation zunächst aber auch insoweit ein, als sie (2) den Deutungsgegenstand selbst wiederum als Kontroll- und Korrekturinstanz für die in seiner Untersuchung entwickelten Lesarten ansetzt. Für das bildimmanente Nachprüfen der Lesarten und das hierfür notwendige reflexive Hervorkehren von Widersprüchen schlägt Imdahl drei Verfahrensweisen vor. Zum einen das die planimetrische Ordnung eines Bildes rekonstruierende „Feldliniensystem“ (vgl. Imdahl 1996c: 447f und 458f.). Wie wir am Beispiel von Giotto's ‚Judaskuß‘ gesehen haben, erfasst dieses Feldliniensystem die kompositorischen Hauptlinien des Bildaufbaus; es dokumentiert die divergierenden bzw. konvergierenden Blickführungen und hebt damit den Bereich in der Wahrnehmung angelegten Doppelaspekt von Simultaneität und Sukzession im Interpretationsverfahren auf. Die aus diesen Strukturphänomenen, aus den Linien und Relationen ableitbaren Sinnzusammenhänge kann die Interpretation dann kreativ durchspielen und kontrastiv gegeneinander aufspannen.<sup>21</sup> Auch das zweite Kontrollmoment, das bei Imdahl namenlos bleibt, das man aber als „relationale Kompositionsanalyse“ oder als „Kompositionsvariation“ (Bohnsack 2001a) bezeichnen könnte, begreift die im Bild gegebenen Strukturphänomene als sinngenerierende Spannungsverhältnisse. Das Verfahren beruht darauf, in einer Art visuellem Experiment die Kontexte einzelner Bildelemente hypothetisch zu verändern, um gedankenexperimentell rekonstruieren zu können, weshalb der Künstler genau diese und keine andere Form der Komposition zur Sinnkonstitution gewählt hat. Wie Imdahl anhand einer Miniatur aus dem Codex Egberti exemplifiziert (1994: 300-305), verschiebt der Interpret hierzu einzelne Objekte geringfügig im Bild, während er das Gros der Darstellung konstant hält. Auf diese Weise variiert und kontrastiert er die Komposition und den Sinngehalt der Inszenierung, entwickelt hypothetische Kontexte und Lesarten, und überprüft im gleichen Zuge seine Deutungen am Material. Drittens schließlich bezieht Imdahl den durch den Bildaufbau dem Betrachter auferlegten Standort, seine Position und Haltung gegenüber dem Dargestellten in die Analyse und deren Überprüfung ein. Die Anschauung eines Bildes wird bestimmt durch Auf- oder Untersicht, durch eine zentrale oder seitlich versetzte Positionierung, die insgesamt sein Verhältnis zu abgebildeten Objekten, Personen oder Gruppen bestimmen.<sup>22</sup>

Als Verfahren der phänomenalen Deskription rückt die Ikonik das in sinnlicher Erfahrung und konkreter Anschauung gegebene Sinnganze eines Bildes methodisch zwar in den Vordergrund und ‚degradiert‘ die ikonographischen und ikonologischen Sinndimensionen zu sekundären Momenten oder Komponenten im Prozess des Bildverstehens: sie fasst den Sinngehalt des Anschauungsgegenstandes ins Auge, fragt aber nicht nach der historischen, kulturellen und sozialen Genese dieses Sinngehaltes. Unerlässlich bleibt jedoch die sozio-

kulturelle Einbettung und historisch-genetische Sinndeutung des untersuchten Falls. Denn das (literarische) Kontextwissen ‚objektiviert‘, das heißt überprüft, berichtigt und vervollständigt nicht nur die zunächst im Zuge der bildimmanenten Interpretation gewonnenen Deutungen, es vermag vor allem fallgenerierende und fallübergreifende allgemeine Strukturen zu offenbaren bzw. zu verdeutlichen und kann so vergleichenden Analysen und über diese der Theoriebildung den Weg bereiten.

Nur um für unsere weiteren, an diese Stellen anknüpfenden Erörterungen bereits Gesagtes zu wiederholen: Imdahl entwickelt seine Ikonik in kritischer Bezugnahme auf Panofskys Ikonographie und Ikonologie. Wenn wir nun bedenken, dass Panofsky seinen dreifach gestuften Interpretationsanspruch in Auseinandersetzung und sogar in enger Anlehnung an die wissenssoziologische Methodologie Karl Mannheims erarbeitet, und wenn wir darüber hinaus in Betracht ziehen, dass Pierre Bourdieu zentrale Aspekte seiner wissenssoziologischen Sozialtheorie seinerseits wiederum aus Panofskys Ikonologie herleitet, dann erscheint es für unser Anliegen lohnend, diese beiden ‚soziologischen Enden‘ kurz aufzunehmen.

### 2.3.2 Wissenssoziologische Ansätze

Es mag erstaunen, dass zwei augenscheinlich so verschiedene Wissenschaften wie die Kunstgeschichte und die Wissenssoziologie derart unmittelbare und vermeintlich offensichtliche Bezüge zueinander aufweisen. Berechtigterweise stellt sich die Frage, worin sich die in beiden Disziplinen sehr früh füreinander entfachte Aufmerksamkeit begründet. Eine erste, eher formale Antwort lässt sich aus dem Umstand herleiten, dass Erwin Panofsky und Karl Mannheim die Grundzüge und Kernbestandteile ihrer Theorien im Verlauf der 1920er Jahre entwickelten und dabei, ohne sich je persönlich begegnet zu sein, wechselseitig voneinander Kenntnis nahmen. Den Beginn dieses letzten Endes eher kurzen und etwas einseitigen „Dialogue on Interpretation“ (vgl. Hart 1993) dokumentiert eine der ersten Publikationen Mannheims: die „Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation“ (Mannheim 1964). In diesem Aufsatz, der 1921 im „Jahrbuch für Kunstgeschichte“ erstmals erschien und der für uns im folgenden von besonderem Interesse sein wird, verweist Mannheim auf zwei kunsttheoretische Schriften Panofskys und deutet in Fußnoten die Berührungspunkte beider Erkenntnisinteressen an. Sie dokumentieren sich für Mannheim vor allem an jenen Stellen seiner eigenen Argumentation, aus denen wiederum Panofsky in späteren Schriften mit zuerst explizitem (vgl. Panofsky 1979a: 200) und schließlich ohne jeglichen Verweis (vgl. Panofsky 1979b, 1997) in Rekurs auf Mannheims dort formulierten Terminus vom „Dokumentsinn“ – nicht nur, aber eben auch – das Herzstück seines Interpretationsverfahrens entfalten wird: die Sinn- und Analyseebene der ikonologischen Interpretation. Weniger soll es jedoch im Folgenden darum gehen, die augenscheinlichen Parallelen der beiden Ansätze nachzuzeichnen und hervorzuheben. Vielmehr sollte deutlich werden, wo sich in den Überschneidungen zwischen Kunstwissen-

21 Im Falle von Giotto's Bild besteht das System wie gezeigt aus nur einer Linie; für ein Mehrliniensystem vgl. unsere Auslegung von Piero della Francesca's ‚Geißelung Christi‘ und Abbildung 5.

22 Vgl. hierzu gleichfalls die obigen Ausführungen zu Pieros Geißelung.

schaft und Wissenssoziologie neue Anknüpfungspunkte für weiterführende Ergänzungen finden. Hierzu wird – zunächst mit Karl Mannheim und anschließend mit Pierre Bourdieu – der Status der beiden ersten methodologischen Auseinandersetzungen der Wissenssoziologie mit dem Bildmedium diskutiert und kritisch auf deren Bedeutung für die Begründung und Präzisierung einer wissenssoziologischen Bildhermeneutik beleuchtet.

### ***Das Kunstwerk und seine soziologisch-genetische Sinndeutung – Karl Mannheim***

Es muss vorausgeschickt werden, dass Mannheim die Frage des Bildverstehens nicht allein zum ersten Mal aus (wissens-)soziologischer Perspektive aufwirft, sondern insgesamt das menschliche Denken, Verstehen und Wissen als erster Theoretiker für die Soziologie in konsequent erkenntnistheoretischer und methodologischer Absicht behandelt. Mit den letzten beiden Anliegen unterscheidet sich sein Ansatz in geradezu fundamentaler Hinsicht von Peter Bergers und Thomas Luckmanns prominenter Weiterentwicklung der Wissenssoziologie aus den 1960er Jahren. In ausdrücklicher Distanznahme den Begründern der Wissenssoziologie, zu Max Scheler und eben auch zu Mannheim, schließen die Autoren sowohl die Erkenntnistheorie als auch die Methodologie explizit von ihrem Vorstoß aus, die Wissenssoziologie als theoretische und empirische Wissenschaft zu begründen und zu betreiben, denn in deren Zuständigkeit gehöre weder die Diskussion methodologischer noch epistemologischer Fragen. Im ersten Falle seien genuin philosophische Probleme angesprochen – wo doch die „Philosophie per definitionem etwas anderes als die Soziologie“ ist; im zweiten Falle münden die Anstrengungen unweigerlich in einem vitiösen Zirkel – sie kämen dem Versuch gleich, man „wolle einen Bus schieben, in dem man fährt“ (Berger/Luckmann 1980: 14f, vgl. Reichertz 2006). Die folgende Erörterung wird zeigen, dass sich das Misstrauen von Berger und Luckmann zumindest was die Bewertung erkenntnistheoretischer Erwägungen in der Wissenssoziologie anbelangt, durchaus bestätigt. In Hinsicht auf die Methodologie sei jedoch darauf hingewiesen, dass Thomas Luckmann selbst in seinen späteren Arbeiten, die durchaus als eigenständige Fortführung der „gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit“ gelten dürfen, den Zuschnitt der zusammen mit Berger konzipierten Theorie der Wissenssoziologie insofern erweitert, als er sich zum einen um eine protosoziologische, das heißt philosophische, vornehmlich auf Husserl und Schütz gestützte, phänomenologische Begründung der Sozialwissenschaften bemüht, und zum anderen für die Ausarbeitung seiner soziologischen Gattungsanalyse auch ausdrücklich methodologische Überlegungen anstrengt (vgl. Luckmann 1979, 1993, 2002a). Nicht nur aus diesen Gründen, und auch nicht allein deshalb, weil es, wie bereits angemerkt, Mannheim ist, der das Bildverstehen zuerst zu einem wissenssoziologischen Problem macht, sondern vor allem vor mit Blick auf erste Ansätze zur Rehabilitierung der Leistungen Mannheims auf dem Felde der Erkenntnistheorie (Srubar 2000, Suber 2006)

und seiner Adaption für die Methoden interpretativer Sozialforschung (Barboza 2005, Bohnsack 2006), rückt die Auseinandersetzung mit seinen methodologischen Überlegungen ins Zentrum der Begründung und die Entwicklung einer sozialwissenschaftlichen Methodologie und Methode der Bildhermeneutik und kann somit nicht hoch genug eingeschätzt werden. Dabei wird es im Folgenden darauf ankommen, die bislang wenig beachteten und kaum scharf herausgestellten hermeneutischen Grundzüge in Mannheims wissenssoziologischer Begründung einer Methodologie der Kulturwissenschaften herauszuarbeiten (vgl. Simonds 1975, Helman 1986).

Mannheims frühe wissen- und kultursoziologische Arbeiten zielen auf die Konzeption einer allgemeinen Soziologie des Denkens und Wissens.<sup>23</sup> „Der Versuch einer soziologischen Theorie des Denkens“ (Mannheim 1980: 314, Fn.13) und einer „Theorie des Verstehens“ nimmt seinen Ausgang und findet seinen eigentlichen Kern im „Problem der Interpretation“ (Mannheim 1964: 101, Fn.7, Mannheim 1980: 271f.). Den Gegenstand und damit zugleich das erkenntnistheoretische wie methodologische Problem der Interpretation wiederum bildet die so genannte „Weltanschauung“ einer Gemeinschaft, einer Gesellschaft oder eines Zeitalters. Der von Wilhelm Dilthey<sup>24</sup> entlehnte und von Mannheim – mit Blick auf die von Werner Sombart (1987 [1902]) und Max Weber (1988b [1904/05]) in ihren Untersuchungen über die Entstehungsbedingungen des modernen Kapitalismus entwickelten Begriffe „Wirtschaftsgesinnung“ bzw. „Geist“ – soziologisch gewendete Terminus bezeichnet eine den Einzelnen umschließende und übersteigende Ganzheit: „eine strukturell verbundene Reihe von Erlebniszusammenhängen, die zugleich für eine Vielheit von Individuen die gemeinsame Basis ihrer Lebenserfahrung und Lebensdurchdringung bildet“ (Mannheim 1980: 101).<sup>25</sup> In ihrer Totalität ist die Weltanschauung zunächst und vornehmlich etwas „Atheoretisches“, also eine von den Handelnden weder reflektierte noch gar rational konzipierte und damit keineswegs allein „Theoretisches“ beinhaltende Größe. Die Wissenssoziologie sieht sich denn auch mit der Frage konfrontiert, ob und wie „diese zunächst als völlig untheoretisierbar erscheinende Sphäre der Erlebniszusammenhänge ihrer Struktur nach durchzudringen“ ist (Mannheim 1980: 104f.). Weil atheoretische, also vorreflexive, im engeren Verständnis ästhetische, emotionale, religiöse oder ethische Erfahrungen die Wirklichkeitswahrnehmung und das Handeln so

23 Zu diesen Arbeiten zählen neben dem bereits genannten Aufsatz zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation vor allem zwei gleichfalls aus den 1920er Jahren stammende, unter dem Titel „Strukturen des Denkens“ (Mannheim 1980) posthum herausgegebene Manuskripte.

24 Auf die weitgreifende, in unserer folgenden Argumentation fast an jeder Stelle durchscheinende Bedeutung Wilhelm Diltheys für Mannheims Begründung der Wissenssoziologie sei an dieser Stelle lediglich hingewiesen (vgl. hierzu ausführlich Plé 1992, Suber 2006). Im Weiteren werde ich nur die für vorliegende Thematik relevanten Bezüge hervorheben.

25 Weil der Begriff die Summe aller zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt in einer bestimmten sozialen Gruppierung vorhandenen geistigen Strömungen (Werthaltungen, Orientierungen, Einstellungen und Verhaltensformen) ausdrücken soll, ist er gleichfalls grundlegend und leitend für Mannheims klassische Arbeit über „Das Problem der Generationen“ (Mannheim 1964 [1928]).



grundlegend durchziehen und bestimmen, stellt sich für das Verstehen von sozialem Handeln die Frage „der ‚Übersetzbarkeit‘ des Atheoretischen ins Theoretische, welches das zentrale Problem auch der gegenwärtigen Philosophie ist und sich in dieser Gestalt uns nur von seiner wissenschafts-methodologischen Seite her zeigt“ (Mannheim 1964: 99).

Drei Gedanken leiten die methodologischen Überlegungen zur Bearbeitung dieses Problems an. Erstens findet die Weltanschauung ihren sinnlich wahrnehmbaren Ausdruck im Verhalten von Einzelnen und Gruppen. Vor allem erfährt sie ihren Niederschlag in den konkreten, materiellen Kulturerscheinungen, in den „Kulturobjektivationen“ als den sozialen Handlungsprodukten. Dies macht es für Mannheim ebenso möglich wie unausweichlich die kulturellen Ausdrucks- und Darstellungsformen „nicht nur auf das Inhaltliche hin“, also hinsichtlich ihrer theoretischen Aussagen und Gehalte (auf das Was?), „sondern vorzüglich der Form nach“, also ebenso mit Blick auf ihre gegenständlichen Erscheinungsformen (auf das Wie?) zu untersuchen und zu vergleichen (ebenda: 101).

Zweitens liegt die Weltanschauung allen Kulturobjektivationen zugrunde. Weil für Mannheim „ein jedes Kulturgebilde seiner Seinsart nach ein Sinngebilde ist“, umgreift der Bereich kultursoziologischer Forschung „sämtliche Gebiete der Kultur“, also auch und vor allem „alle jene zumeist unbeachteten Gebilde, in denen das ‚lebendige Leben‘ sich ausspricht“ (ebenda: 101, Fn.7 und 105, Hervorhebungen im Original) – denn „nicht nur wo theoretischer Inhalt sich ausspricht, sondern auch die bildende Kunst, Sitten, Gebräuche, Kulte, Lebenstempo und Gebärden gewinnen Sprache und verraten die Einheit, auf die es uns dabei ankommt“ (ebenda: 98).

Schließlich stellt sich drittens die Aufgabe der Übersetzung von atheoretischen, alogischen Erfahrungen in rational-theoretische Konstruktionen nicht erst der wissenschaftlichen oder gar erst der wissenschaftlichen Analyse. Sehr viel mehr durchdringen sich atheoretisches Erleben und theoretisches Erfassen bereits in der nicht-wissenschaftlichen Alltagserfahrung aufs engste, weshalb Alltagsverstehen und wissenschaftliches Verstehen ganz grundsätzlich auf den gleichen Prinzipien beruhen. Auch an diesem Punkt an Dilthey anknüpfend, steht für Mannheim außer Zweifel, „dass die soziogenetische Betrachtung der Kulturgebilde eigentlich nur eine Verlängerung, eine konsequent durchgehaltene Einstellung der ‚alltäglichen Lebenserfahrung‘ ist; dass sie diese Basis nicht ohne weiteres verlassen kann und soll“, und es somit einen „Fehlversuch“ darstellt, „die Methoden der Naturwissenschaften den Kulturwissenschaften aufzupropfen“ (Mannheim 1980: 82f.). Wenn er deshalb konstatiert, dass wir „zugleich Bürger mehrerer Welten“ sind, dann offenbart sich in der Übersetzungsarbeit zwischen diesen beiden Welten für ihn das anthropologische Wesensmerkmal des Menschen schlechthin (Mannheim 1964: 99). Den verstehenden menschlichen Weltzugang zeichne aus, dass er das einmal in vorreflexiver, atheoretischer Einstellung, etwa im Erleben religiöser Kontemplation, im körperlich-sinnlichem Empfinden von Trieben und Affekten, in der

Beobachtung und ethischen Beurteilung eines menschlichen Verhaltens oder eben in der Wahrnehmung eines Kunstwerkes, bereits „in ursprünglicher Vollständigkeit restlos“ Erfahrene nicht in dieser ‚originären‘ Erlebnisweise belassen kann, sondern noch einmal, nun aber aus anderer Richtung, nämlich reflektierend und damit logisch-begrifflich zu erfassen versucht (ebenda). Die Übersetzungsarbeit wirke jedoch keineswegs „nur tötend, reflexiv, lähmend auf das ‚reine Erlebnis‘“ (ebenda: 100). Denn das in atheoretischer Haltung unmittelbar Erfahrene gerate stets nur unvollständig und inadäquat in den vermittelnden, rationalisierenden Griff, was nach einer fortwährenden Transzendierung, also Überprüfung, Verschiebung und Modifizierung der rationalen Konstruktionen verlange. Damit einher und darüber hinaus tragen die theoretischen Kategorien auch „eine neue Aufgliederung, ein neues Aufleuchten“ in die Erfahrung und in das Erleben hinein, indem sie diese stets von einer anderen Seite her in den Blick nehmen und dem Verstehen zugänglich werden lassen (ebenda).

Die bis zu dieser Stelle vorangetriebenen Gedanken zusammenführend, resümiert Mannheim, dass eine bestimmte Weltanschauung in ihrem zugleich atheoretischen und theoretischen Gegebensein weder vom vorwissenschaftlichen noch vom wissenschaftlichen Verstehen jemals vollständig, im naturwissenschaftlichen Sinne objektiv und damit abschließend zu erfassen sei. Gerade aber der kulturwissenschaftlichen und (wissens-)soziologischen Analyse muss es daran gelegen sein, die soziale Wirklichkeit möglichst eindringlich und umfangreich zu erschließen und zur theoretischen Darstellung zu bringen. Mannheim wirft nun jedoch an keiner Stelle die Frage auf, inwieweit das wissenschaftliche Verstehen sich dann notwendigerweise vom Alltagsverstehen unterscheiden muss, worin sich also der methodisch radikalisierte und eingetübte Vorgang alltäglicher Lebenspraxis begründet und die angemahnte „konsequent durchgehaltene Einstellung der ‚alltäglichen Lebenserfahrung‘“ sich bewahren soll (Mannheim 1980: 82). Auch bleibt er die von ihm selbst für die methodische Vorgehensweise der Interpretation als unabdingbar herausgestellten, prägnanten Begrifflichkeiten schuldig. Dagegen strengt er zwar allgemeine und dabei doch – und hierin besteht sein eigentliches Verdienst – systematische Betrachtungen über die „Sinnkonstitution“ an (Mannheim 1964: 137).

Durch den „phänomenologischen Aufweis der betreffenden Akte“ (ebenda: 102) will Mannheim den Übersetzungsprozess vom Atheoretischen ins Theoretische als Verstehensprozess nachzeichnen und macht auf diesem Wege die Fundierung, die Arbeitsweise und die Zielsetzung des Verstehens selbst zum Gegenstand des Analyse, um die Grundlegung einer soziologischen Theorie des Denkens, Verstehens und Wissens voranzutreiben. Wo und wie setzt die Interpretation ein? Was sind ihre Motive und wie schreitet sie voran? Was vermag die Deutung in ihren Erkenntnisschritten aufzutun und wie wirken diese im Sinnverstehen zusammen?

Ganz grundsätzlich geht Mannheim davon aus, dass jede kulturelle Erscheinung dem Verstehen über drei nur analytisch zu trennende Sinnschichten zugänglich wird. Diese These exemplifiziert er anhand zweier Beispiele, in

denen bezeichnenderweise ausschließlich die visuelle Wahrnehmung eine Rolle spielt: Zuerst an der teilnehmenden Beobachtung einer sozialen Alltagssituation und anschließend an der bildenden Kunst, genauer: am Beispiel der Skulptur und des Gemäldes. Mit dem Gemälde und der Skulptur wählt Mannheim jene beiden Kulturobjektivationen zu Auslegungsgegenständen, die Dilthey in seinem Aufsatz über „Die Entstehung der Hermeneutik“ neben „musikalisch geformten Tönen, Gebärden und Handlungen“ erwähnt, wenn er die Hermeneutik als das kunstmäßige Verstehen von fixierten Lebensäußerungen beschreibt: „Solches kunstmäßige Verstehen von dauernd fixierten Lebensäußerungen nennen wir Auslegung oder Interpretation. In diesem Sinne gibt es auch eine Auslegungskunst, deren Gegenstände Skulpturen oder Gemälde sind“. Beide Auslegungsgegenstände fallen für Dilthey jedoch in ihrer Bedeutung hinter die „Schriftdenkmale“ zurück, weil die „Interpretation solcher stummer Werke überall auf die Erklärung aus der Literatur angewiesen ist“ und weil generell „in der Sprache allein das menschliche Innere seinen vollständigen, erschöpfenden und objektiv verständlichen Ausdruck findet“ (Dilthey 1974: 318f.).

Mannheim ist es ganz offensichtlich darum getan diese Sichtweise zu revidieren. Wir wollen an dieser Stelle das Beispiel der Alltagsszene, auf das wir in einem späteren Zusammenhang zurückkommen,<sup>26</sup> überspringen und uns dem Bildverstehen, der „Sinnkonstitution im Falle der bildenden Kunst“ zuwenden (Mannheim 1964: 109). Die Deutung einer jeden Kulturobjektivation, einer jeglichen Alltagshandlung ebenso wie die eines Kunstwerkes, nimmt ihren Ausgang bei der unmittelbar gegebenen, sinnlich wahrnehmbaren Ausdrucksgestalt. In Mannheims Worten: Die Interpretation richtet sich zuerst auf „das sinnliche Medium“, das die „unerlässliche Vorbedingung eines jeden Mitteilens und Verstehens“ bildet (Mannheim 1964: 117, Fn.13). Die Deutung beginnt beim materiell vorliegenden „Es selbst“ und erschließt sie dessen „objektiven Sinn [...], welcher die erste relevant werdende, an und für sich erfassbare Sinn-schicht abgibt“ – einen Sinn, ohne den es „überhaupt kein Kulturobjekt“ und damit auch „keinen bildnerischen Gegenstand“ geben kann (ebenda: 104, 112 und 135). Zwar ist es für die Interpretation von Kulturgebilden kaum möglich und wenig sinnvoll zwischen dem Inhalt (der Pragmatik des Was?) und der Form (der Ästhetik des Wie?) einer Darstellung zu trennen. Doch wie insbesondere die nichtgegenständliche Kunst vor Augen führt, existiert „eine rein visuelle Sinngebung“ auch unabhängig von einem konkreten Bildinhalt (Sujet), weshalb „wir es also, wenn wir bloß ‚mit den Augen‘ zu sehen vermeinen, bereits mit Sinnbezügen, Formungen zu tun“ haben (ebenda: 112f.). Die Frage nach dem Wie? – Farbauftrag und Farbverteilung, Flächen- und Raumgestaltung, Komposition usw. – lässt Ausschau halten nach den Organisationsprinzipien der Darstellung; die Frage erzeugt einen Druck nach Sinn und lässt „Sichtbarkeitszusammenhänge“ erkennen bzw. vermuten, in deren Erschließung die „Elemente und Phasen der sinnlichen Wirklichkeit [...] zu notwendi-

gen Etappen der Sinnverwirklichung werden“ (Mannheim 1964: 114 und 117, Fn.13). Mannheim erachtet das Kunstwerk als ein konstruiertes „visuelles System“, als in sich geschlossen und infolgedessen als ein „Es selbst“, das von anderen Sichtbarkeitssystemen unterscheidbar ist. Aufgrund dieses visuellen Grundkontrasts (vgl. Kapitel 2.2) ist der Gegenstand für einen Interpreten zumindest in einem ersten Ansatz aus sich heraus zugänglich, verfügt er doch in seiner unmittelbaren Präsenz und immanenten Geschlossenheit über einen ebenso unmittelbar gegebenen „visuell-objektiven Sinn“. Dieser Umstand lässt es für Mannheim möglich werden, auch ein der Interpretation vermeintlich unzugängliches, weil kulturfremdes Kunstwerk wie „eine Negerstatue, in ihrer visuell-ästhetischen Gestalt vollständig zu verstehen, ohne auf das Problem eingehen zu müssen, was der Schöpfer in ihr ausdrücken wollte“ (ebenda: 112). Allerdings, die Zuschreibung eines visuell-objektiven Sinns gründet auf Wahrnehmungsmustern und Deutungsschemata, die sich für verschiedene Interpreten eines bestimmten Kulturkreises oder sozialen Milieus regelmäßig aktualisieren, das heißt die durch Sozialisation erworben, also historisch tradiert und gesellschaftlich verfestigt sind. Diese Muster, Regeln und Routinen – im Sinne Erving Goffmans die „primären Rahmen“ (1977) einer Gruppe, Gesellschaft und Kultur – stellen jenes Vorwissen und Vorverständnis für die Organisation von Alltagserfahrungen bereit, die notwendig sind, um das noch weitestgehend im Atheoretischen und Subjektiven verharrende ‚Verstehen‘ einer „visuell-ästhetischen Gestalt“ (bspw. die Erfahrung eines bildhaften Gegenstandes aufgrund der Wahrnehmung seiner Linien, Farbskalen und Kompositionseigenschaften) in ein organisiertes, also intersubjektiv mitteilbares, überprüfbares und geteiltes, deshalb ‚theoretisches‘ Verstehen zu überführen (bspw. die Erfassung des objektiven Sinns eben jenes bildhaften Gegenstandes durch die Identifikation eines bestimmten Darstellungsstils, etwa des Expressionismus, dessen Genese und seiner Protagonisten wie in der Linie Monet - Cézanne - Pollock) (Mannheim 1964: 112). Je umfassender dieses soziohistorische Vorwissen geschult ist, je tiefer also die kulturellen Wahrnehmungsmuster und -routinen eingeschliffen und verankert sind, desto fragloser und ‚objektiver‘ erscheint die Identifikation, und desto vermeintlich unmittelbarer und eindeutiger stellt sich das Verstehen auf dieser ersten Analyseebene ein.

Im Unterschied zu einem Naturgegenstand (bspw. einem Stein), der nur im denkbar allerweitesten Sinne auch als ein „Es selbst“ aufgefasst werden kann, sind Kulturobjektivationen (bspw. der von Menschenhand bearbeitete Stein) stets Träger und Vermittler zweier weiterer, nur vermittelt gegebener, hinter dem sinnlich wahrnehmbaren „Es selbst“ quasi verborgen liegender Sinn-schichten. Die kulturellen Objektivationen weisen als symbolische Ausdrucksformen immer über sich selbst hinaus, und es ist die Aufgabe der Interpretation das „Es selbst“ nun in seiner symbolischen, vermittelnden Rolle zu nehmen, es also in seiner Bedeutung zu ergänzen, wie Mannheim sagt, zu „transzendieren“ (ebenda: 119), um diese Sinnebenen interpretativ zu erschließen. Das Bildverstehen wird sich von der Ausdrucksgestalt und dem unvermittelt gegebenen

26 Vgl. Kapitel 4.2

„visuell-objektiven Sinn“ zum einen zu den Motiven und Handlungszielen desjenigen schöpferischen Individuums hin orientieren, das die Gestalt hervorgebracht hat – in der Terminologie Max Webers: das Verstehen versucht den subjektiv gemeinten Handlungssinn zu erschließen, um Antwort zu finden auf die Frage, was das Individuum mit seinem Schaffen zum Ausdruck bringen wollte oder will. Diese von Mannheim als „Ausdruckssinn“ bezeichnete Sinnebene kann von dem jeweiligen handelnden Individuum nicht abgelöst werden, denn sie stellt einen historisch einmaligen „Verlauf im Bewusstsein eines Individuums“ dar. Deshalb muss sich der Interpret, will der Interpret sie erfassen, „stark in die Sinnggebung jenes Zeitalters und des besonderen schöpferischen Subjektes hineingearbeitet haben, um das Werk in seinem Ausdruckscharakter nicht zu missdeuten“ (Mannheim 1964: 112 und 119). Dies wiederum bedeutet, dass ‚Kontextwissen‘ jeglicher Art und in umfassender Weise hinzugezogen werden muss, wie bspw. Selbstaussagen und Selbstbeschreibungen des handelnden Individuums, weitere seiner Handlungen und Handlungsprodukte, Aussagen und Beschreibungen von dritten, Informationen über seine soziale Herkunft, seine Bildung, seinen Beruf, seine Lebensumstände und die sie bedingenden historischen, politischen und sozialen Umstände.

Entscheidend ist nun, dass der Interpret, den Verstehensprozess vorantreibend, die bezüglich des nur vermittelt gegebenen Ausdruckssinns entworfenen Deutungen augenblicklich auf den unvermittelt gegebenen, materiellen Deutungsgegenstand selbst zurückführt und an ihn anlegt, das heißt mit ihm vergleicht und fortlaufend an ihm überprüft, korrigiert und abgesichert. Im Verlaufe dieses Aufeinander- und Zusammenziehens bzw. kontrollierenden Ver- und Abgleichens der ersten beiden Sinnschichten setzt sich die Interpretation aber sogleich in einer ganz neuen Richtung fort und betritt mit diesem dritten Schritt die Analyseebene des „Dokumentsinns“. „Waren wir bei der objektiven Interpretation auf die Erfassung eines in sich geschlossenen Sinnzusammenhanges eingestellt, der sich gleichmäßig in der Formung sowohl des Bildinhaltes wie in der des Darstellungstoffes auswirkte, uns aber keineswegs das Kunstgebilde im Interesse des Verständnisses zu verlassen, zu transzendieren zwang, so wies bereits der Ausdruckssinn über das Bildwerk hinaus. In dieser letzten Hinsicht mit dem Ausdruckssinn verwandt, fordert uns auch der Dokumentsinn stets auf, das vor uns stehende Kunstwerk zu transzendieren, wir sind auch hier letzten Endes auf das dahinterstehende Subjekt gerichtet, nur in einer grundverschiedenen Weise“ (Mannheim 1964: 119). Der Dokumentsinn unterscheidet sich vom visuell-objektiven Sinn und dem Ausdruckssinn darin, dass er dem handelnden Individuum im Augenblick seines Tuns nicht unmittelbar präsent war oder ist und ihm deshalb – sofern es im zeitlichen Abstand zu seinem Handeln eine selbstreflexive Haltung einnimmt – selbst zu einer interpretativen Aufgabe werden kann. Während nämlich die Vergegenwärtigung oder Darlegung des visuell-objektiven Sinns dem Schöpfer eines Kunstwerkes nach Mannheims Überzeugung ebenso leicht fallen sollte, wie die Beantwortung der Frage, was er mit seinem Handeln gemeint hat und zum Ausdruck bringen wollte,

kann die Vergewisserung oder die Auskunft darüber, was „eine unserer Handlungen dokumentarisch bedeutet, [...] uns gradeso zum Problem werden, als stünde uns in unseren Objektivationen ein Fremder gegenüber“ (ebenda: 109, Mannheim 1980: 268). Auf der dokumentarischen Sinnebene ist nämlich einzig entscheidend, was sich für einen sozialen Anderen in dem Ausdruckshandeln bzw. in den Ausdrucksgestalten eines Handelnden dokumentiert. Somit stellt die dokumentarische Interpretation für Mannheim das einzig wirklich produktive Moment in einer Analyse dar, ist sie doch das schöpferische, von Interpreten entworfene Konstrukt eines besonderen Sinnzusammenhanges, für das der Handelnde bzw. der Schöpfer eines Kunstwerkes selbst ‚blind‘ sei muss, und das ihm wenn überhaupt, dann nur vermittelt, nämlich als dann wiederum zu deutende Objektivationen des oder der ihn Auslegenden gegeben sein kann. Der dokumentarischen Interpretation ist es darum getan, von der objektiven Sinnschicht und dem Ausdruckssinn ausgehend und diese Sinnebenen abermals transzendierend, jenen Sinnzusammenhang zu entwerfen, in dem nun möglichst alle, auch und gerade die vom handelnden Subjekt nicht intendierten und kontrollierten, von ihm nicht überschauten und reflektierten Elemente, Bedeutungen und Einflüsse, die aber dennoch – wie Mannheim schreibt: „triebartig, das heißt in keiner Weise gemeint“ (1964: 119) – in seine Handlungen und Handlungsprodukte eingegangen sind, aufgehen und sich sinnhaft begründet ineinander fügen. Von jedem Element eines Ausdruckshandelns und jeder einzelnen Ausdrucksgestalt vermeint der Interpret dann schließlich die „Ausstrahlung derselben Substanz“ wahrzunehmen und eine alles verbindende und ein Jedes in sich einpassende, nur auf dieser Ebene der Interpretation zu gewinnende Ordnung aufgetan und erschlossen zu haben (Mannheim 1980: 108). Das Dokumentarische kann und wird also schließlich auch „an einem Bruchstück des Werkes in Erscheinung treten, z.B. an einer charakteristischen Linienführung, an einer eigentümlichen Gliederung des Raums oder Farbenbehandlung, mit einem Wort: auch an unselbständigen Teilen des Werkes“, wobei dann jedes Teil einer Handlung oder eines Gebildes als Grundlage, Ausweis und Beleg für die Konstruktion jenes sinnhaften Ganzen, jener umfassenden Totalität dienen kann, die Mannheim einmal als die „Weltanschauung“ einer Epoche, Kultur oder Gesellschaft, ein andermal und in Bezug auf das Individuum – dies ist für die anschließende Diskussion Bourdieus von Bedeutung – als dessen „Habitus“ bezeichnet (Mannheim 1964: 120 und 109, Mannheim 1980: 88).

Da nun nicht mehr wie beim visuell-objektiven Sinn die ‚nackte‘, für jedermann erkennbare Ausdrucksgestalt und wie beim Ausdruckssinn die ‚verhüllten‘ und wohl letztlich unergründlichen subjektiven Handlungsmotive eines Akteurs, sondern vielmehr jene historischen, kulturellen und sozialen Zusammenhänge in den Blick genommen werden, welche überhaupt erst die Bedingungen der Möglichkeit eines Ausdruckshandelns darstellen und die nun durch eine vom Interpreten ingenios entworfenen Konstruktion in ihrer spezifischen Erscheinungsform erfasst werden können, handelt es sich für Mannheim bei der dokumentarischen Interpretation um die eigentlich soziologische. Ausgehend

von diesem Entwurf lassen sich dann – als sähe man durch eine Folie, auf der die Elemente und Strukturen dieses Gedankengebildes aufgetragen sind – alle Details und Zusammenhänge eines Handelns sinnhaft verorten und rekonstruieren, denn die methodische Vorgehensweise der „soziologisch-genetischen Sinndeutung“ verlangt, dass „man nicht Einzelfakten aus anderen Einzelfakten, Einzelereignisgruppen aus anderen Einzelereignisgruppen [erklärt], sondern aus der dahinterstehenden Totalität (die man u.a. Weltanschauung nennen kann)“ (Mannheim 1980: 105).

Die soziologisch-genetische Sinndeutung wäre jedoch keine gültige und damit wissenschaftliche, hielte das durch „so genannte ‚Intuition‘“ (Mannheim 1964: 146) oder Abduktion<sup>27</sup> realisierte Konstrukt nicht dem Vergleich, der Überprüfung und Kontrolle stand. Die Anforderung zum Entwurf von Weltanschauungsinterpretationen als „kontrollfähige Sinnanzweihen“ (ebenda: 141) verlangt nach nochmaliger Transzendierung jener vom spezifischen Standpunkt eines Interpretieren aus gewonnenen Rationalisierung und Sinnschließung. Erstes Kriterium für die Gültigkeit einer dokumentarischen Interpretation ist, dass die einzelnen, als dokumentarisch festgestellten Momente miteinander und unter dem für sie als leitend erkannten Sinnprinzip zu einem einheitlichen Sinnzusammenhang verschmelzen: „Dass sich der Kreis restlos schließen muss, also dass sich die Einzelercheinungen in den Deutungsversuch restlos und widerspruchslos einfügen lassen“ (Mannheim 1964: 127). Zweites Kriterium ist die „materielle Evidenz“ der Deutung (ebenda und 146f.). Diese Anforderung besagt, dass nur diejenige Interpretation Gültigkeit beanspruchen kann, die sich in erster und letzter Instanz empirisch am konkret vorliegenden Material, das heißt am sinnlich wahrnehmbaren Deutungsgegenstand selbst bewährt. Jede Deutung eines Interpretieren muss sich auf der Ebene der Sichtbarkeitszusammenhänge, des visuell-objektiven Sinns, aufzeigen, nachvollziehen und belegen lassen; ihre Ausarbeitung und Formulierung geschieht – gleich wie ‚abgehoben‘ sie zunächst vielleicht erscheinen mag – „stets im Hinblick auf das dahinterstehende Phänomen, das allein die letztthinnige kontrollfähige Basis dafür abgibt, ob seine Verknüpfungen nicht willkürlich sind“ (Mannheim 1980: 103). Drittes Kriterium schließlich ist die Existenz und Konkurrenz verschiedener (historischer) Interpretationen, wobei diejenige als die adäquatere zu gelten hat, welche die größte Reichhaltigkeit und Erfülltheit vorweisen kann. Die adäquatere Interpretation muss für sich in Anspruch nehmen können, andere frühere und andere gegenwärtige, nach den ersten beiden Kriterien angemessene Deutungen, in sich aufzunehmen und dabei im Hegelschen Sinne ‚aufzuheben‘, also mit ihnen über sie selbst hinaus zu gehen, um damit die Interpretation insgesamt auf ein neues, bis an diese Stelle nicht erreichtes Niveau zu führen (ebenda: 128).

Mannheims wissenschaftssoziologische Methodologie weist somit eine Reihe hermeneutischer Grundannahmen auf. Zunächst erkennt Mannheim, sich dabei

explizit auf Dilthey berufend, im „Bestreben, das Irrationale [das Atheistische J.R.] im geschichtlichen Bewusstsein zu erfassen [...] das Zentralproblem einer jeden geisteswissenschaftlichen Methodologie“, und erhebt damit „das Problem des Verstehens“ zu ihrem eigentlichen Gegenstand (Mannheim 1980: 190, Hervorhebung im Original). Die Bauform seines dreistufigen Interpretationsverfahrens lässt deutlich erkennen, dass er dieses Verstehen als ein interpretatives Verfahren begreift, das seinen Ausgang bei den unmittelbar gegebenen, sinnlich wahrnehmbaren, symbolischen, keineswegs auf Sprache und Schrift begrenzten Ausdrucksformen nimmt, und das ausgehend von diesen Einzelercheinungen sozialen Handelns allgemeinere Strukturen beschreiben will. Von den Kulturobjektivationen, vom materialen Deutungsgegenstand her, versucht der Interpret die ihm nur vermittelt gegebenen Sinngehalte von Handlungen und Handlungsprodukten deutend zu erschließen. Denn ebensowenig wie der Alltagsmensch hat der wissenschaftssoziologische Interpret einen direkten Zugriff auf die Sinnes- und Bewusstseinsleistungen der sozialen Handelnden und ist deshalb in seiner Annäherung an deren Handlungsentwürfe auf die Zeugnisse, Manifestationen, Objektivationen angewiesen, in denen die Entwürfe zum Ausdruck kommen. Auch in dieser Hinsicht schließt Mannheim an den zentralen Gedanken Diltheys an, wonach „wir Verstehen den Vorgang [nennen], in welchem wir aus sinnlich gegebenen Zeichen ein Psychisches, dessen Äußerung sie sind, erkennen“ (Dilthey 1974: 318, vgl. hierzu auch Kellner/Heuberger 1999: 81ff.). Mit dieser hermeneutischen Grundannahme ist der Prozess des Verstehens in Gang gesetzt, der schließlich nur noch gedankenexperimentell verlangsamt oder gar angehalten werden kann, will man sich Kenntnis über seine ‚Natur‘, über den Ursprung, den Verlauf und das Ziel seiner Bewegung verschaffen. Fasst man nämlich von diesem Anfangspunkt der sinnlich gegebenen Zeichen „das letzte Ziel des hermeneutischen Verfahrens“ ins Auge, welches für Dilthey im Rückgang auf Schleiermacher darin besteht, „den Autor besser zu verstehen als er sich selbst verstanden hat“ (ebenda: 331), so bedeutet dies, dass der Interpret in seiner Deutung eines Kulturgebildes dasselbe stets ergänzen – eben: ‚transzendieren‘ – muss. Der Interpret setzt dem Deutungsgegenstand schöpferisch einen Sinngehalt hinzu, der dem Autor bzw. dem Handelnden im Handlungsakt so selbst nicht gegenwärtig war oder ist, der sich aber aus seinen Objektivationen heraus erschließen lässt. „Nur in dieser Hinsicht ist es möglich, solchen Schlagworten, wie ‚Kant besser zu verstehen als er sich selbst verstanden hat‘, oder ‚Kant verstehen heißt, über ihn hinauszugehen‘, einen Sinn zu verleihen“ (Mannheim 1980: 268). Doch auf dem Wege, zwischen seinem Start (den Kulturobjektivationen als symbolischen Ausdrucksformen) und seinem Ziel (der Konstruktion des Dokumentsinns bzw. der Weltanschauungsinterpretation als jenen allgemeineren Strukturgebilden von denen aus jener Anspruch ‚den Autor besser zu verstehen als er sich selbst verstanden hat‘ eingelöst wird), hat das Verstehen ganz erhebliche epistemologische Hürden und methodologische Gräben zu überwinden.

27 Zur Bedeutung des abduktiven Schließens für die qualitative Sozialforschung vgl. Reichertz 2003.

Grundsätzlich – und hiermit ist ein weiterer hermeneutischer Kerngedanke benannt – sieht sich das Verstehen nämlich mit dem höchst widersprüchlichen Umstand konfrontiert, dass der Ausgangsort und der Zielpunkt seiner Bestrebungen zwar unendlich weit auseinander liegen, aber dennoch zugleich in eins fallen. In Mannheims Worten: „Auch für das Theoretisieren [ergibt sich] die paradoxe Situation, dass der Teil das Ganze und das Ganze den Teil zu erfassen verhilft. Aus den Einzeldokumenten erfasse ich den Geist des Ganzen der Epoche und aus dem Geist der Epoche lerne ich die Dokumentationen als Teilmoment desselben zu verstehen. Dies bestätigt nur, was wir bereits gesagt haben: dass in dieser Sphäre (der Kulturwissenschaften) Teil und Ganzes mit einem Schlage gegeben sind“ (Mannheim 1964: 142). Das erkenntnistheoretische Problem des mit diesen Sätzen formulierten, wohl zum ersten Mal von Friedrich Ast (1778-1841) definitorisch klar gefassten, so genannten hermeneutischen Zirkels<sup>28</sup> lässt sich für Mannheim allenfalls methodologisch diskutieren und methodisch kontrolliert erproben. Der Zirkel selbst ist alles andere als bereits ein methodischer, sondern beschreibt ein ontologisches und damit letztlich unaufhebbares Strukturmoment menschlichen Verstehens. Die Versuche zu seiner rein theoretischen Bewältigung kommen deshalb jenem von Berger und Luckmann angeführten, beschwerlichen aber kaum aussichtsreichen Unterfangen gleich, man wolle den Bus schieben, in dem man selbst fährt (Berger/Luckmann 1980: 14f.). Wenn man jedoch davon ausgeht, dass sich das Verstehen auf unterschiedlichen, zumindest analytisch zu trennenden Ebenen bewegt und zudem stets in verschiedene Richtungen ausschreitet, welche aber letztlich doch auf eigentümliche Weise miteinander in Verbindung stehen bzw. vom Interpretieren in einen sinnhaften Zusammenhang gebracht und schließlich aus diesem heraus erklärt werden, dann verlangt das kulturwissenschaftliche „kunstmäßige Verstehen“ (Dilthey 1947: 332) nach Kunstgriffen. Die Kunstgriffe versprechen keineswegs das Problem des Zirkels zu lösen oder ihm zu entkommen. Vielmehr sollen sie einen reflexiven, begründeten und damit kontrollfähigen Zugriff auf den Zirkel ermöglichen, um von diesem künstlich gewonnenen Standort aus alle weiteren seiner Bewegungen, Richtungsänderungen und Finalisierungen benennen und beschreiben zu können und damit nachvollziehbar und korrigierbar zu machen.

Der erste Zugriff besteht für Mannheim im Ausweis und der methodischen Beherrschung der Interpretationsschritte sowie der damit verbundenen kritischen Überprüfung ihrer jeweiligen Ergebnisse. Wie die Anlage seines Interpretationsschemas vor Augen führt, legt der erste Kunstgriff einen Einschnitt in die Natur des vitiösen hermeneutischen Zirkels; und zwar der ‚Natur‘ des Alltagsverstehens folgend – dem „Mutterschoße aller Erkenntnis, [...] der ‚alltäglichen Lebenserfahrung‘“ (Mannheim 1980: 83) gemäß – am Ort der sinnlich wahrnehmbaren Ausdrucksgestalten. Wenn sich im Voranschreiten der Inter-

pretation die methodische Kontrolle fortsetzt, dann bezieht sie die auf der Grundlage dieses ersten Kunstgriffs zunächst künstlich voneinander separierten (eingeklammerten) Sinnebenen sowie die auf ihnen vorgenommenen Deutungen in einem zweiten Kunstgriff wieder wechselseitig aufeinander und setzt auf diese Weise Teil und Ganzes, Ganzes und Teil in eine zwar abermals künstliche weil besondere, stets aber reflektierte und kontrollierte, demzufolge begründbare Beziehung zueinander.

Sehr viel mehr als das ontologische Dilemma des hermeneutischen Zirkels beschäftigt Mannheim jedoch das wissenssoziologische Problem um die prinzipielle Standortgebundenheit oder Seinsverbundenheit des Fühlens und Handelns, Denkens und Wissens. Die sich dem Verstehen anbietenden und sich ihm aufdrängenden Kulturobjektivierungen sind aus einer bestimmten historischen, kulturellen und sozialen Haltung und Perspektive der Handelnden heraus entstanden – und in gleicher Weise ist das „historisch-soziologische Erkennen auch in diesem Sinne perspektivisch“ (Mannheim 1980: 275). Gleich dem Handeln, vollzieht sich die Interpretation sozialen Handelns – und auch dies ist ein hermeneutischer, bereits im 18. Jahrhundert von Chladenius formulierter Grundgedanke – immer relational, denn sie geschieht aus einer spezifischen Position und Perspektive heraus. Diese doppelte Perspektiven- bzw. Standortabhängigkeit ist wesensmäßig historisch und sozial, also zugleich vorgefunden (faktisch) und sich entwickelnd (dynamisch), und deshalb genauso wenig einfach aufzulösen wie der Zirkel des Verstehens. Doch wie für den letzteren, so gilt auch für sie: die Interpretation hat diesem Umstand in erkenntnistheoretischer und methodologischer Hinsicht Rechnung zu tragen. Die relative Blindheit der Akteure gegenüber ihrem eigenen Standort, der ihre Wahrnehmungen, ihr Handeln und ihr Verstehen bedingt, also ermöglicht und begrenzt, wird in der erweiterten Perspektive des Kultursoziologen ‚aufgehoben‘. Seine transzendierende Interpretation ist darauf gerichtet, diesen Standort in ein komplexes Gedankengebilde einzuspannen, um alles, was ihn ausmacht und in Gestalt von Handlungen aus ihm hervorgeht, aus dieser Konstruktion heraus zu erklären – darin liegt ihre Aufgabe und ihr Ziel: den Handelnden besser zu verstehen als er sich selbst verstehen konnte oder kann. Genauso unentbehrlich aber ist die systematische (Selbst-)Aufklärung des Interpretieren über die sozialen, historischen und kulturellen Bedingungen und Beschränkungen seines eigenen Denkens und Wissens, und seine damit verbundene Einsicht in die Notwendigkeit zur Reflexion, Kritik und Transzendierung aller erbrachten, eben auch der eigenen Deutungen und Konstruktionen. Konsequenterweise, wenn man es so ausdrücken möchte, folgt aus dem Gedanken die Erkenntnis der prinzipiellen Ausschnitthaftigkeit, Begrenztheit und Unabschließbarkeit des Verstehens insgesamt und es bewahrheitet sich Diltheys Satz nachdem „das Verstehen eine unendliche Aufgabe“ ist (Dilthey 1974: 336). Weil es sich beim Kulturverstehen darüber hinaus „um die Erkenntnis eines dynamisch sich verändernden Objekts durch ein dynamisch sich veränderndes Subjekt handelt“ und deshalb „das Verstehen nicht zeitlos ist, wie das mathematisch-naturwissenschaftliche Erkennen“, ist die dokumentarische

28 „Der Grundsatz allen Verstehens und Erkennens ist, aus dem Einzelnen den Geist des Ganzen zu finden und durch das Ganze das Einzelne zu begreifen“ (Ast 1979: 112); vgl. auch Kapitel 5.1

Interpretation, auch in ihrem Anspruch auf Totalität, immer nur eine vorläufige (Mannheim 1964: 126f.). „Ich werde anders, der andere wird anders, in jedem Augenblick“ (Mannheim 1980: 214, Hervorhebungen im Original) – deshalb ist die so genannte Weltanschauungsinterpretation nur eine Annäherung an die soziale Wirklichkeit, sie muss immer wieder neu ansetzen und neu geleistet werden, und sie muss dabei den oben herausgestellten Kriterien der Gültigkeit, insbesondere dem zuletzt genannten, genügen. Sodann gibt die Spur, die der Gang der (Weltanschauungs-)Interpretationen zurücklässt, die „Geschichte der dokumentarischen Deutungen der Vergangenheit“ preis – eine Spur, die zugleich „die Geschichte der deutenden Subjekte mitenthält“ (Mannheim 1964: 129) und die dann selbst wiederum zum Gegenstand der Interpretation werden kann.

Damit sind die zentralen und für uns in der Folge bedeutsamen Bezüge der Mannheimschen Wissenssoziologie zu Diltheys Hermeneutik herausgestellt. Im Hinblick auf die hier angestrebte Verbindung von Wissenssoziologie und Hermeneutik für die Bildinterpretation bleiben jedoch offene methodologische Fragen. So ganz grundsätzlich die, weshalb „im Unterschied zu den beiden anderen Arten des Verstehens“ allein die dokumentarische Interpretation „in einem jeden Zeitalter neu gemacht werden muss“ (Mannheim 1964: 126). Wenn die beschriebenen Interpretationsebenen miteinander in Verbindung stehen und Sinnverstehen allein durch das Wechselverhältnis zwischen diesen Ebenen möglich ist, ist dann nicht auch die Deutung des Ausdruckssinns und vor allem die des objektiven Sinns vom historischen, kulturellen und sozialen Standort eines Interpreten abhängig? In Mannheims Vorstellung scheint die kulturelle Wandlungsfähigkeit des objektiven Sinns aber nicht nur ausnehmend gering zu sein, auch kann es zu bestimmten historischen Zeitpunkten und an bestimmten gesellschaftlichen Orten offenbar nur einen einzigen objektiven Sinn zu geben. Über seine Beharrlichkeit und Konkurrenzlosigkeit hinaus repräsentiert der objektive Sinn – dies legt die Begrifflichkeit ja gleichfalls nahe – einen „in sich geschlossenen Sinnzusammenhang“ (ebenda: 119). Mannheim geht also auf der allerersten Ebene von einem unmittelbar sich einstellenden und subjektübergreifend gleichförmigen Sinnschließen aus, das auf einem bloßen Aktualisieren und Wiedererkennen von Bekanntem und Gewusstem beruht. Damit zieht er eine eventuelle Mehrdeutigkeit und Deutungsbedürftigkeit von Kulturobjektivationen in diesem Prozess der Sinnkonstitution genauso wenig in Betracht, wie ein Anders- oder Missverstehen des symbolischen Handelns und seiner Produkte.<sup>29</sup> Weil Mannheim in Sinn und Bedeutung zuallererst Kollektivphänomene erkennt, interessieren ihn die subjektiven Leistungen im Sinnverstehen,

29 Dieser Sachverhalt tritt deutlich in dem von Mannheim zur Veranschaulichung seines dreistufigen Interpretationsschemas gewählten Alltagsbeispiels zutage, in dem er darstellt, wie er das Verhalten seines Freundes(!) beobachtet und deutet, als dieser einen Bettler ein Almosen spendet – eine aufgrund ihrer universellen historischen und kulturübergreifenden Bekanntheit wohl kaum zu missdeutende soziale Situation und Geste; vgl. hierzu auch die Ausführungen in Kapitel 4.2

in der Wahrnehmung und im sozialen Handeln ebenso wenig wie die Konstitutionsbedingungen menschlicher Erfahrung insgesamt. Damit nimmt seine Soziologie eine andere Richtung als diejenige Georg Simmels und insbesondere Max Webers, für die beide der Gedanke leitend ist, dass soziale Handlungen einen objektiven, durch gesellschaftliche Institutionen bestimmten Sinn haben, der aber wiederum, wie die Institutionen selbst, vom subjektiven Sinn sozialer Handlungen mitbestimmt ist. Erst die Neuausrichtung der Wissenssoziologie durch Berger und Luckmann wird diesen „Doppelcharakter“ von Gesellschaft mit Nachdruck vertreten und zur Grundlage ihrer Theoriebildung nehmen: die Annahme nämlich, dass Gesellschaft einerseits – und allein diese Seite betont Mannheim – als vorgegebener, vom einzelnen nicht mehr beeinflussbarer, soziohistorischer Rahmen „tatsächlich objektive Faktizität“ besitzt; dass Gesellschaft aber andererseits und zugleich im Handeln fortwährend verändert und neu erzeugt wird, also „tatsächlich konstruiert [ist] durch die Tätigkeiten, die subjektiv gemeinten Sinn zum Ausdruck bringen“ (Berger/Luckmann 1980: 20).

Mannheims Ansatz ist dagegen durch ein Denken vom Umfassenden und Beständigen her bestimmt, von dem, was er die „Totalitäten“ nennt. Atheoretische Erfahrung, objektiver Sinn und Weltanschauung sind solch wissenssoziologische „Totalitätsrekonstruktionen, als deren Teil dann die zu deutende Handlung bzw. das zu deutende Gebilde erfasst werden soll“ (Mannheim 1980: 143f.). Aus diesem Grunde gilt für seine als „soziologisch-genetische Sinndeutung“ begriffene kultur- und wissenssoziologische Methode, „dass nicht aus den Teilen das Ganze, sondern aus dem Ganzen die Teile verständlich werden“ (ebenda, 119, vgl. auch Mannheim 1964: 153). Mannheim stellt sich somit nicht die von Berger und Luckmann für ihre Neukonzeption der Wissenssoziologie als zentral erachtete und in letzter Instanz nur empirisch über das Untersuchungsmaterial zu beantwortende Frage, wie es möglich ist, „dass subjektiv gemeinter Sinn zu objektiver Faktizität wird“ bzw. wie sich die Prozesse gestalten, in denen „menschliches Handeln (Weber) eine Welt von Sachen hervorbringt“ (Berger/Luckmann 1980: 20, Hervorhebungen im Original). Deshalb ist sein Verfahren auch nicht in dem Sinne empirisch, dass es die Ausdrucksgestalten selbst zu Auslegungsgegenständen nähme, die der Deutung bedürfen. Vielmehr betont er, indem er das immer schon bereits Verstandene nicht auf seine möglichen Bedeutungen hin befragt, sogar das Gegenteil: „Kulturanalyse ist [...] nicht Analyse der Kulturgebilde, nicht Analyse der sozialen Formationen, sondern Analyse der Struktur der einzelnen Weltanschauungen daraufhin, welche Erlebniszusammenhänge in ihnen kohärent aufzutreten vermögen“ (ebenda: 105). Weil Mannheim nicht davon ausgeht, dass auch objektiver Sinn im sozialen Handeln immer wieder aktualisiert und ausgelegt werden muss, sich deshalb in der Wahrnehmung immer wieder neu konstituiert und damit das Potential der Veränderung in sich trägt, blendet er das Wechselverhältnis von Sinnkonstitution und Materialisierung aus. So verwundert es kaum, dass seine in den Beiträgen zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation aufgeworfene

Generalfolge nach der Übersetzbarkeit des Atheoretischen ins Theoretische am Ende unbeantwortet bleiben muss. An genau jener Schnittstelle jedoch, an der subjektiver Sinn zuallererst danach drängt zu objektiver Faktizität zu werden, dort, wo Handelnde ihren unmittelbar erfahrenen Eindrücke, ihre Lebensregungen und Überlegungen anderen vermitteln und ihren subjektiven Sinnentwürfen in Sprache, Schrift, Gesten, Bildern usw. Form und Ausdruck verleihen, da kann sich das von Mannheim so genannte Atheoretische, kann sich das Irrationale und Persönliche als ästhetische Abweichung oder Beigabe in die bestehenden Muster, Formen und Typisierungen des objektiv Gegebenen einmischen, sich symbolisch ‚materialisieren‘ und zu sinnlicher Wahrnehmbarkeit gelangen. Für eine Rekonstruktion dieser Prozesse der Sinnkonstitution, von ästhetischem Handeln also, reicht Mannheims soziologisch-genetische Sinndeutung dann allein aber nicht mehr hin. Vielmehr bedarf es der konkreten materialen Analyse als eines deutenden Verstehens der je spezifischen Abläufe und Bauformen sozialen Handelns, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts Dilthey in seiner erkenntnistheoretischen Begründung der Geisteswissenschaften und Weber für die verstehenden Sozialwissenschaften vorgeschlagen haben (vgl. Dilthey 1961: 205-227, Weber 1973b und 1973c).

### **Die soziale Genese des Blicks – Pierre Bourdieu**

Genauso unbestritten wie Karl Mannheim zählt Pierre Bourdieu zu den herausragenden Vertretern, wenn nicht gar zu den Klassikern der Wissenssoziologie. Aber nicht aus diesem Grund stellt sein Ansatz den konsequenten Anschluss und schließlich auch den Abschluss unseres Überblicks über die wichtigsten methodologischen und methodischen Zugänge zur Bildinterpretation dar. Vielmehr ist Bourdieu für vorliegendes Thema aus mehreren Gründen von ganz besonderem Interesse. Zuallererst deshalb, weil er dem seine Wissenssoziologie tragenden Konzept des Habitus durch eine eingehende Auseinandersetzung mit Erwin Panofskys oben diskutierten kunsthistorischem Interpretationssystem und Begriffsinstrumentarium, und damit indirekt und stark ‚gefiltert‘ mit Mannheims Methodologie der soziologisch-genetischen Sinndeutung, seine eigentlich scharfe Kontur und Gestalt verleiht. Darüber hinaus entwickelt er eine aus diesem Konzept entspringende genuin soziologische Theorie der Kunstwahrnehmung und führt außerdem die erste empirische Studie über die alltagsästhetischen Umgangsweisen mit einem modernen Bildaufzeichnungsverfahren, der Fotografie, durch. Schließlich, und nicht zuletzt, steht Bourdieu ungleich stärker als Mannheim in der gegenwärtigen Wahrnehmung und Diskussion. Die aktuelle Auseinandersetzung mit seinem umfassenden, eine Vielzahl von Gegenständen durchmessenden und in seiner Gänze kaum zu überblickenden Werk umgreift auch seine Gedanken über die ästhetischen Ausdrucks- und Aneignungsweisen von Kunst (Bourdieu 1992) bzw. zur Soziologie der symbolischen Formen (Bourdieu 1983) und insbesondere seine wissenschafts- und erkenntnistheoretischen Ausführungen (Bourdieu et al. 1991). Im

Folgenden soll deshalb diskutiert werden, inwieweit die Methodologie Bourdieus für eine sinnrekonstruierende, deutend verstehende visuelle Wissenssoziologie von Bedeutung ist.

Der Schlüsselbegriff der Wissenssoziologie Bourdieus heißt Habitus. Zwar findet sich der Terminus schon bei so unterschiedlichen Philosophen und Soziologen wie Aristoteles, Blaise Pascal, Hegel, Husserl, Durkheim, Mauss, Max Weber, Mannheim und Elias. Doch erst bei Bourdieu wird er zum Ausgangs- und Zielpunkt eines differenzierten und erklärungskräftigen sozialwissenschaftlichen Theorieansatzes. Den Anstoß zu seiner Konkretisierung und Ausformulierung gibt Erwin Panofskys Buch „Gothic Architecture and Scholasticism“, das Bourdieu in den 1960er Jahren ins Französische übersetzt und zu dem er ein Nachwort verfasst.<sup>30</sup> Der Begriff und das auf ihm bauende Theoriekonzept erfahren – worauf zurückzukommen sein wird – binnen vierzig Jahren gewisse Modifikationen – Erweiterungen ebenso wie Einschränkungen –, doch ihre schon früh eingerichteten Grundzüge sollen sich als äußerst beständig erweisen.

Einer der stabilsten Grundzüge, wenn nicht sogar das eigentlich tragende Fundament, ist Bourdieus Gegenposition zur „Überbewertung der schöpferischen Individualität“ (Bourdieu 1983: 131, vgl. ebenso Bourdieu 1999: 10-12) und damit seine Wendung gegen die ‚romantische‘ Vorstellung von der Einzigartigkeit und Unergründlichkeit des Individuums, individueller Handlungen und insbesondere einzelner Kunstwerke. Bourdieu sieht sich hier ausdrücklich in einer Linie mit Max Weber – dessen ‚methodologischen Individualismus‘, der das Individuum zum Ausgangspunkt nimmt, um die Genese objektiver Strukturen als Ergebnis subjektiver Sinnentwürfe und sozialer Interaktionen menschlicher Individuen zu beschreiben, er jedoch konsequent zurückweist – und selbstverständlich mit Durkheim, die sich beide gegen einen ‚Psychologismus‘, also gegen jegliche Reduktion geschichtlich-gesellschaftlicher Wirklichkeiten auf das psychische Innenleben, aussprachen. Bourdieu ist es darum getan ein Verständnis zu korrigieren, das dem schöpferischen Einzelwesen und dem autonomen Kunstwerk eine Vorrangstellung gegenüber dem Kollektiv einräumt und dabei die Eingebundenheit und das Verhaftetsein des vermeintlich Individuellen und Autonomen in soziale, historische und kulturelle Kontexte vernachlässigt oder ignoriert wenn nicht gar verleugnet. Fest stehe dagegen, dass „wer Individualität und Kollektivität zu Gegensätzen macht, bloß um den Rechtsanspruch des schöpferischen Individuums und das Mysterium des Einzelwerks wahren zu können, [...] sich der Möglichkeit [benimmt], im Zentrum des Individuellen selber Kollektives zu entdecken; Kollektives in Form von Kultur – im subjektiven Sinne des Wortes ‚cultivation‘ oder ‚Bildung‘ oder, nach Erwin Panofskys Sprachgebrauch, im Sinn des ‚Habitus‘, der den Künstler mit der Kollektivität seines Zeitalters verbindet und, ohne dass dieser

30 „Architecture Gothique et Pensée Scholastique“ erscheint 1967 in der von Bourdieu herausgegebenen Reihe „Le sens commun“. Sein Nachwort ist in deutscher Übersetzung als „Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis“ Teil des Bandes „Zur Soziologie der symbolischen Formen“ (Bourdieu 1983: 125-158).

es merkte, seinen anscheinend noch so einzigartigen Projekten Richtung und Ziel weist“ (ebenda: 132, Hervorhebung im Original). Mit diesem Satz ist das Habitus-Konzept in seinen Kernelementen umschrieben.

In seinem dezidiert anthropologischen Verständnis meint der Habitus die spezifische und letztlich dauerhafte Disposition eines Menschen durch Geschichte, Kultur und Gesellschaft; mit Mannheim gesprochen: es handelt sich um die fundamentalen gesellschaftlich-geschichtlichen Prägungen, welche die Standort- bzw. die Seinsgebundenheit menschlichen Wahrnehmens und Fühlens, Denkens, Wissens und Handelns bestimmen. Diese Dispositionen werden vom Menschen entsprechend seines jeweiligen Ortes im sozialen Raum der Lebenswelt, im Verlaufe seiner standortspezifischen Sozialisation in weiten Teilen unreflektiert übernommen und dann mit anderen Menschen, die der gleichen Zeit, Gesellschaft und Soziallage entstammen und angehören, geteilt. Die Wahrnehmungs-, Denk- und Verhaltensmuster werden eingeschränkt und eingeübt, bis sie sich schließlich so umfassend und tief in den Körper, in seine Wahrnehmungsmodalitäten, seine Haltung und sein Gebaren einschleifen, einschreiben und dort unmerklich ‚abspeichern‘, dass sie sich zu einer vom Bewusstsein nicht mehr hinterfragten und in der Regel auch nicht mehr hinterfragbaren Normalität, zur zweiten Natur des Menschen, eben zu seinem Habitus, ausbilden. Über den Körper als seinem eigentlichen Durchgangspunkt äußert sich der Habitus dann wiederum und wird so an die nachfolgende Generation weitergegeben. Das Individuelle ist gesellschaftlich konstruiert und geordnet, und über das Individuum konstruiert und ordnet das Gesellschaftliche wiederum die Gesellschaft – so der Mechanismus der Reproduktion. Indem er die Akteure zur Wahrnehmung und zum Fühlen, Denken, Bewerten und Handeln befähigt und anleitet, ist der Habitus produktiv und zwingend zugleich, denn er eröffnet *und* begrenzt deren Möglichkeiten, die Welt zu erkennen, sich in ihr zu bewegen und zu agieren – oder, in den viel zitierten Worten Bourdieus: „als strukturierende und strukturierte Struktur“ (Bourdieu 1987a: 891) erlaubt der Habitus, vergleichbar „der generativen Grammatik Noam Chomskys [...], alle typischen Gedanken, Wahrnehmungen und Handlungen einer Kultur zu erzeugen – und nur diese“ (Bourdieu 1983: 143).

Das unermüdlich wiederholte und betonte Motiv nach dem die Dispositionen des Habitus unmerklich bis in die feinsten Verästelungen der menschlichen ‚Natur‘ vordringen, sich dort einnisten, mit ihr ‚verschmelzen‘ und sich dabei dem Zugriff des individuellen Bewusstseins entziehen, ist reich an Implikationen und Konsequenzen. Es beinhaltet zum einen, dass der Habitus kein neutrales ‚Equipment‘ zur Orientierung in der Lebenswelt darstellt, sondern einen sozialen Mechanismus, der gesellschaftliche Ungleichheiten reproduziert und festschreibt. Weiterhin zeigt es eine fundamentale Kritik rationalistischer Handlungstheorien an, die menschliches Handeln als alleinige Aneinanderreihung bewusster Entscheidungen begreifen. Schließlich involviert es die These einer fast vollständigen gesellschaftlichen Durchdringung und Determinierung des Menschen und damit das stärkste Argument Bourdieus für die Verabschiedung

des autonomen, selbstreflexiven Subjekts, das er durch einen Satz von Leibniz, nach dem wir Menschen „in Dreiviertel unserer Handlungen Automaten sind“ (Bourdieu 1987a: 740) zusätzlich untermauert. Für die Anlage und Ausrichtung seiner Wissenssoziologie folgt daraus, dass sich die sozialwissenschaftliche Analyse auf die Aufdeckung und Beschreibung eben jener Automatismen und ihrer ‚Programme‘ zu richten hat, um das, was sich im individuellen und kollektiven Unbewussten abspielt ans Tageslicht zu befördern und so ihren Beitrag zur Selbstaufklärung des Menschen zu leisten.

Die das Habitus-Konzept begründende Annahme, dass „die Wahrnehmungskategorien [...] wesentlich aus der Inkorporierung der objektiven Strukturen des sozialen Raums“ hervorgehen (Bourdieu 1985: 17), bildet gleichfalls den Ausgangspunkt von Bourdieus Theorie der Kunstwahrnehmung, des Kunstverstehens und der Kunstproduktion, allgemein: seiner Soziologie der symbolischen Formen, und schließlich auch seiner wohl bekanntesten Studie zur Soziologie der Lebensstile: „Die feinen Unterschiede“ (Bourdieu 1987).

Die Wahrnehmung und das Verstehen von Kunstwerken setzt ästhetische Einstellung und ästhetische Kompetenz voraus. Die beiden Aspekte, die prinzipielle Haltung gegenüber Kunstwerken und der für ihre kognitive „Entschlüsselung“ notwendige „Code“, sind nicht voneinander zu trennen und werden durch Lern- und Bildungsprozesse im Rahmen der Sozialisation vermittelt und erworben. Dabei kann die Beziehung von ästhetischer Einstellung und Kompetenz zwei soziale Ausprägungen annehmen. Einmal die der unteren Bildungssphären einer Gesellschaft, welche sich durch eine stark lückenhafte, in der Regel gänzlich fehlende Kunstkompetenz auszeichnet. Hier ist der Code, also dass für eine „angemessene Erfahrung des Kunstwerks“ erforderliche art- und gattungsspezifische Wahrnehmungs- und Wertschätzungsraster, nicht vorhanden, so dass für den in seinen kognitiven Fähigkeiten überforderten Rezipienten die in künstlerischen Werken enthaltenen Botschaften „keinerlei Bedeutung, genauer gesagt, keinerlei Strukturierung und Organisation“ besitzen, „da er sie nicht zu ‚dekodieren‘, das heißt in verständliche Form zu bringen vermag“ (Bourdieu 1983: 168 und 164). Die Kunstwahrnehmung, der es an ästhetischer Kompetenz mangelt weil sie den Code nicht oder nur unvollständig kennt, kann an den symbolischen Ausdrucksformen nur das entschlüsseln und benennen, was unmittelbar zugänglich und eingängig ist. Entsprechend bleibt die Wahrnehmung „auf das Erfassen der primären Eigenschaften reduziert“, wie etwa im Falle eines Gemäldes auf die Identifikation von Objekten, Farben, Formen, Konstellationen und Stimmungen. Ihr Ergebnis ist entweder unmittelbares Verstehen oder Verwirrung, weshalb die Wahrnehmung in beiden Fällen „grob und verkürzt“ bleibt und „nur eine niedere und verstümmelte Form der ästhetischen Erfahrung“ repräsentiert (ebenda: 167). Deutlich ist dieser Argumentation die Einwirkung Panofskys anzuspüren. Bourdieu setzt die Kunstwahrnehmung der unteren gesellschaftlichen Bildungssphären auf eine Stufe mit der untersten Sinnsicht in Panofskys Dreistufenmodell kunstwissenschaftlicher Interpretation, die dieser ja, in Anlehnung an Lessing, als die „primitivste Stufe der wis-



senschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk“ verstanden wissen will (Panofsky 1979: 185) – und er benutzt diese Gleichsetzung für einen Hieb in Richtung seiner eigentlichen Gegner: das schöpferische Individuum, das als einzigartig verstandene Kunstwerk und die neuromantische Vorstellung von der Unmittelbarkeit ästhetischer Erfahrung durch Anschauung. Mit Panofsky lasse sich nämlich zeigen, „dass ein Verständnis, das sich auf die expressiven und, wenn man so sagen darf, ‚physiognomischen‘ Eigenschaften des Werkes stützt – und darauf beschränkt sich das Werkverständnis einer bestimmten romantischen Auffassung von ästhetischer Erfahrung – allenfalls eine Vorschule der ästhetischen Erfahrung bilden kann“, welche „erst im Lichte der höheren Schicht, die sie umgreift und in einer angemesseneren und spezifischeren Deutung überholt, [...] ihre volle Bedeutung“ gewinnt (ebenda: 129). Doch Bourdieu belässt es nicht bei dieser Gleichsetzung, sondern holt durch einen biologischen Vergleich zum finalen Stoße aus, wenn er das kognitive Erfassen der so genannten expressiven Eigenschaften eines Kunstwerkes, und damit die ‚romantische‘ Auffassung von ästhetischer Erfahrung, nicht nur für „naiv“, „primitiver, abgegriffener, von niedrigerem Niveau“ befindet, sondern zudem auch „eher zum Stammhirn gehörig“ erachtet, während doch die anspruchsvollen und gehaltvolleren, wissenschaftlichen Interpretationsschritte, welche erst die wahre Bedeutung eines Werkes erschließen, „dem Gebiet der Hirnrinde“ zuzurechnen seien (ebenda: 164 und 167).

Mehr als zwanzig Jahre später ist Bourdieu bestrebt, diese Sichtweise zu korrigieren und versucht unter „viel Mühe mit der intellektualistischen Konzeption zu brechen“ (Bourdieu 1999: 491). Um erkennen zu können, ob und wie sich nach diesem Bruch die Untersuchung der „sozialen Genese des Blicks“ (ebenda: 490) methodologisch und methodisch entwickelt, ist es notwendig, vorab auf die zweite mögliche soziale Ausprägung ästhetischer Einstellung und Kompetenz einzugehen, die Bourdieu ebenfalls scharf vom wissenschaftlichen Kunstverstehen abgegrenzt sehen will: die der oberen gesellschaftlichen Bildungssphären. Deren ästhetische Einstellung und Kompetenz zeichnet sich zunächst dadurch aus, dass der Code zur angemessenen Entschlüsselung von Kunstwerken vor allem dank schulisch vermitteltem Wissen verfügbar ist, beherrscht wird und für Ergänzungen und Verfeinerungen offen steht. Die Kenntnis der Interpretationskategorien schafft bereits die Voraussetzung für einen anderen Zugang zum Kunstwerk und ein gänzlich anderes Sehen, denn sie erlaube nicht nur das Dekodieren bekannter Kunstrichtungen und Kunstwerke, sondern gestatte es auch umgekehrt, „alle verfügbaren Codes aufzugeben, um sich dem Werk selbst in seiner zunächst unerhörten Befremdlichkeit zu überlassen“ (Bourdieu 1983: 180) und so neue Entwicklungen in der Kunst zu erkennen und diese interpretierend zu erschließen. Ein zweites den gebildeten Geschmack charakterisierendes Merkmal kann durch bloße Lernprozesse und Wissensaneignung jedoch nicht erlangt werden: das habituell verankerte, das heißt historisch und sozial tradierte, immer auch nach Außen zur Darstellung gebrachte und damit sich selbst ebenso wie gesellschaftliche Unterschiede re-

produzierende Selbstverständnis der gebildeten Klasse, das Bourdieu die „charismatische Ideologie“ nennt (Bourdieu 1983: 193-201, Bourdieu 1987a: 57ff, Bourdieu 1999: 499ff.). Die Ideologie beruht auf der Illusion eines außeralltäglichen, eben charismatischen Verhältnisses, das sich durch eine ganz besondere Vertrautheit mit der Kunst im Allgemeinen und durch eine ausnehmend genussvolle, gleichfalls charismatische Kunsterfahrung im Besonderen auszeichnet. Indem die gebildete Klasse die für sie selbst konstitutive Beziehung zwischen Erziehung und Ausbildung einerseits und ästhetischer Einstellung, Kunstkompetenz und Kunsterfahrung andererseits nicht wahrnimmt oder verschweigt und gar verschleierte, erweckt sie den mitunter selbsttrügerischen Eindruck, es handle sich bei ihrer ästhetischen Einstellung und ihren ästhetischen Kompetenzen um natürliche Begabungen und bei ihrer Art der Kunsterfahrung um eine gleichermaßen ästhetische Begnadung. Während die stets nach Außen hin zur Schau gestellte charismatische Ideologie bei den übrigen Klassen deshalb das Gefühl der Unterlegenheit und Ausgeschlossenheit bestärkt, bewirkt sie beim gelehrten Geschmack zum einen die Versicherung und Befriedigung, sich ‚natürlich‘ und damit legitim in der Sphäre der Kunst ‚auszukennen, sich darin wiederzufinden, sich darin wohl, ja zu Hause zu fühlen, seine Welt und seine Beziehung zur Welt darin wiederzuerkennen‘ (Bourdieu 1999: 499). Zum anderen trägt sie zur charismatischen Aufladung und Überhöhung einzelner Kunstwerke wie auch der Kunst insgesamt bei, indem sie die Erwartung hegt und stets aufs neue schürt, die Werke seien in der Lage, wenn nicht gar dazu verpflichtet, „die in einigen ‚Erwählten‘ versteckten Anlagen ans Licht zu holen“ (Bourdieu 1983: 194), um sie damit in die Möglichkeit zu begeben, „sich durch ein Kunstwerk und, allgemeiner, durch Werke der hohen Kunst begeistern zu lassen“ (Bourdieu 1987a: 57f.). Das aus der charismatischen Ideologie entspringende Selbstverständnis des gebildeten Geschmacks erklärt denn auch dessen fortwährend betonte „Liebe zur Kunst“ (Bourdieu/Darbel 2006), seinen neuromantischen Glauben an die „Einzigartigkeit der Erfahrung“ und an die „intuitive Erleuchtung“, damit an die Gefühle der „Bewegung des Herzens“ durch erhöhte Aufmerksamkeit „für das sinnlich Erfassbare“ – allesamt Motive für die „entzückte Hingabe an das in seiner unausdrückbaren Einzigartigkeit erfasste Werk“ (Bourdieu 1983: 194f, Bourdieu 1996: 9, 12 und 499).

Der unangemessenen, weil naiven, groben und verkürzten Kunsterfahrung der unteren Bildungssphären und der gleichfalls unangemessenen, weil romantisch und ideologisch verblendeten, selbstgenügsamen und selbstverklärten, einer jeglichen substantiellen Grundlage entbehrenden, vorgeblich aber ‚echten‘ ästhetischen Einstellung und Kompetenz des gebildeten Geschmacks hält Bourdieu nun die „mühsamen Verfahrensweisen und kalten Kommentare der Intelligenz entgegen“ (Bourdieu 1983: 194). Die wissenschaftlich-rationale Erkenntnis kann sich weder auf dem Niveau der defizitären ästhetischen Kompetenz der Bildungsfernen bewegen, noch kann es ihr wie dem Bildungsmenschen darum gehen, „das Kunstwerk auf spezifisch ästhetische Weise zu betrachten“ und sich „dem betrachteten Werk in seiner unableitbaren Einzigartig-

keit zu überlassen“, denn sie ist „keine Sache der Sinne und des Gefühls“, sondern „des Entzifferns und Rasonierens“ und verfolgt das Ziel, „dessen distinktive Züge zu ermitteln, indem man es in Beziehung zu allen Werken (und nur zu diesen Werken) setzt, die insgesamt die Klasse bilden, der es angehört“ (ebenda: 171, Bourdieu 1999: 500). Der wissenschaftlichen Analyse kann es folglich nur um die Rekonstruktion der Habitusformationen als den verborgenen historischen Bedingungen und sozialen Konditionierungen getan sein; um die Aufdeckung jener kulturellen Dispositionen also, welche die wahrnehmenden, denkenden und handelnden Menschen zu eben jenen Automaten werden lassen, die Kulturobjekte in spezifischer, nämlich von anderen habituellen Prägungen klassifikatorisch unterscheidbarer Art und Weise dekodieren bzw. hervorbringen. Somit erweist sich einzig dort, wo Soziologen und Kunsthistoriker den Habitus aufdecken und beschreiben, nämlich im nüchternen Aufweis und in der rationalen Erklärung dessen, was von den Akteuren unbewusst in ihr Wahrnehmen, Denken und Handeln eingegangen ist, die intellektuell angemessene und zugleich ideologiefreie Interpretation.

Wie angedeutet, möchte Bourdieu seine Theorie der sozialen Genese des Blicks von den „Spuren des Intellektualismus“ (Bourdieu 1999: 490), die seinen frühen, unter dem Einfluss von Panofsky entstandenen Arbeiten noch anhaften, befreien. Hierzu stellt er sich der Kritik, sein Zugang könne „zwar Gesetzmäßigkeiten aufstellen“, ihm käme „dabei aber die ‚Einzigartigkeit der Erfahrung‘ abhandeln“ und bedeute deshalb einen „entweihenden Kontakt zum Kunstwerk“; und er wirft zugleich die Frage auf, weshalb man ihn und all diejenigen, „die diese Produkte menschlichen Handelns [die Kunstwerke, J.R.] der normalen Behandlung der normalen Wissenschaft unterziehen wollen“ durch derartige Vorwürfe zu diskreditieren versucht, woher also „dieses so mächtige Bedürfnis kommt, die rationale Erkenntnis niederzumachen“ – und vor allem, wer diese Vorhaltungen vorbringt (ebenda: 9ff.). Die Antwort findet Bourdieu im „Hermeneutismus“ und seinen Anhängern, „die verbissen die uneinnehmbaren Wälle der menschlichen Freiheit gegen die Übergriffe der Wissenschaft aufzurichten versuchen“, namentlich „den ‚Schöpfern‘ und denjenigen, die sich mit ihnen anhand einer ‚schöpferischen‘ Lektüre zu identifizieren trachten“, sich aber durch die Rationalität der ‚normalen Wissenschaft‘ in ihrer narzisstischen Eitelkeit gekränkt fühlen (ebenda: 491 und 12).

Gleichwohl ist Bourdieu bereit zuzugestehen – und hier könnte man geneigt sein, die erstrebte Abstandnahme zum Intellektualismus anzunehmen –, dass „der Untersuchende in seine Theorie von der Wahrnehmung des Kunstwerks eine Theorie der ursprünglichen Wahrnehmung als einer theorie- und begriffslosen Praxis aufnehmen“ müsse, „für die seine Arbeit an der Konstruktion eines Interpretationsrasters, an einem Modell, das die Praktiken und Werke erklärt, allenfalls ein Substitut liefern kann“; einschränkend fügt er jedoch sogleich hinzu, dass dies „in keiner Weise bedeutet, dass er [...] die praktische Erfahrung des Verstehens *mimt* oder *in praxi* reproduziert“ (Bourdieu 1999: 492). Für eine ‚Theorie der ursprünglichen Wahrnehmung‘ gelte vielmehr von

der unmittelbaren Erfahrung eines Kunstwerkes auf die Rekonstruktion einer „Weltanschauung“ überzugehen, die zur Herausbildung bestimmter kognitiver und wertender Dispositionen sowie spezifischer visueller Fertigkeiten und Gewohnheiten geführt hat, welche das Kunstwerk in seiner Gestalt sozial und historisch notwendig gemacht haben, sich also im Werk verdichten und als identifizierbare Elemente zur Ansicht kommen. „Um den stets drohenden Fehler des Intellektualismus zu meiden“ (ebenda: 497), verlagert sich die rationale Ergründung dieses Erzeugungsprinzips, das heißt das Verständnis eines Kunstwerks in seiner geschichtlichen Logik, seine Behandlung als notwendiges Produkt gesellschaftlicher Tatsachen und damit als Dokument einer Weltanschauung, deshalb auf das Studium schriftlicher Quellen. Vor allem in den wenig beachteten Randbereichen der Texte kommen die gesellschaftlichen Tatsachen des Alltagslebens zum Ausdruck. Sie geben Auskunft über die Ausstattung der Akteure mit ökonomischem, kulturellem und sozialem Kapital, und sie verleihen Einblick in die „familiären, häuslichen, pittoresken, ja grotesken und deftigen Einzelheiten“, aus denen heraus jene Bestimmungskriterien für „die Konstruktion von Systemen intelligibler Beziehungen“, für die Weltanschauung bzw. für den Habitus, extrahiert werden können, über die sich dann wiederum in einem zweiten Schritt am Kunstwerk selbst „sinnliche Gegebenheiten erklären lassen“ (ebenda: 13f.). Dergestalt geht die Erkenntnis der Kunst nicht wie jede andere Erkenntnis von der Anschauung zur Theoriebildung, vom Bild zum Begriff und zum Text, sondern der Forscher nimmt – mit Kierkegaard gesprochen – „statt der Unmittelbarkeit der Wahrnehmung und Erkenntnis [...] die Nachricht der Zeitgenossen, zu welcher er sich auf die gleiche Weise verhält wie der Gleichzeitige zur Unmittelbarkeit“ (Kierkegaard 2002: 77). In ihrer Bewegung vom Begriff bzw. Text zum Bild vermag die kunstsoziologische Analyse dann aufzuzeigen, dass beispielsweise im Quattrocento der Habitus und mithin der Blick eines Geschäftsmannes „in der Schule, in der Kirche, auf dem Markt, beim Hören von Vorträgen, Reden und Predigten, beim Wiegen und Messen von Weizen und Tuchballen, bei der Berechnung von Zinseszinsen oder Seetransportversicherungen erworben wurde“, weshalb sich „der berechnende Geist des Kaufmanns“ denn auch in der Wahl der Farben (Gold, Ultramarin) für die von ihm in Auftrag gegebenen Gemälde niederschlägt, was im Umkehrschluss wiederum erlaube, „so sakralisierte Werke wie die des Piero della Francesca oder Botticelli in ihrer historischen Wahrheit, nämlich als Gemälde für ‚Krämerseelen‘“ zu typisieren (Bourdieu 1999: 494 und 500, vgl. hierzu auch oben: Kapitel 2.1).

Bei genauerem Hinsehen gibt sich Bourdieus Distanzierungsunternehmen zum Intellektualismus und zu „der von Panofsky begründeten ikonologischen Tradition“ weniger als Bruch zu erkennen, denn vielmehr als Anlass zur Neuausgang der Panofskyschen Ikonologie und zur Neueröffnung seiner Kritik an der Hermeneutik. Die Vertreter der „Verstehenskunst“ verstehen sich darauf, „aus der Rezeption eines beliebigen Kulturgutes ein intellektuelles Dekodieren zu machen“, nur um im gleichen Zuge die „normale Wissenschaft“ des Intel-

lektualismus zu bezichtigen (Bourdieu 1999: 491f.). Demgegenüber kann aber eben die ‚normale Wissenschaft‘, indem sie die historischen Bedingungen und gesellschaftlichen Konditionierungen der Produktion und Rezeption von Kunstwerken offenlegt, einer Betrachtung der mit den Handlungsprodukten selbst unmittelbar gegebenen sinnkonstituierenden Strukturen entbehren. Um die soziale Genese des Blicks zu verstehen und zu erklären, bedarf es nicht primär der Anschauung und ästhetischen *Erfahrung* im Sinne eines reflektierten, sich selbst in die Untersuchung einbeziehenden „sehenden Sehens“ (Imdahl), also keiner Analyse der Erfahrung des erkennenden Subjekts, sondern der Aufdeckung und Beschreibung der Möglichkeitsbedingungen und Grenzen dieser Erfahrung, also von gesellschaftlichen Mustern der Tradierung, Reproduktion und Verfestigung ästhetischer *Einstellungen* – kurz, der „wissenschaftlichen Erforschung von *Invarianten*“ (ebenda: 500, Hervorhebung im Original). Die Erkenntnis einer hinter der Fülle sozialer Einzelercheinungen liegenden, dem individuellen Bewusstsein sich entziehenden Gesetzmäßigkeit entthront die obskurantistische charismatische Ideologie, sie vermag die Einzelwerke vom charismatischen Glanz ihrer Einzigartigkeit zu entzaubern und beide als Derivate sozialer Notwendigkeiten, als Oberflächenphänomene kultureller Dispositionen, zu entlarven. Das einzelne Kunstwerk ist dann das Symptom oder symbolische Anzeichen eines universalen und objektiven ‚Programms‘, es ist eine Art Ausstülpung eines ‚hinter den Dingen‘ verborgenen, vom Forscher im Grunde aber bereits entdeckten sozialen Ordnungsgefüges. Da die sinnstrukturierenden Prinzipien in ihren Grundfesten unveränderlich sind, kann die Untersuchung des Einzelwerkes und die Suche nach Bindegliedern zwischen den Einzelwerken deshalb als abgeschlossen erklärt werden, noch bevor sie tatsächlich eingesetzt hat. Anders als Karl Mannheim, der es methodologisch für unverzichtbar erachtet, gerade diejenige Ebene der Weltanschauungsinterpretation, auf der er den Habitus-Begriff einführt und die er als produktive, transzendierende Leistung des Interpreten begreift, die ‚sinnschließende‘ Ebene des Dokumentsinns, am materialen Untersuchungsgegenstand zu überprüfen, um die eigenen Verfahren, Deutungen, Aussagen und Einsichten zu korrigieren und zu ergänzen, befragt Bourdieu den von ihm entworfenen Sinnzusammenhang nicht (mehr) auf dessen Konstruktionsprinzipien und Gültigkeitskriterien. Zwar weist Bourdieu mit Bezug auf Bachelard ausdrücklich auf die herausragende Bedeutung der Reflexion für die Verbindung von soziologischer Theorie, Methodologie und Methode hin, darauf, dass die Wissenschaft „nur fortschreiten kann, wenn sie die Grundlagen ihrer eigenen Konstruktionen fortwährend selbst in Frage stellt“, also „zu einer radikalen Infragestellung der grundlegenden Postulate der Theorie“ imstande ist (Bourdieu et al. 1991: 31). Doch zumindest eine Wahrheit des Sozialen bleibt von dieser radikalen Infragestellung unberührt: das geschichtlich am tiefsten verankerte und gesellschaftlich am stärksten verborgene Gesetz vom fortgesetzten, über ästhetische Distinktionen ausgetragenen Klassenkampf. Der Klassenantagonismus manifestiert sich in der Dichotomie von charismatischer Ideologie einerseits und ästhetischer Ein-

stellung des einfachen Volkes andererseits genauso wie in der Entgegensetzung von ‚legitimem‘ und ‚barbarischem‘ Geschmack, auf die noch einzugehen sein wird.<sup>31</sup> Während bei Mannheim die „Geschichte der dokumentarischen Deutungen der Vergangenheit“ (Mannheim 1964: 129) die Spur eines Fragenden, Suchenden und Zweifelnden zurücklässt, da kann die Analyse auf der Grundlage einer als objektiv anerkannten, allumfassenden und unveränderlichen Sinnstruktur gleich einer in sich geschlossenen, sich selbst genügenden und versorgenden Kreisbewegung ihren Aus- und Fortgang dort nehmen, wo ihr Zielpunkt bereits beschlossen liegt. Und wo Kierkegaard im Zweifel den „Protest gegen jedes Schließen, das hinausgeht über die unmittelbare Wahrnehmung und Erkenntnis“ (Kierkegaard 2002: 77) erkennt, da kann ein Forscher, für den das die Einzelercheinung strukturierende Prinzip zweifelsfrei feststeht, jede beliebige soziale Erscheinung, noch bevor er diese selbst in den Blick nimmt, aufgreifen und in sein Erklärungsmuster einfügen. Im Rahmen des Bekannten wird er dann auf Bekanntes – und nur auf dieses – stoßen: auf aus seinem Prinzip ableitbare Strukturmomente in den Elementbeziehungen, und kann auf diesem Wege seine Theorie anreichern und stärken. Oder in der Wendung Bourdieus: „Weit davon entfernt, sich hinter einem Wall von ‚petits faits‘ verschanzen können, setzt die strukturalistische Interpretation [...] die ganze bereits gewonnene Wahrheit für jede noch zu gewinnende ein. Denn die ganze Wahrheit steht und fällt mit der Wahrheit des Ganzen“ – woraus sich auch erklärt, weshalb es „strikt unzulässig [ist], den einzelnen Beweis vom Beweissystem abzusondern“ (Bourdieu 1983: 134 und 136).

Bourdieu's Theorie der symbolischen Formen und vor allem seine empirischen Studien über „Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie“ (Bourdieu et al. 1981) waren richtungsweisend für die Kulturosoziologie im Allgemeinen und für die ‚visuelle Soziologie‘ im Besonderen. Sie haben gezeigt, dass der menschliche Blick durch soziale Wahrnehmung- und Interpretationsschemata geprägt und angeleitet ist. Diese Schemata werden in der alltäglichen Sozialisation angeeignet, um dann bis in die kleinsten Wahrnehmungen und Handlungen des Alltags hineinzuwirken und damit auch bei der Rezeption und Produktion von Kunst – im Falle der Fotografie einer „illegitimen Kunst“ (ebenda) – zur Geltung und zum Ausdruck zu kommen. Die derart in die Alltagsästhetik einlagerten Möglichkeiten und Grenzen menschlichen Wahrnehmens und Fühlens, Denkens und Handelns konstituieren und repräsentieren den objektiven Aspekt von Gesellschaft – vergleichbar der von Luckmann als „soziohistorisches Apriori“ beschriebenen, von jedem in die Gesellschaft hineingeborenen Menschen vorgefundenen, weil von anderen schon ausgebildeten und ihm auferleg-

31 Die Annahme, die Reproduktion sozialer Ungleichheit und der Kampf um soziale Anerkennung fänden vornehmlich auf dem Felde der Ästhetik statt, ist sowohl von einer Kritik an der Ästhetik Kants wie an der philosophischen Anthropologie getragen. Wer die Erfahrung des Schönen und die Fähigkeit zur Anstrengung komplexer (Selbst-)Reflexionen als Universalien annehme und damit jedem Menschen zuerkenne, verkenne die ökonomischen und gesellschaftlichen Bedingungen, die diese Erfahrungen und Kompetenzen einerseits schwächen oder verunmöglichen und andererseits zu einem Privileg werden lassen.

ten, damit von seiner Subjektivität abgelösten Typisierungen der Lebenswelt (Luckmann 1980: 127). Entsprechend gelingt es Bourdieu die relativ triviale Erkenntnis, dass auch technisch erzeugte Bilder Interpretationen von Wirklichkeit darstellen, um die Einsicht zu ergänzen, dass diese Interpretationen regelgeleitet stattfinden, dass nämlich Fotografien typisierte Wahrnehmungen sind und die symbolischen Ordnungen der sozialen Wirklichkeit sichtbar machen. Jede fotografische Aufnahme impliziert Wahlen und ist das Resultat von Bearbeitungen, denen ästhetische Kriterien zugrunde liegen, die wiederum in jeder gesellschaftlichen Gruppe nach einer bestimmten Norm organisiert sind. Anlass, Ort, Zeit, Umfang, Intensität, technische Ausstattung, die Objekte und deren Einpassung ins Bild – die gesamte Praxis unterliegt einem sozialen Reglement, „so dass noch die unbedeutendste Fotografie neben den expliziten Intentionen ihres Produzenten das System der Schemata des Denkens, der Wahrnehmung und der Vorlieben zum Ausdruck bringt, die einer Gruppe gemeinsam ist“ (Bourdieu et al. 1981: 17). Umgekehrt wird alles, was in Produktion und Rezeption mit diesem Regelwerk bricht, innerhalb der Gruppe mit Überraschung und Unverständnis quittiert, schließlich verworfen und aus der Ästhetik ausgeschieden.

Anders als Musik, Literatur, Theater oder Malerei setzt die Fotografie keinerlei Schulung und Bildung voraus, weshalb sie in schroffem Gegensatz steht zur „allgemeinen Auffassung der künstlerischen Schöpfung als einer mühevollen Arbeit“ (Bourdieu et al. 1981: 89). Aus diesem Grunde wird sie von den Angehörigen der Bildungsklasse, die den „legitimen Geschmack“ definieren und überwachen, nicht nur als promiskuitive und vulgäre Praxis zurückgewiesen und gemieden, sondern als eben „illegitime Kunst“ aus der gesamten Sphäre erhabener Kulturpraktiken ausgeklammert. Demgegenüber befinden sich am unteren Ende der Legitimitätshierarchie die durch einen „barbarischen Geschmack“ sich auszeichnenden ästhetischen Konventionen und Handlungsrepertoires des einfachen Volkes. Um sie zu ermitteln, strengt Bourdieu die erste empirische Untersuchung zur fotografischen Praxis und zur Bedeutung des fotografischen Bildes an. Seine zu Beginn der 1960er Jahre im Auftrag des Apparate- und Filmherstellers Kodak-Pathé durchgeführten Analysen von Amateur-aufnahmen beschreiben traditionell standardisierte Bildvorstellungen. Sie zeigen, wie tief die mit der Fotografie verbundenen Sehkonventionen, Darstellungs- und Typenrepertoires im Bewusstsein der Akteure verankert sind und wie sich sowohl die Produktion als auch die Rezeption der Bilder regelgeleitet vollzieht. Innerhalb der Ästhetik des ‚barbarischen Geschmacks‘ bemisst sich der Wert einer Fotografie beispielsweise an den Kriterien der Frontalität (von vorn mit Blick ins Objektiv), der Symmetrie, Mittigkeit und Ganzansicht von Objekten oder der wechselseitigen Erhöhung von Person und Hintergrund (bspw. als Ehepaar vor dem Eiffelturm). Die Einhaltung dieser Prinzipien verbürgt die funktionale Bedeutung einer Aufnahme, die durch die Inszenierung eines spezifischen Realismus (Bevorzugung von Farbfilmen, Vermeidung von Gegenlicht, Unschärfen oder Schrägansichten) noch unterstützt wird, was dem

Bild insgesamt den Stellenwert einer repräsentativen, „ewigen Geste“ verleiht (Bourdieu et al. 1981: insb. 85-92).

Wie bei der im Zuge seiner ersten ethnologischen Forschungsarbeiten in Algerien entstandenen Deskription und Analyse des kabyllischen Bauernhauses (vgl. Bourdieu 1987b: 468-489) beschreibt Bourdieu in seiner frühen Fotografie-Studie die Kompositionsverfahren und Bauformen der Kulturobjekte zusammen mit den daran an- und eingepassten Verhaltensweisen der Akteure auf der Grundlage einer materialen Auswertung, und damit an jenem sinnlich wahrnehmbaren Ort, an der sich der Habitus materialisiert und für den Forscher das Regelwerk der Weltdeutung und Sinnkonstitution in den Objektivationen der Handelnden anschaulich und rekonstruierbar wird.<sup>32</sup> Doch am Ende seines Aufsatzes über „Die gesellschaftliche Definition der Fotografie“ (Bourdieu 1981: 85-109) rückt Bourdieu nur umso weiter von der empirisch-analytischen Betrachtung des eigentlichen Untersuchungsgegenstandes ab und macht deutlich, dass sich eine Analyse der konkreten Handlungsprodukte streng genommen erübrigt, wenn nicht gar verbietet. Denn „will man zu verborgenen Analogien vorstoßen [...], darf man nicht in den Gegebenheiten der sinnlichen Anschauung das Prinzip suchen, das sie tatsächlich zu einer Einheit zusammenzufassen vermag“ (Bourdieu et al. 1991: 63). Wenn die ästhetische Einstellung einer sozialen Gruppe Ergebnis und Ausdruck ihres Habitus ist, der als historisch, kulturell und sozial spezifische Disposition auch ein „künstlerisches Programm“ enthält (Bourdieu 1987: 132), das der Forscher bereits aus eben dieser Disposition abzuleiten imstande ist, dann können die Handlungsprodukte zwar durchaus zur nachträglichen Veranschaulichung und zum Beleg einer Theorie herangezogen werden. Weder muss sich eine ausgearbeitete Theorie jedoch an der materialen Analyse konkreter Erscheinungsformen bewähren noch dürfen umgekehrt die konkreten Erscheinungsformen sozialen Handelns zum Ausgang- und fortlaufendem Bezugspunkt der Theorieentwicklung genommen werden. Sehr vielmehr kann sich „die ästhetische Analyse der überwiegenden Mehrzahl der fotografischen Produkte [...], ohne eine Einbuße zu erleiden, auf die Soziologie der Gruppen beschränken, die sie hervorbringen, der Funktionen, die sie ihnen zuschreiben, und der Bedeutungen, die sie ihnen explizit und, ganz besonders, implizit verleihen“ (Bourdieu et al. 1981: 109).

Bourdieus Misstrauen und seine Abstandnahme von der materialen Analyse, sein methodologisches Unternehmen, „die unmittelbare Erfahrung ihres erkenntnistheoretischen Primats zu entkleiden“, sind genuiner Bestandteil seines Verständnisses einer „objektiven Soziologie“ (Bourdieu et al. 1991: 20 und

32 Tatsächlich finden sich viele der in der Kabylei gewonnenen Detailbeobachtungen in der Untersuchung über die sozialen Gebrauchswesen der Fotografie wieder. So z.B. das für die Selbstdarstellung der männlichen Bauern bedeutsame, Ehrerbietung und Achtung anzeigende und zugleich einfordernde Prinzip der Frontalität (vgl. Bourdieu et al. 1981: 88-94). Ein Umstand, der sich auch dadurch erklären mag, dass Bourdieu während seiner Forschungsarbeiten in Algerien selbst die Fotografie als Erhebungsinstrument einsetzte und ca. 1000 Aufnahmen anfertigte (vgl. Bourdieu 2003: insb. 103-129).

29) und lassen sich, so kann man resümierend festhalten, auf drei eng beieinander liegende und einander partiell überschneidende Motive zurückführen.

Erstens auf das Bestreben, die ‚objektive Soziologie‘ deutlich gegen eine halbwissenschaftliche „Spontansozio­logie“ abzugrenzen, die das material Gegebene und Unmittelbare zu ihrem Bezugspunkt nimmt und dabei in zwei Richtungen ausschlägt. Einmal in Richtung jener ‚Soziologie‘, in der „die Analysen [...] sich vollkommen mit den Äußerungen des Alltagsgeredes decken“ und sich deshalb „jeder wie ein kleiner Soziologe fühlen“ darf (Bourdieu et al. 1991: 29). Denn wo der ‚wissenschaftliche‘ Blick an der Oberflächliche der Phänomene haften bleibt und die Deutungen über die eigene Anschauung und Erfahrung nicht hinausreichen, da bewegt sich die Analyse auf Augenhöhe mit der naiven, groben und verkürzten Kunsterfahrung der unteren Bildungssphären. Auch die zweite ‚soziologische‘ Ausprägung speist ihre Analysen und Einsichten aus den „spontanen Induktionen“ und Intuitionen des Alltagsverstandes; und auch ihr liegt „die Verteidigung der gelebten Wahrheit ihrer eigenen Erfahrung am Herzen“ (ebenda: 16 und 21). Wie dargestellt, verfügen die Vertreter der so genannten charismatischen Ideologie aufgrund ihrer umfassenden Bildung zwar über einen distanzierten und gelehrten Zugang zum Gegebenen. Doch der „scholastischen Ansicht“ (Bourdieu 1993) gebricht es an Reflexionsvermögen. Sie ist so sehr vom Glauben an die Einzigartigkeit der Erfahrung sowie an die unantastbaren Rechte des freien und schöpferischen Subjekts – vor allem ihrer eigenen – überzeugt und geblendet, dass sie weder die gesellschaftlichen Bedingungen der Möglichkeit ihres Wissens und Denkens sich bewusst machen noch erkennen kann, „dass wissenschaftliche Aussagen in ihrer vollkommenen Form gegen die Erscheinungsformen errungen werden“, weil es nur auf diesem Wege gelingt, nicht „jenem seltsamen Gemisch aus Dogmatismus und Empirismus, Mystizismus und Positivismus zu verfallen, das den Intuitionismus charakterisiert“ (Bourdieu et al. 1991: 74 und 63).

Zweitens – darauf wurde zuletzt eingegangen – kann sich das Verstehen und Erklären sozialen Handelns aus Perspektive der ‚objektiven Soziologie‘ der materialen Analyse deshalb enthalten, weil „der Sinn noch der persönlichsten und ‚transparentesten‘ Handlungen nicht dem Subjekt zuschreibbar ist, das sie ausführt, sondern sich aus dem umfassenden System der Beziehungen ergibt, in dem und durch das diese Handlungen geschehen“ (Bourdieu et al. 1991: 20). Aufgrund der habituellen Prägung, die auch ein ‚Programm‘ enthält, das nicht zuletzt die ästhetischen Werturteile und Handlungen determiniert, sind die Handlungsprodukte zum überwiegenden Teil der – je nach sozial-struktureller Einlassung variierende, stets aber standardisierte – Output jenes Automaten, der wir Menschen in dreiviertel unserer Handlungen nun eben einmal sind. In der Zurückstellung der materialen Analyse umgeht der Forscher das Problem, sich auf die von seiner auf Automatismen eingestellte Theorie nicht gedeckten ‚petits faits‘, auf das ‚Restviertel‘ sozialen Handelns also, das neben den Standardisierungen unweigerlich in die Handlungsprodukte eingeht, entweder einzulassen oder diese begründet auszublenden, und entgeht somit beide Male dem

drohenden Risiko des Scheiterns seiner Konstruktionen an den empirischen Daten.

Drittens schließlich ist das Abrücken von der unmittelbaren Anschauung und Erfahrung ein für die sozialwissenschaftliche Arbeit unabdingbares Verfahren zur Distanzierung und Befremdung. Bourdieu sieht klar, „dass zu große Nähe ebenso wie zu große Ferne wissenschaftliches Erkennen behindert“ (Bourdieu 1992: 31). Weil der Soziologe das Gewöhnliche und Selbstverständliche untersucht – den Alltag einer Gesellschaft, deren Teil er selbst ist und die er nur so und nicht anders kennt –, und weil seine Aufgabe darin besteht, das Gewöhnliche ungewohnt zu machen, um zeigen zu können, wie wenig selbstverständlich das vermeintlich Selbstverständliche tatsächlich ist, besteht in der „Vertrautheit mit der sozialen Welt das Erkenntnishintermis schlechthin“ (Bourdieu et al. 1991: 15). Die intime Kenntnis des Gegenstandes stellt eine ebenso notwendige Bedingung für die Arbeit des Sozialwissenschaftlers dar wie seine Distanznahme zum Vertrauten. Letztere setze jedoch einen „erkenntnislogischen Bruch“ im Sinne Bachelards voraus (ebenda: 78). Da es der ‚objektiven Soziologie‘ um die „Erforschung von Zusammenhängen einer höheren Ordnung“ geht, welche sich nicht „in einer bloßen Analyse des – und sei es verworrenen – Wirklichen“ offenbart, gilt es „die offenkundigsten, weil vertrautesten Beziehungen aufzubrechen, um das neue System von Beziehungen zwischen den Elementen sichtbar zu machen“ (ebenda: 16f.). Dies bedeutet für Bourdieu den „Bruch mit dem Wirklichen und den Konfigurationen [...], die es der Wahrnehmung anbietet“, also den „Bruch mit dem naiven Realismus“ und folglich den „Bruch mit den Erscheinungsformen“ (ebenda: 17, 36 und 74).

Gar nicht erst in den Blick gerät damit die Vorstellung, der epistemologische Bruch und mithin die notwendige Distanzierung und Befremdung des Forschers vom Gewohnten und Selbstverständlichen könne in einer Art Umkehrverfahren zur Abwendung von den Handlungsprodukten *auch* durch einen methodischen Vorstoß in entgegen gesetzter Richtung geschehen. Nämlich durch eine ungewohnte, außeralltägliche Zuwendung zu den konkreten Erscheinungsformen sozialen Handelns selbst. Die Möglichkeit dieses ungewöhnlichen Zuganges verbietet bzw. versperrt sich Bourdieu, widerstrebt sie doch in grundlegender Hinsicht seinem prinzipiellen Antigestus zu dem, was er mit ‚charismatischer Ideologie‘ und ‚Hermeneutismus‘ verbindet. Abschließend soll deshalb die durch das Moment der interpretativen Einlassung auf die konkreten Erscheinungsformen sozialen Handelns zu gewinnende Perspektivenerweiterung zum Ausgangspunkt genommen werden, zwei methodologische Hauptlinien der wissenssoziologischen (Bild-)Hermeneutik aufzuzeigen.<sup>33</sup> Für *diesen* epistemologischen Bruch gilt es Bourdieu gezielt gegen den Strich zu lesen und zugleich die Diskussion mit Karl Mannheim erneut aufzunehmen.

Zum einen – und hierin liegt bereits ein fundamentaler Unterschied zur Methodologie Bourdieus – setzt die Distanznahme durch Einlassung auf den

33 Vgl. hierzu ausführlich Soeffner 1992, 2000, 2004a, Hitzler/Honer 1997: 7-27 sowie die Beiträge in Hitzler et al. 1999.

materialen Untersuchungsgegenstand gerade nicht „die ganze bereits gewonnene Wahrheit für jede noch zu gewinnende ein“ (Bourdieu 1983: 134), sondern umgekehrt das vorläufige Ausblenden aller vertrauten Selbstverständlichkeiten und das Bezweifeln von bereits gewonnenen Erklärungen voraus.<sup>34</sup> Im Alltag geschieht ein solches, das Verstehen aus seinem Tritt und aus der Bahn werfende Ausblenden gezwungenermaßen immer nur dann, wenn Menschen auf Unbekanntes, auf Unverständliches und Unerklärliches stoßen, wenn der Sinn von etwas nicht offen liegt und sich nicht eindeutig erschließt, wie möglicherweise beim Betrachten eines nichtgegenständlichen Kunstwerks oder wie beispielsweise im Falle von Karl Mannheims ‚Negerstatue‘, die er, siehe oben, als Exempel für das völlig Fremde und Unverständliche anführt. In solchen Fällen gelingt es dem Alltagsverstand nicht, das Wahrgenommene unmittelbar und vollends in die Kategorien des bereits Verstandenen einzuordnen und unter vertraute Ordnungsvorstellungen zu subsumieren. Vielmehr kann, sofern nicht sofortige Zurückweisung und Abwendung der Fall sind, im Verlust der Selbstverständlichkeit der Gegenstand oder die dokumentierte Handlung selbst darauf hin befragt werden, wie sich im Zusammenwirken einzelner ihrer Elemente welche Sinnstrukturen aufbauen und erkennen lassen, und welche möglichen Einheiten von Sinn sich ausgestalten: Was zeigt sich mir tatsächlich? Was könnte und was soll es bedeuten? Wird eine solche, den eingeschliffenen Wahrnehmungs- und Denkgewohnheiten zuwiderlaufende Einstellungsänderung im pragmatischen Vollzug des Alltagslebens wenn überhaupt, dann nur unfreiwillig und kurzfristig vorgenommenen und bleibt in ihren Voraussetzungen und Möglichkeiten unreflektiert, so zeichnet sich, um im Beispiel zu bleiben, ein „Virtuose“ beim „Erschließen der modernsten Formen der nichtfigurativen Kunst“ (Bourdieu 1983: 180) dadurch aus, dass er dieses Ausblenden freiwillig und gezielt vornimmt, dass er sich künstlich aber reflektiert und kontrolliert in die Haltung des Fragenden, des Anschauenden und Erfahrenden hineinbegibt und diese Einlassung zeitlich ausdehnt. Voraussetzung für die deskriptive und analytische Einlassung ist die Vertrautheit mit dem Gegenstand, sind Wissen, Bildung und Erfahrung, ebenso wie die Einsicht und die Fertigkeit hiervon vorübergehend loszulassen und den Sprung in die Befremdung zu wagen; die Bereitschaft also, „mit allen Codes, natürlich zuerst mit dem der alltäglichen Existenz brechen zu können [...], alle verfügbaren Codes aufzugeben, um sich dem Werk selbst in seiner zunächst unerhörten Befremdlichkeit zu überlassen“ (ebenda). Nur auf diesem Wege kann es gelingen – um einen bereits zitierten Satz Bourdieus erneut, nun aber unter anderem Licht zu lesen –, „die offenkundigsten, weil vertrautesten Beziehungen aufzubrechen, um das neue

34 Unschwer sind an dieser Stelle die weitreichenden Einflüsse von Husserls Phänomenologie auf die Hermeneutik zu erkennen. Die Auflage, für die Verfremdung der Weltwahrnehmung jegliches mitgebrachte Wissen und alles für wahr Angenommene zunächst beiseite zu geben, die „Methode der Einklammerung“ oder die „Epoché der natürlichen Einstellung“ (vgl. Husserl 1992a: insb. 56-66), wird methodisch als ‚Prinzip der Kontextfreiheit‘ zur obligatorischen Eröffnung eines jeglichen hermeneutischen Interpretationsunternehmens (vgl. Kapitel 5).

System von Beziehungen zwischen den Elementen sichtbar zu machen“ (Bourdieu 1991: 16f.).

Das Verstehen von sozialem Handeln bewegt sich im Verhältnis von *Vertrautheit* und *Fremdheit*. Sobald der Sozialwissenschaftler nicht, wie Bourdieu vorschlägt, mit den Erscheinungsformen bricht, sondern sich in einer zwischen *Annäherung* und *Distanzierung* oszillierenden Bewegung auf sie einlässt, eröffnet sich ihm die Möglichkeit, im Vertrauten auf Neues, auf noch nicht Gesehenes und Unvorhergesehenes zu stoßen; es bietet sich ihm die Chance, andere Fragen an die Sphäre des immer schon Ausgelegten und vermeintlich schon Verstandenen zu richten und andere objektiv mögliche Einsichten zu gewinnen, um diese Sphäre dadurch neu zu durchdringen, festzustellen und auszudehnen. Dafür allerdings nimmt die wissenssoziologische Hermeneutik, anders als Mannheim in seinem Interpretationsverfahren, die Erscheinungsformen sozialen Handelns bereits in den ersten Schritten der Interpretation nicht als „objektiven Sinn“, das heißt als etwas fraglos Gegebenes, gänzlich Transparentes, intersubjektiv immer schon Verstandenes und damit Selbstverständliches. Vielmehr befragt und untersucht sie die Kulturobjektivierungen deutend auf die in und mit ihnen zur Wahrnehmung kommenden Sinn, Objektivität und Selbstverständlichkeit konstituierenden Prozesse und deren Bedingungen. Wiederum im Gegensatz zu Mannheim beweist sich damit bereits im „*deutenden Verstehen*“ (Max Weber) einer Kulturerscheinung – das heißt in der Frage nach ihrem sinnkonstituierenden Organisationsprinzip, das zugleich ihr „ursächliches Erklären“ (Max Weber) einschließt, das heißt die Frage nach den Bedingungen ihres historischen, kulturellen und sozialen So-und-nicht-anders-Gewordenseins immer mitstellt – der schöpferische, weil Möglichkeiten des Verstehens entwerfende Eigenbeitrag des Interpreten.

Dieser Punkt leitet über zur zweiten, an dieser Stelle ebenfalls nur anzudeutenden methodologischen Hauptlinie der wissenssoziologischen Hermeneutik. Die Untersuchung sozialen Handelns nimmt ihren Ausgang und hat ihren steten Bezugspunkt in den konkreten, materialen Erscheinungsformen sozialen Handelns. Doch sie muss berücksichtigen – darauf weist nicht zuletzt Max Webers Unterscheidung zwischen „*deutendem Verstehen*“ und „*ursächlichem Erklären*“ hin –, dass in diesen Erscheinungsformen zweierlei enthalten ist und zum Ausdruck kommt. Einmal die von Bourdieu beschriebene ‚höhere Ordnung‘ der allgemeinen und überdauernden gesellschaftlichen Kategorien und Typisierungen. In sie wird der Mensch hineingeboren und sie prägt seine Erfahrungen und strukturiert seine Handlungen, über sie reproduziert sich gesellschaftliches Wissen und stellt sich die institutionelle Ordnung auf Dauer. Das andere Mal und zugleich sind die Erscheinungsformen jedoch unweigerlich auch das Produkt sinnhaften Handelns. Die Handelnden realisieren und vermitteln die institutionelle Ordnung, und sie variieren und modifizieren die gesellschaftlichen Prägungen und Strukturen indem sie das Allgemeine deuten und spezifischen Gebrauch von ihm machen. Hier, in der Sphäre des Besonderen, geschieht mit der Beimengung des Subjektiven die Abweichung vom Vortypisierten und Ka-

tegorisierten; hier liegt der Ort, von dem aus die „Wege der Kreativität“ (Popitz 1997) ihren Ausgang nehmen: das Erkunden, Gestalten und Sinnstiften in Ästhetik, Phantasie und Spiel. Indem sie das Allgemeine im Besonderen sichtbar und das Besondere dadurch zugleich zugänglich macht, versucht die wissenssoziologische Hermeneutik die je spezifischen Ausprägungen und damit die Typik sozialen Handelns zu verstehen.

Das Verstehen von sozialem Handeln bewegt sich im Verhältnis von *Besonderheit* und *Allgemeinheit*. Wenn Bourdieu das methodologische Axiom Bachelards übernimmt, demzufolge „der epistemologische Vektor [...] vom Rationalen zum Realen und keineswegs in die umgekehrte Richtung“ weist (Bourdieu et al. 1991: 40), dann entkommt er diesem Verhältnis indem er es einseitig zugunsten des Allgemeinen aufricht. Demgegenüber erkannte Mannheim für seine Wissenssoziologie, wie oben ausgeführt, dass das wissenschaftliche Verstehen – darin vom Alltagsverstehen keineswegs verschieden – nicht auf einer definierten Geraden vom Allgemeinen zum Besonderen, vom Ganzen hin zum Teil verläuft, sondern eine Zirkelstruktur aufweist, in der es zwischen Teil und Ganzem, Ganzem und Teil oszilliert. Anders als Bourdieu scheint Mannheim der Auffassung Heideggers zu folgen, der das entscheidende Moment darin erkennt „nicht aus dem Zirkel heraus-, sondern in ihn nach der rechten Weise hineinzukommen“ (Heidegger 2001: 153). Aus methodischen Gründen also, nämlich für den begründeten und kontrollfähigen Zugriff auf den Zirkel des Verstehens vollzieht Mannheim jenen Kunstgriff, aus dem sein Stufenmodell der Interpretation hervorgeht: von den konkreten Ausdrucksgestalten steigt es zur Konstruktion einer Weltanschauung auf – nur um für die wissenssoziologische Analyse an Ende dann doch die Bedeutung letzterer weit über die der ersten zu stellen.

Insgesamt hat die Darstellung und Diskussion der beiden frühesten und für die Wissenssoziologie wegweisenden methodologischen Auseinandersetzungen mit dem Bildmedium gezeigt, dass sowohl Bourdieu als auch Mannheim den Primat auf die Ergründung der Erzeugungsprinzipien (Weltanschauung, Habitus) von Erscheinungsformen sozialen Handelns legten, und dabei – das ein Mal mehr, das andere Mal weniger dezidiert – von der Analyse der Erscheinungsformen selbst, der Bilder, abrücken. Wenn auch an einander entgegen gesetzter Stelle, so nehmen doch beide eine Sphäre des Gegebenen und bereits Verstandenen, vom Forscher auch nicht (mehr) zu Befragenden bzw. in Zweifel zu Stellenden an: Mannheim die ganz grundsätzliche Objektivität von Handlungen und Handlungsprodukten – der „objektive Sinn“ der Kulturobjektivationen; Bourdieu die Objektivität sozialwissenschaftlicher Erkenntnis – die „objektive Soziologie“. Indem beide Objektivitätsannahmen – das ein Mal mehr, das andere Mal weniger offensichtlich – die Zirkelstruktur des Verstehens zugunsten eines ursächlichen *Erklärens* mittels theoretischer Ganzheitskonstruktionen aufheben, entheben sie sich davon, die empirischen Erscheinungsformen sozialen Handelns selbst *deutend* zu verstehen, das heißt sie auf ihre Sinn und Bedeutung konstituierenden Potentiale zu befragen.

Der wissenssoziologischen Hermeneutik und speziell der wissenssoziologischen Bildhermeneutik, welche auf die eingangs dargelegten und erörterten hermeneutischen Ansätze in den Kunstwissenschaften Bezug nehmen kann und muss, stellt sich die Aufgabe, das Verhältnis von *Vertrautheit* und *Fremdheit* sowie jenes von *Besonderheit* und *Allgemeinheit* in ein deutendes Verstehen und ursächliches Erklären zu überführen, ohne diese Verhältnisse dabei in Schiefelage zu versetzen oder sie in eine Einbahnstrasse zu manövrieren. Heideggers Diktum, die Zirkelstruktur des Verstehens nicht methodologisch aufzukündigen, sondern einen methodisch begründeten Zugang zu ihr zu finden, ist dabei um die Einsicht und um – die im Folgenden einzulösende – Anforderung zu ergänzen, die Zirkelbewegung selbst für die Analyse sozialen Handelns *methodisch kontrolliert* einzusetzen und zu nutzen.

Bevor wir uns jedoch der Frage der methodologisch-methodischen Umsetzung dieses Programms zuwenden (Kapitel 5), soll der Untersuchungsgegenstand selbst, auf den das Verfahren der wissenssoziologischen Bildhermeneutik schließlich zur Anwendung kommt, hinsichtlich zweier Aspekte betrachtet werden. Zunächst betreffend der Bedeutung von Bildern und insbesondere audiovisuellen Handlungsprodukten für die Soziologie insgesamt (Kapitel 3); und anschließend im Hinblick auf die thematischen Ansatzpunkte und die Untersuchungsfelder der hier vorgeschlagenen und verfolgten, die Wahrnehmung und den Körper, die Bilder und die Medien aufeinander beziehenden, deshalb anthropologisch und phänomenologisch und begründeten visuellen Wissenssoziologie (Kapitel 4).

### 3 Die ‚klassische‘ visuelle Soziologie, der ‚Visual Turn‘ und die Bildforschung in der ‚neuen‘ Wissenssoziologie

#### Die ‚klassische‘ visuelle Soziologie

Die Sozialwissenschaften haben die Bilder als Datenproduktionstechnologien und Datensorten lange Zeit wenn nicht gänzlich ignoriert so doch weitestgehend randständig behandelt. Die Gründe für diese Zurückhaltung und die entsprechend unausgereifte Entwicklung einer diesbezüglichen sozialwissenschaftlichen Methodologie und Methodenpraxis sind in der langen Vorgeschichte der (Selbst-)Bindung der Sozialwissenschaften an Sprache und Schrift zu suchen, gepaart mit einem Misstrauen gegenüber den Ausdrucksformen, der Gestaltungskraft sowie der Erzähl- und Wahrheitsfähigkeit von Bildern. Zwar waren Bilder – gewiss nicht nur in unserer Kultur – über Jahrhunderte hinweg legitime Institutionen der Traditions-, Glaubens- und Wissensvermittlung, auch wenn ihnen kein Text beigelegt war (vgl. Gombrich 1986). Jedoch entsteht der Argwohn gegenüber der angeblich unauflösbaren Mehrdeutigkeit der Bilder in einer Zeit, für die Schriftlichkeit und Texte zu den wahren Garanten von Inter-subjektivität und Objektivität werden, und mit der Fixierung auf die Schriftlektüre und die Textauslegung nicht nur allmählich die Fähigkeit zur Bildentschlüsselung abhanden kommt, sondern man zunächst auch relativ blind ist gegenüber der Mehrdeutigkeit und gar der Ambivalenz von Texten (vgl. Goody et al. 1986).

Bereits mit der Entwicklung der technischen Aufzeichnungsmedien Mitte des 19. Jahrhunderts erkennen Anthropologen, Ethnologen und Volkskundler die besonderen Eigenschaften und Möglichkeiten der Bilder und nutzen sie gezielt für eine Forschungspraxis, in der Fotografien bald die Zeichnungen in ihrer Aufgabe zur Unterstützung der Textproduktion und zur Illustration der Ausführungen ersetzen (vgl. Theye 1989). Zu den klassischen Weiterentwicklungen der medial gestützten Feldarbeit und der sich bald herausbildenden *Visual Anthropology* zählen heute sicherlich die Arbeiten von Gregory Bateson und Margaret Mead (1942) oder John Collier (1967). Mit der Verbreitung des Films steigert sich dann die bereits mit der Fotografie gehegte Vorstellung, technisch-objektive Abgüsse sozialer Wirklichkeiten herstellen zu können und liegt die Vorstellung einer ‚Krise der Repräsentation‘ noch fern: „Ethnographic film is film which endeavours to interpret the behaviour of people of one culture by using shots of people doing precisely what they have been doing if the camera were not there“ (Goldschmidt zit. n. Chiozzi 1984). Bei ihren Exkursionen schieben die Wissenschaftler entweder die Kameras zwischen sich und die wahrzunehmenden Objekte oder sie lassen die Untersuchten selbst in ihrem Auftrag oder nach ihren Vorgaben fotografische oder filmische Aufnahmen anfertigen. In beiden Fällen dienen die Aufzeichnungsmedien aber primär der Unterstützung des Datenerhebungsprozesses, sollen die Bilder in erster Linie die ‚eigentlichen‘ Beobachtungen beglaubigen und werden wenn überhaupt,

dann erst in zweiter Linie als eigenständige Materialien für eine systematische Analyse erkannt und behandelt. Problematisiert wird vielmehr die Übersetzung von Bild in Sprache, für die es eine Brücke zu schlagen gelte, die allerdings auch in anspruchsvollen Ansätzen nur postuliert wird und methodisch unausformuliert bleibt: „Decoding or translation serves as a bridge between the visual, which in western culture we associate with intuition, art, and implicit knowledge, and the verbal, which we have come to associate with reason, fact, and objective information“ (Collier/Collier 1986: 178).

Für die akademische Soziologie finden sich frühe Beispiele des Einsatzes bild-technischer Aufzeichnungsmedien bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wenn im *American Journal of Sociology* zwischen 1903 und 1915 eine ganze Reihe von Artikeln erscheinen, die sich mit Aspekten der sozialen Deprivation befassen und Fotografien gleichfalls als Belegmaterialien einsetzen (Breckindrige/Aboth 1910, MacLean 1903, Walker 1915, Woodhead 1904). Doch schon nach 1916 beginnt die wachsende Bedeutung quantitativer Verfahren fast schlagartig die Bilder durch Formeln, Grafiken und Tabellen zu ersetzen (vgl. Stasz 1979). Umso interessanter sind die außerhalb der Fachdisziplin entstehenden Arbeiten, wie etwa August Sanders in den 1920 und 1930er Jahren in Deutschland hergestellten Portraitfotografien. Zeitgleich zu Theodor Geigers, ersten Untersuchung zur sozialen Schichtung des deutschen Volkes, mit der dieser „das soziale Gesicht der Zeit“ und das „Antlitz unserer Gesellschaft“ (1987 [1939]: 81 und 137) auf der Grundlage einer Berufszählung aus dem Jahre 1925 empirisch festzuhalten und statistisch aufzuzeigen versucht, erstellt Sander mit seiner Arbeit über das „Antlitz der Zeit“ (1976 [1929]) eine visuelle Typologie der deutschen Gesellschaft, für die er Repräsentanten unterschiedlichster Gesellschaftsschichten und Berufsgruppen porträtiert. Zwar ist Sanders Fotografie alles andere als wissenschaftlich fundiert, doch ebenso wie Geigers Soziographie nimmt sie vorweg, was für die heutige Sozialstrukturforschung selbstverständlich ist: Neben die für soziale Unterschiede bedeutsame ökonomische Ausstattung rückt gleichberechtigt der alltagsästhetische Lebensstil, wie er in den Selbstdarstellungen von Menschen zum Ausdruck kommt.<sup>35</sup> Mindestens ebenso bedeutsam sind die gleichfalls außerhalb der akademischen Wissenschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von der US-amerikanischen Farm Security Administration (FSA) und dem Department of Agriculture in Auftrag gegebenen Bilddokumentationen über die prekären sozialen Verhältnisse in der amerikanischen Landbevölkerung. Die sozialdokumentarischen Fotografie einer Dorothea Lange, eines Irving Rusinow (1942) oder Walker Evans (1973) hatte die Erhebungspraktiken der *Visual Anthropology* zum Vorbild (vgl. Leicht 2006, Stumberger 2007), und sie war wegbereitend für die in den

35 Für einen Überblick zu den Begriffen Lebensstil und Lebensführung vgl. Raab/Soeffner 2003. Seit Bourdieus Studie über die feinen Unterschiede (Bourdieu 1987a) haben die in der Alltagsästhetik sich niederschlagenden habituellen Prägungen und deren fotografische Dokumentation einen festen Platz in der Sozialstrukturanalyse (vgl. Wuggenig 1990/91).



1970er Jahren in den USA sich ausbildende *Visual Sociology* (vgl. Cheatwood/Stasz 1979, Schändlinger 1998).

Fast parallel mit den Vorläufern der *Visual Sociology* wird man in den 1940er und 1950er Jahren jedoch zunächst auf die gesellschaftliche Bedeutung der technischen Massenmedien aufmerksam. Sie gilt es hinfort hinsichtlich ihrer offenen und als verdeckt vermuteten Wirkungen, wie Verführung, Demagogie und Manipulation theoretisch zu reflektieren und insbesondere für die Bereiche der politischen und kommerziellen Werbung empirisch zu untersuchen (Merton 1946, Packard 1958). Motivierend für die Aufmerksamkeitsverlagerung auf die Massenmedien waren sicherlich Theodore Roosevelts Sieg bei den Präsidentschaftswahlen von 1932 und Orson Welles' 1938 ausgestrahltes Hörspiel ‚War of the Worlds‘. Spätestens die audiovisuelle Berichterstattung über den dann realen Krieg in Vietnam lies die besondere Aussagekraft und Wirkung von in der Gesellschaft massenhaft zirkulierenden, politisch relevanten Bilder offensichtlich werden. Doch nicht nur die Produktions- und Aneignungsformen der schnell flächendeckend verbreiteten und ebenso alltäglich wie schichtübergreifend genutzten audiovisuellen Medien wurde mit all ihren sozialisatorischen Wirkungen, insbesondere von Gewaltdarstellungen, zum Gegenstand sozialwissenschaftlicher Rezeptionsforschungen und Inhaltsanalysen (Bonfadelli 1980). Auch die lange zwar singulär bleibende Erforschung der gegen Ende der 1960er Jahre einsetzenden, bald massenhaften Verbreitung und Verwendung der Fotografie im Amateurbereich (Bourdieu et al. 1981) ebenso wie die massenhafte Produktion und Rezeption von Werbeanzeigen (Goffman 1981) wird untersucht und wirft Licht einerseits wiederum auf klassen- bzw. milieuspezifische Alltagsästhetiken und habituelle Verhaltensweisen sowie andererseits auf Stereotype in der medialen Darstellung und Inszenierung von Geschlecht. Thematisch dehnten sich der Bereich der Untersuchungen in der Folgezeit denn auch auf spezielle Fernsehformate und ihre audiovisuellen Inszenierungsweisen aus, wie Fernsehwerbung (Kotlmann/Mikos 1981), Fernsehnachrichten (Keppler 1985), Fernsehfilme (Kepplinger 1987) und Daily Soaps (Rössler 1988).

Demgegenüber erstrecken sich die Untersuchungsfelder der *Visual Sociology*, die als bald eigenständige Teildisziplin den visuellen Daten und den Verfahren zu ihrer Untersuchung und Darstellung zum ersten Mal zentrale Bedeutung beimisst, noch vornehmlich auf die Erforschung sozialer Problembereiche wie Minderheiten, Randgruppen und Unterschichten, auf die Analyse von Rollenverhalten etwa in der Familie, und auf das Gebiet der Stadtsoziologie (vgl. Becker 1981, 1986). Von Anfang der 1970er bis Mitte der 1980er Jahre erlebt die *Visual Sociology* ihren Höhepunkt: Mehrere internationale Zeitschriften erscheinen parallel, regelmäßige Tagungen werden veranstaltet<sup>36</sup>, Sammelbän-

<sup>36</sup> Zwischen 1972 und 1974 erschien in den USA die Zeitschrift ‚Videosociology‘ und ab 1974 gab es mehrere Sitzungen der American Sociological Association unter dem Titel ‚Visual Sociology‘. Ab 1978 wurden mehrere kleinere Zeitschriften in den USA und in Europa ins Leben gerufen und 1981 kam es zur Gründung der International Visual Sociological Association mit

de veröffentlicht, Einführungen für Studierende und Didaktikratgeber für Dozenten verfasst und an US-amerikanischen Universitäten versucht man in speziellen Seminaren *Visual Sociology* theoretisch und praktisch zu vermitteln (vgl. Curry/Clarke 1978, Curry 1984, Henney 1986). Doch die aufkommende Informations-, Kommunikations- und Multioptionsgesellschaften mit ihrer Zersplitterung der Medienwelt in Spartenprogramme und zielgruppenspezifische Präsentationsformen ebenso wie die zunehmende Ausdifferenzierung und ‚Demokratisierung‘ der Kommunikationsmedien drängen trotz nachhaltiger Versuche, die *Visual Sociology* als Teildisziplin fortzuführen (vgl. Caufield 1996, Harper 1988, 1996), in ihrem Einfluss ebenso zurück, wie sie eine Veränderung in der ‚Realität der Massenmedien‘ (Luhmann 1995) bewirken und das Ende der bis dahin vorherrschenden Soziologie der Massenkommunikation (Hunziker 1988, Maletzke 1988) und der Medienwirkungsforschung (Burkhart 1987) einläuten. Erfolglos bleiben schließlich auch Versuche, eine *Visuelle Anthropologie* und *Visuelle Soziologie* nach amerikanischem Vorbild in Deutschland zu etablieren (Taureg 1984, 1986, Teckenburg 1982, Wuggenig 1990/91), wofür symptomatisch der in der Neuauflage von 2001 nicht mehr enthaltene Eintrag über ‚Visuelle Soziologie‘ (Berghaus 1989) im ‚Wörterbuch der Soziologie‘ von Endruweit und Trommsdorf stehen mag. Unter den neuen Zeichen der Zeit findet die Vielzahl der Ansätze vielmehr unter dem Dach der im Zuge des so genannten *Visual Turn* zu Anbeginn der 1990er Jahre massiv an Popularität gewinnenden *Cultural Studies* ein neues Betätigungsfeld (vgl. Chaplin 1994, Long 1997, Mikos 1999).

### **Die Flut der Bilder und der Visual Turn**

Die neue Qualität und Quantität der technischen Medien und ihrer Bilder regte in den 1990er Jahren auch die philosophische Diskussion an und gab Anlass zu unterschiedlichen Einschätzungen. Sie reichen von der beklagenswerten weil kulturzersetzenden Verabschiedung der Gutenberg-Galaxis und des gedruckten Wortes (Postman 1985) bis zur überschwänglichen Begrüßung der Bildmedien als den überlegenen Kulturtechniken (Stephens 1998). So glaubt im Anschluss an Marshall McLuhans These von den Medien als ‚Erweiterungen des Körpers‘ (McLuhan 1970) mancher Theoretiker in der medial-apparativen Technik das eigentliche *Movens* der ontogenetischen und phylogenetischen Menschheitsrevolution zu erkennen, weil sie die Defizite des naturgegebenen Sehens aufzuheben und in Richtung gänzlich neuer, ‚transanthropologischer‘ Seh- und Denkerfahrungen zu erweitern vermag (Weibel 1987, 1993). Zahlreicher aber sind die kritischen, kulturpessimistischen Stimmen. Für Vilém Flusser etwa hat sich die synthetische und apparativ erzeugte, den ‚bildspeienden Apparaten‘ entspringende, ‚entsetzliche‘, ‚blendende und betäubende Bilderflut‘ der ‚bewegten und tönenden Bilder‘ dem menschlichen Sehen bereits derart bemäch-

dem eigenen Publikationsorgan ‚Visual Sociological Review‘. Bereits 1983 schlossen sich mehrere Zeitschriften zum ‚International Journal of Visual Sociology‘ zusammen.

tigt, dass er kein Zurück mehr sieht zu den Herstellungs- und Wahrnehmungsweisen „der guten alten, stillen Bilder“ der Vergangenheit (Flusser 1997). Noch dramatischer fällt Paul Virilios Klage über den durch technische Substitutionen hervorgerufenen Verlust aus. Durch ihre Ästhetik der Schnelligkeit gehen die technischen Bilder über die Zerstörung alter Wahrnehmungsmuster hinaus und führen zu einer umfassenden „Industrialisierung des Sehens“ und einer „synthetischen Wahrnehmung“ (Virilio 1989: 136-141) – keinesfalls im Sinne einer bloß partiellen „Eroberung des Körpers“ (Virilio 1996), sondern vielmehr als Totalangriff auf die Natur des Menschen. Anders als Flusser sieht Virilio die Individualität und Subjektivität, die Erinnerungs- und Kommunikationsfähigkeit des Menschen durch die Medientechniken denn auch weniger bedroht als vielmehr bereits im völligen Verfall begriffen: Die Störung der Wahrnehmung ziehe einen generellen Verlust der Erkenntnisfähigkeit nach sich, der „Horizonts des Sehens und Wissens verdunkle“ und es komme zur „Erblindung“ (Virilio 1989: 171). Übertroffen wird diese kulturpessimistische Einschätzung nur noch durch Jean Baudrillard, für den generell all jene zeichenhaften Darstellungen, an denen er nicht unmittelbar einen Realitätsbeweis ablesen kann, bloße „Simulakren der Simulation“ und damit Ausdruck der „Agonie des Realen“ sind (Baudrillard 1978). War die Bilderflut der Moderne noch durch eine kulturelle Überproduktion solcher Codes ohne Referenzen ausgezeichnet, konstatiert Baudrillard für die Epoche „nach der Orgie“ (Baudrillard 2003) eine Gesellschaft, in der die Menschen zu auf sich selbst zurückgeworfenen, wahrnehmungs- und kommunikationsunfähigen Opfern ihrer eigenen kulturellen Errungenschaften geraten. Diese Vision fasst er in das „Bild eines nachdenklichen Mannes, der an einem Streiktag vor einem leeren Fernsehmonitor sitzt“ – für Baudrillard „das schönste Bild der Anthropologie des 20. Jahrhunderts“ (ebenda: 145).

Diesseits solch kulturpessimistischer Bilanzierungsversuche und metaphysischer Endzeitvisionen regte die „Inflation der Bildzeichen“ (Kauffmann 1987: 18) aber auch ein breites Theoretisieren über die tatsächliche kulturelle Bedeutung der Medien und der Bilder an sowie eine damit verbundene Diskussion über die methodologisch-empirische Arbeit am Bild. Zunächst aber richten sich die Bestrebungen darauf, die „visuelle Zeitenwende“ (Frey 1999: 9) und die „Wiederkehr der Bilder“ (Boehm 1994) begrifflich in einer Weise zu fassen, die den besonderen Anspruch der neu zu begründenden bildwissenschaftlichen Auseinandersetzung deutlich sichtbar macht. Die hieraus entspringenden, den Paradigmenwechsel anzeigenden Wendungen vom *iconic turn* (Boehm 1994, Maar/Burda 2004), *imagic turn* (Felman 1995) oder *pictorial turn* (Mitchell 1997) lehnen sich zum einen an den von Richard Rorty in den 1960er Jahren für die Geisteswissenschaften proklamierten *linguistic turn* an (Rorty 1967)<sup>37</sup>,

37 Für Rorty beinhaltet der *linguistic turn* insbesondere drei Aspekte: die Vorstellung von der Kultur als Text, eine damit verbundene stärkere Berücksichtigung der Sprache und Rhetorik historischer Texte und die Berücksichtigung der Bedeutung von Machtaspekten im alltäglichen Sprachgebrauch.

in dessen Zuge sprachwissenschaftliche Forschungen und die Linguistik insgesamt eine starke Aufwertung erfuhren. Und sie suchen zugleich Anschluss, an die so genannte kulturtheoretische Wende, welche die Sozial- und Kulturwissenschaften insgesamt seit geraumer Zeit in Gestalt des *interpretive turn* (Rabinow 1979, Bohman et al. 1991) oder *cultural turn* (Chaney 1994) umtreibt.<sup>38</sup>

Innerhalb des terminologisch abgesteckten Rahmens lassen sich nun zwei übergreifende, parallel verlaufende Tendenzen ausmachen. Eine zeichnet sich dahingehend ab, dass verschiedene wissenschaftliche Disziplinen, die sich durch eine lange Unterordnung des Bildes unter Sprache und Text auszeichnen, beginnen, ihnen bislang fehlende, je eigene theoretische und methodische Ansätze zur visuellen Wahrnehmung, zur bildlichen Darstellung und zur materialen Analyse zu erarbeiten (vgl. Heintz/Huber 2001, Knorr Cetina 2001). Die andere Tendenz weist in Richtung der Etablierung einer allgemeinen, interdisziplinär verfassten „Bildanthropologie“ und „Bildwissenschaft“ (Belting 2001, Bredekamp 2003, Sachs-Hombach 2005). Die Bestrebungen gehen einerseits dahin, unter diesem Dach nicht nur kunstgeschichtliche, medienwissenschaftliche, philosophische und psychologische Erkenntnisinteressen, Perspektiven und Verfahren miteinander in die Diskussion zu bringen, sondern, dabei auf die Grundüberzeugung Aby Warburgs zurückgreifend, das gesamte Feld der Bilder abzudecken und darüber hinaus alle Disziplinen zu integrieren, die sich mit Gegenständen befassen, „die materiell, in der Regel visuell wahrnehmbar, artifiziell und relativ dauerhaft sind“ (Sachs-Hombach 2005: 13). Weitaus populärer aber sind die im Zuge des *cultural turn* von den angloamerikanischen Ländern ausgegangenen, stärker sozial- und kommunikationswissenschaftlich ausgerichteten *Cultural Studies*, mit ihren unter den ‚umbrella headings‘ *Visual Culture* und *Visual Studies* versammelten „postdisziplinären Projekten“ zur Konstituierung einer „neuartigen Bildkulturwissenschaft“ (Holert 2000).

Gerade für die *Cultural Studies*, die sich als eine fundamentale Neuausrichtung der Kulturwissenschaften und als Kultursoziologie der Gegenwart begreifen, ist der Kulturbegriff jedoch nicht unproblematisch (Bal 2002). Denn einerseits deckt sich ihre ‚Neufassung‘ von Kultur „as a whole way of life“ (Williams 1958: 12) mit der zugleich einfachen und umfassenden, in ihrer Allgemeinheit aber auch unbefriedigenden Formel des deutschen Ethnologen Adolf Friedrich, die noch weitgehend mit der Auffassung von Edward B. Tylor überein geht: Kultur, heißt es dort bereits, sei die „Summe aller Lebensäußerungen eines Volkes“ (Friedrich 1941/43: 29). Andererseits aber schränken die *Cultural Studies* das Verständnis von Kultur radikal ein, indem sie Kultur auf das „Feld sozialer Ungleichheit“ und den „Kampf um Bedeutungen“ reduzieren (Winter 1997). Entsprechend wird das Verhältnis von Kultur und Medien unter den zwar zentralen, aber einzigen Aspekten von Ideologie und Macht zum Thema. Dabei zielt das „intellektuelle[s] Projekt mit politischem Anspruch“ darauf ab, die tradierte Unterscheidung von ‚Hochkultur‘ und ‚Populärkultur‘

38 Für eine umfassende Darstellung der kulturtheoretischen Wende vgl. Reckwitz 2000.

aufzubrechen, so auch das Gewöhnliche und Alltägliche zum Gegenstand zu erheben und auf diesem Wege „eine demokratischere und gerechtere Gesellschaft zu schaffen“ (Göttlich et al. 2001: 7). Diesen Anspruch erheben auch die Ableger der *Cultural Studies*, die Teilbereiche der *Visual Culture* und *Visual Studies*, deren oberstes Anliegen es ist, die medialen Reproduktionen dominanter Ideologien, von Machtverhältnissen und sozialen Ungleichheiten mit ihren jeweiligen Gegentendenzen zu untersuchen (vgl. Jenks 1995, Walker/Chaplin 1997, Heywood/Sandywell 1999, Mirzoeff 1999). Zwar verbergen sich unter den Homogenität suggerierenden Labels der Disziplinen unterschiedlichste theoretische Ansätze und Forschungspraktiken, und vieles von dem, was als bahnbrechende theoretische und empirische Innovation gefeiert wird, ist beim genaueren Hinsehen keineswegs neu. Doch jenseits der immer wieder vorgebrachten Kritik an den *Cultural Studies*, insbesondere an ihrem gesellschaftspolitischen Anspruch und am keineswegs ausformulierten oder gar vollends erprobten methodischen Instrumentarium (Bal 2002), steht die grundlegende Einsicht, dass sich die sozialwissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Bildern und den audiovisuellen Medien nicht nur in Bezug auf die Gegenstände und die Untersuchungsfelder, sondern vor allem auch in methodologischer und methodischer Hinsicht über die Ansätze in der klassischen visuellen Soziologie ebenso wie auch der klassischen Medien- und Kommunikationssoziologie hinaus entwickeln muss. Ein Anspruch, den auch neuere Überblicksdarstellungen zur qualitativen Analyse visueller Daten reklamieren (vgl. Denzin 2000, Loizos 2000, Rose 2000, Leeuwen/Jewitt 2001).

### **Die Bildanalyse in der ‚neuen‘ Wissenssoziologie und das methodische Problem von Simultaneität und Sequentialität**

Die zunehmende Verbreitung und Nutzung von Videokameras und digitalen Camcordern, der PC- und DVD-Technologie bringt den Sozialwissenschaften eine deutliche Erweiterung der Untersuchungsgegenstände und eine Veränderung der Analysemöglichkeiten. Es verwundert deshalb nicht, dass die zunächst ungewohnten Medien und die anfangs noch etwas umständlichen Technologien immer mehr Eingang in die Untersuchungen finden – zunächst in einer Art ‚Rückbesinnung‘ insbesondere auf die Interaktionsforschung und die Konversationsanalyse. Von Charles Goodwin erscheint eine erste, richtungsweisende Untersuchung, die sich des Videos bedient, um zuvor nur akustisch untersuchte Interaktionsphänomene auf die systematische Rolle visueller Aspekte hin zu untersuchen, insbesondere des Blickverhaltens (Goodwin 1986). Kurz darauf veröffentlicht Christian Heath seine Video-Analysen von Arzt-Patientengesprächen, erarbeitet eigene methodologische Grundsätze und ist an der Entstehung der *Workplace Studies* als einer neuen ethnographischen Forschungsrichtung beteiligt, die sich vor allem mit hochtechnisierten Arbeitssituationen oder der Interaktion in Museen beschäftigt (Heath et al. 2001,

Heath/Hindmarsh 2002) und dabei gezielt Videoaufnahmen einsetzt (vgl. Knoblauch 2000, ebenso die Beiträge in Knoblauch et al. 2006).

Methodologisch und methodisch finden vor allem die unter dem kommunikativen Paradigma der Wissenssoziologie (vgl. Knoblauch 2005: 168-176, Luckmann 2002a) erarbeiteten sprachsoziologischen Verfahren eine Weiterentwicklung für die Analyse visueller und insbesondere audiovisueller Daten. Die ursprünglich für die Untersuchung mündlicher Kommunikation entwickelte Theorie kommunikativer Gattungen mit ihrem Verfahren der *Gattungsanalyse* (Luckmann 1988, 2002b, Knoblauch/Luckmann 2000) wird auf die Erforschung massenmedialer Kommunikationsformen speziell hinsichtlich der über mediale Bilder und spezifische Bildtechniken vermittelten Wertvorstellungen, Handlungsmuster, Kommunikationsformen, Geschlechter- und Statusdifferenzen, Milieuästhetiken, Weltbilder und Wissensbestände ebenso übersetzt und angewandt wie auf die Analyse von mit Video aufgezeichneten sozialen Handlungssituationen (Ayaß 1997, Brosziewski 2003, Herbrich/Röhl 2007, Keppler 1995, 2001, 2006a, 2006b, Knoblauch/Raab 2001, 2002, Schnettler 2001, 2006, 2007, Schnettler/Knoblauch 2007). Für letztere hat Hubert Knoblauch kürzlich die *Video-Interaktions-Analyse* vorgeschlagen, mit der er an die Konversationsanalyse und die Ethnomethodologie anknüpft und die er durchaus als hermeneutisches Verfahren versteht, da sie sich bei der Rekonstruktion umfassender Handlungszusammenhänge dem für die Interpretation audiovisueller Daten sich stellenden methodischen Problem von Simultaneität und Sequentialität begegnet, das heißt sowohl die visuell zeitgleich gegebenen Handlungen wie auch deren zeitliche Abfolge berücksichtigt (Knoblauch 2004).

Gleichfalls wissenssoziologisch fundiert ist die von Ralf Bohnsack in explizitem Anschluss an Karl Mannheim theoretisch hergeleitete sowie in materialen Analysen erarbeitete und erprobte dokumentarische Methode der Bild- und hier insbesondere der Fotointerpretation (Bohnsack 2001a, 2001b, 2006). Für die Rekonstruktion des sozialen Sinns bildlicher Darstellungen ergänzt und erweitert Bohnsack den klassischen wissenssoziologischen Ansatz durch die kunsthistorischen Interpretationsverfahren von Erwin Panofsky und Max Im Dahl, die er mit den semiotischen bzw. semiologischen Theorien und Methodologien von Roland Barthes und Umberto Eco verbindet. Mit dem so von ihm entwickelten Prinzip der *Kompositionsvariation* ist es ihm vor allem daran gelegen, die Unzulänglichkeit des für die Interpretation von Texten in Ulrich Oevermanns objektiver Hermeneutik und Hans-Georg Söeffners sozialwissenschaftlicher Hermeneutik entwickelten Verfahrens der *Sequenzanalyse* für die Analyse von Gemälden und Fotografien aufzuzeigen und ihr zugleich zu begegnen.

Denn auch die anfänglich für die Analyse von Text und Sprache, genauer, für die Auslegung von Kommunikationsprotokollen ausgearbeiteten, wissenssoziologisch-hermeneutischen Verfahren fanden zusehends Anwendung auf die Untersuchung bildmedialer Darstellungen und Inszenierungsweisen, und machten damit die historisch sich verändernden Ausdrucks-, Anschauungs- und Dar-

stellungsformen jenseits von Sprache und Text zum Untersuchungsgegenstand. Allerdings kommt der erste zusammenfassende Überblick über die Versuche, die Prinzipien und Verfahren der Texthermeneutik auf die Interpretation von Bildern zu übertragen und eine kultursoziologischen Bildhermeneutik zu entwickeln, zu einem ernüchternden Schluss, wenn sie konstatiert, dass „die kultursoziologische Forschung [...] über kein erprobtes und bewährtes Instrumentarium der Bildanalyse [verfügt], das ihren eigenen methodologischen Ansprüchen gerecht würde, die optisch wirksamen Bildmaterialien hinsichtlich ihrer manifesten Bedeutungs- und Sinngehalte zu analysieren“ (Müller-Doohm 1995: 442). Schon Müller-Doohm plädiert deshalb für einen kritisch-reflektierten Zugriff auf texthermeneutische Verfahren und verweist auf deren notwendige Ergänzung durch eine Rückbesinnung auf die Wissenssoziologie Mannheims und auf die Ikonologie Panofskys und die Ikonik Imdahls. Bohnsacks und Müller-Doohms Kritik mag zutreffen für jene Arbeiten, die dem Verfahrensprogramm der objektiven Hermeneutik (Oevermann et al. 1979, Oevermann 1993, 2001) folgen und streng in der Vorstellung von der ‚Welt als Text‘ anhaften, also Bilder wie Texte behandeln, weil sie von einer textanalogen inneren Sequentialität des Bildes ausgehen und deshalb dessen konsequent sequenzanalytische Bearbeitung einfordern.

Wohl am konsequentesten vertritt Bernhard Hauptert diese Position in seiner Interpretation von Fotografien, wenn er zwar konstatiert, dass „ein Foto [...] seinem Charakter gemäß, anders als andere Textformen, über einen monothetischen Aufbau [verfügt], dessen Sequentialität sich nicht wie bei Schrifttext material ergibt, sondern erst hergestellt werden muss“, dann aber vorschlägt, das Bild tatsächlich wie einen Text zu lesen und dafür „vom Gesamteindruck ausgehend, die Sequenz von oben nach unten und von rechts nach links, analog zum Schrifttext, zu setzen“ (Hauptert 1994: 289).

Einen Versuch, auf der Basis eines erweiterten Textbegriffs die Bedingungen der Anwendung der objektiven Hermeneutik als Bildanalyse aufzuzeigen, unternimmt Thomas Loer in Bezug auf Gemälde. Das Grundprinzip der Sequentialität übersetzt er konstitutionslogisch wie methodisch in die Logik „ikonischer Pfade“ (Loer 1994: 349). Die Bildelemente sieht er in einem sinnlogischen Verweisungszusammenhang stehen, den sich die sinnliche Wahrnehmung erschließt, in dem sie auf eben jenen Pfaden sequentiell das Bild durchquert. Bildtypisch ist dabei, dass an den Wegmarken und Kreuzungen des Blicks immer mehrere Optionen und damit mehrere zu beschreitende Wege offen stehen, also eine prinzipielle Mehr- oder Vieldeutigkeit gegeben ist, die dann aber nicht mehr wie bei der Textanalyse reduziert werden kann. Wie die Interpretation von Cézannes ‚Montagne Sainte-Victoire‘ exemplarisch zeigt, zeichnet Gemälde aus, dass die vordergründige Harmonie der Bildkonstruktion widerständige Elemente enthält, die der Darstellung erst Spannung und eine gewisse Transzendenz verleihen, und die es in der Auslegung herauszuarbeiten gilt.

Auch Bertram Ritters kunstsoziologische Analyse von Piet Mondrains ‚Komposition im Quadrat‘ folgt der Methodologie der objektiven Hermeneutik und bezieht sich auf ein ‚autonomes‘ Kunstwerk (Ritter 2003). Doch anders als Loer, für den das „Problem der Bildlektüre [...] in der Synthese einer Simultaneität verschiedener Sequenzen besteht“ (Loer 1994: 349), umgeht Ritter das durch verschiedene denkbare ‚Pfade‘ stets gegebene Potential unterschiedlicher Lesarten, indem er für die Erschließung der Bildfläche nur „einen systematischen Anfang“ identifiziert: Von diesem Punkt links oben im Bild ausgehend, umkreise das Auge in einer „Drehbewegung gegen den Uhrzeigersinn“ das Bildzentrum, bevor „in der rechten oberen Ecke [...] diese Drehbewegung aufgehoben [wird]“ (ebenda: 308). Diesen, vom Autor des Bildes vorstrukturierten Pfad folgend und rekonstruierend, ergibt sich für den Interpreten dann die Einheit des Bildes und lässt sich dessen „Erzeugungsformel“ bestimmen (ebenda: 298).

Für seine wissenssoziologisch-hermeneutische Interpretation einer Werbefotografie der Firma Benetton rückt Jo Reichertz dezidiert vom Postulat einer Schrifttexten entsprechenden, vorstrukturierten Sequentialität des Bildes ab (Reichertz 1992)<sup>39</sup>, stehe doch „zu befürchten, dass jeder Betrachter mit seiner eigenen Landkarte durch das betrachtete Bild geht. Möglicherweise hat der Autor des Bildes bestimmte ikonische Pfade mehr oder weniger vorgezeichnet, doch ob der Betrachter diese sieht und ihnen folgt, das ist seine Sache: er kann jederzeit die Wanderung auf den ikonischen Pfaden (wenn es sie nun geben sollte) abbrechen und neue Wege gehen. Kurz: er macht sich immer und auf jeden Fall sein eigenes Bild“ (ebenda: 144). Vielmehr gehe es im Anschluss an die Grounded Theory (Strauss 1991), darum, in der Auslegung eines Bildes möglichst viele, auch und gerade gegenläufige Lesarten zu entwickeln, die dann im Voranschreiten der Interpretation methodisch kontrolliert falsifiziert, modifiziert, erweitert oder bestätigt werden. Da Reichertz unter Hinweis auf die Komplexität dieses Verfahrens auf eine Darstellung des Interpretationsherganges vollständig verzichtet (vgl. ebenda: 152), bleibt dem Leser der Nachvollzug gerade dieser methodisch zentralen Schritte jedoch verschlossen.

Einer der aktuell wohl elaboriertesten und vielversprechendsten Ansätze zur sozialwissenschaftlichen Interpretation von Fotografien ist die von Roswitha Breckner entwickelte *Segmentanalyse* (Breckner 2003). Breckner schließt unmittelbar an die objektive Hermeneutik an, bezieht aber für die notwendige Vermittlung zwischen der Simultaneität des gegebenen Bildinhalts und der Sequentialität von dessen Aufnahme und Strukturierung im Wahrnehmungs- und Verstehensprozess die Ikonologie Panofskys und vor allem die Ikonik Imdahls ein, geht sie doch davon aus, „dass Bildern eine eigene Ausdrucks- und Gestaltungsform innewohnt, die nicht auf sprachlich konstituierte Bedeutungen zurückgeführt werden können, sondern eine eigene, von der Sprache unabhängige, ihr sogar vorgängige und von ihr überlagerte Realität bilden“ (ebenda: 35).

Am Beispiel einer Fotografie von Helmut Newton führt sie exemplarisch vor, wie das Datum zunächst in einzelne bedeutungstragende Segmente zerlegt wird, um Lesarten über deren Sinnpotential zu entwickeln und dabei gedankenexperimentell hypothetische Kontexte zu konstruieren, in denen der von der Gesamtdarstellung isolierte Teil sinnvoll erscheint. Entscheidend ist, dass die Auslegung nicht zwingend an einer bestimmten Stelle im Bild einsetzen und auch keinem vorkonstruierten Pfad folgen muss, dann aber doch sequentiell und sequenzanalytisch voranschreitet, indem sie die einmal festgelegten und für sich ausgedeuteten Segmente kontrastierend aufeinander bezieht, und so methodisch kontrolliert zur schrittweisen Entwicklung von Strukturhypothesen gelangt.

Einen gänzlich anderen und neuen Ansatz nicht nur zur Dateninterpretation, sondern auch für die Datenherstellung sowie die Datenaufbereitung und damit zur Neuorientierung der visuellen Soziologie stellt die von Hans-Georg Soeffner und Sybilla Tinapp jüngst entwickelte *visuelle fotografische Verdichtung* mit ihrer Methode der *Bild-durch-Bild-Interpretation* dar. In explizitem Anschluss an die oben genannten Arbeiten von Walker Evans, den Fotografen der Farm Security Administration und insbesondere an August Sander werden fotografische Arrangements als analytische Inszenierungen und als Produkte sozialer Interaktionen verstanden, die ihren sozialen Sinn aus dem Verhältnis von Fotograf, Modell und Bildbetrachter erhalten. Während die typisierende fotografische Verdichtung die raum-zeitliche Komprimierung im Einzelbild und damit das Moment der Simultaneität betont und gezielt nutzt, weist das Verfahren der Bild-durch-Bild-Interpretation auf das auch für diesen Ansatz bedeutsame Moment der Sequentialität hin: Mehrere Ansichten eines oder verschiedener Motive sind in Bildfolgen festgehalten und dargestellt, die dann vom Bildbetrachter ebenso sequenziell, das heißt vergleichend bzw. kontrastierend interpretativ erschlossen werden – eben Bild-durch-Bild, ohne dass umfassende Textinformationen die Deutungen vorstrukturieren (Soeffner 2006, Tinapp 2006).

Die bisher erwähnten Untersuchungen beziehen sich allesamt auf die ‚stehenden Bilder‘ der Gemälde und Fotografien und thematisieren nicht die Herausforderung des Sinnverstehens durch die ‚bewegten Bilder‘ technischer Medien. Das wohl größte methodische Problem und die stärksten Herausforderungen für das methodisch kontrollierte Verstehen bestehen darin, dass Film-, Fernseh- und Videoaufnahmen eine eigene Erscheinungsform der Bildkultur darstellen und im Unterschied zu Gemälden und Fotografien von sich aus eine genuin sequentielle Struktur aufweisen. Analog zu verbalen Aussagen oder geschriebenen Texten ist dem Interpreten das Sinnganze einer Handlung nicht unmittelbar präsent. Vielmehr ist der Bedeutungsgehalt der Gesamthandlung in den ersten Darstellungs- und Handlungsakten nur als ‚Spur‘ vorhanden, als ‚Reaktion‘ auf das künftige, bereits antizipierte Handlungsziel, und konturiert sich erst allmählich aus der zeitlichen Abfolge und dem gegenseitigen Verweisungszusammenhang unterschiedlicher, komplexer Symbolisierungsebenen.

Eine diesbezügliche Erweiterung zu den von Ulrich Oevermann (Oevermann 1985, 1995) nur auf den Sprachteil bezogenen Analysen von Fernsehserien haben Lenssen und Aufenanger vorgelegt (Lenssen/Aufenanger 1986), indem sie auch die Handlungskonstellationen und die filmische Gestaltung von Fernsehserien einer Strukturanalyse im Sinne der objektiven Hermeneutik vornehmen. Gleichwohl wird auch bei ihnen das Bild dem Text bzw. der Sprache nachgeordnet, denn „Ausgangspunkt ist die Sprache, da sie die Kernbedeutung der Interaktion trägt. Vor dort aus wird das Bild in die es konstituierenden Elemente zerlegt und kann so in einem quasi spiralförmigen Prozess analysiert werden“ (ebenda: 131). Für die Erfassung und Darstellung der Simultaneität und Sequentialität der Handlungs- und Gestaltungselemente entwerfen sie jedoch ein spezifisches Notationsschema, das sie als „Partitur“ bezeichnen (ebenda) und das von späteren wissenssoziologischen Analysen, so auch von der vorliegenden, als Urmodell genommen (vgl. Bergmann et al. 1993, Raab/Tänzler 1999, Raab et al. 2001, Raab/Tänzler 2002) und zunehmend auch methodologisch-methodisch diskutiert wird (vgl. Luckmann 2006, Raab/Tänzler 2006).

Gleichfalls der objektiven Hermeneutik verpflichtet sind die Ansätze zur Filmanalyse von Felicitas Englisch (Englisch 1991) und Jörg Tykwer (Tykwer 1992). Englisch verfährt sowohl konstitutionslogisch wie methodologisch und diskutiert das Verhältnis von Simultaneität und Sequentialität, das sie als konstitutiv für den Film ansieht, erhebt sich doch die grundsätzliche methodische Frage, „was heißt Sequenzanalyse in Bezug auf ein ruhendes Bild?“ (Englisch 1991: 145). Die Autorin ist sich also durchaus der „Problematik bewegter Bilder“ bewusst (ebenda: 140), doch die exemplarische Analyse eines Werbespots für Langnese-Eiscreme wird der spezifischen Erscheinungsform audiovisueller Daten letztlich nicht gerecht. Gemäß den Prinzipien des sequenzanalytischen Verfahrens strebt Englisch zwar eine Bild-für-Bild-Interpretation an und entwickelt für die Festlegung von Sequenzen in den simultan gegebenen Ansichten der Standbilder eine Vorgehensweise, mit der sie Breckners Segmentanalyse in Grundzügen vorwegnimmt: „Als erstes richte ich meine Wahrnehmung auf das, was im Hinblick auf Prägnanz, gute Gestalt, Nähe usw. als Figur gegenüber einem Hintergrund abgegrenzt werden kann. [...] Die so gewonnene Figur wird auf ihre Form hin bestimmt und als so abgegrenzte als Gestalt genommen. Zu dieser Gestalt wird anschließend im strengen Sinne der Hermeneutik ein Normalkontext gesucht; im weiteren Verlauf des Verfahrens wird dann bei der Sequenzanalyse in Bezug auf Texte vorgegangen, wobei als zweite Sequenz gilt, was am nächstprägnantesten in den Blick tritt“ (Englisch 1991: 152). Die Interpretation verharrt jedoch auf der Auslegung beliebig aus dem Datum ausgesuchter Standbilder, die wie voneinander unabhängige Einzelfotografien genommen werden. Weil das Einzelbild aber nicht als Teil eines fließenden Bilderstroms gesehen wird, verflüchtigt sich das für bewegte Bilder Charakteristische aus der Analyse, bleibt die Sinnkonstruktion in der sequenti-

ellen Bildabfolge unberücksichtigt und erfolgt keine Rekonstruktion der Verfahren und Prozesse filmischer Bedeutungskonstitution.

Reflektierter und ambitionierter präsentiert sich in dieser Hinsicht Jörg Tykwers Filmanalyse, wenngleich sie noch stark von der Vorstellung von der ‚Welt als Text‘ durchgeprägt ist und keinerlei methodologisch-methodische Reflexionen anstrengt. Am Beispiel des Spielfilmes ‚Rote Sonne‘ will Tykwer sowohl die Materialität des audiovisuellen Datums als auch die spezifische ästhetische Erfahrung in der Rezeption eines Films im Kino rekonstruieren und damit einen Beitrag zur Theorie der sinnlichen Wahrnehmung beisteuern. Ähnlich wie Loers oben angesprochene Auslegung des Cézanne-Gemäldes (Loer 1994) zeigt die konsequent sequenzanalytische Auswertung und die gedankenexperimentelle Konstruktion von Realisierungsalternativen, dass gerade der Film vom Spiel mit den durch das Gesehene evozierten Erwartungen auf das folgende Bild und von den so erzeugten Bestätigungen oder Überraschungen ‚lebt‘, und dass auch die Filmerfahrung von einer ästhetischen Mehrdeutigkeit durchzogen ist, denn die im Film „erfahrene Welt erscheint uns als Realität vielfältiger Vertextungserscheinungen. Der Filmrezipient sieht nicht bloß eine kinematographisch repräsentierte Welt, sondern auch das kinematographische Repräsentieren dieser Welt; er realisiert sowohl etwas Dargestelltes als auch die Handlung des Darstellens“ (Tykwer 1992: 183f.).

Als Resümee bleibt, dass alle hier diskutierten Versuche zu einer sozialwissenschaftlichen Bildanalyse und wissenssoziologischen Bildhermeneutik das Problem von Simultaneität und Sequentialität hervorheben und thematisieren. Ebenso wie bei der Auslegung von Texten verfährt die hermeneutische Interpretation audiovisueller Daten nach dem Prinzip der Sequenzanalyse und beginnt mit der extensiven Ausdeutung des ersten Darstellungs- und Handlungsaktes, also dem ersten vom Forscher für die Analyse ausgewählten Standbildes.<sup>40</sup> Mit der Berücksichtigung der Simultaneität des Geschauten muss sich die wissenssoziologische Bildanalyse an kunsthistorischen und kunstwissenschaftlichen Methodologien orientieren, bewegen wir uns also auf der Stufe von Ikonologie und Ikonik beziehungsweise den sozialwissenschaftlichen Ansätzen zu ihrer methodischen Weiterführung. Doch wo Panofsky die Ebenen der Sinnkonstitution und der über sie vermittelten Wissensinhalte strikt voneinander trennt, muss beim sequentiell strukturierten Datum jedes identifizierbare Element und jede Sinneinheit auf allen drei von ihm benannten Stufen beschrieben und ausgedeutet werden. Zugleich gilt es, die von Imdahl hervorgehobene besondere Bedeutung der Simultaneität des Geschauten und dementsprechend die „planimetrische Komposition“ (Imdahl 1996a), also die formale Struktur des Einzelbildes zu erfassen, mithin jene kommunikativen Darstellungsformen, die dem Wissen erst eine Gestalt geben und dem Handeln gelegentlich schon allein aus sich heraus sozialen Sinn verleihen.

Doch wie gesagt, in den Film- und Videoaufzeichnungen reihen sich die Einzelbilder nicht nur wie in einer Bildergeschichte in Serie einfach aneinander. Vielmehr weist das audiovisuelle Datum zusätzlich zur Simultaneität der visuellen Eindrücke eine ihm eigene sequentielle Struktur auf, die in den Einzelschritten der bildhermeneutischen Analyse berücksichtigt und für sie transparent gemacht werden muss. Dahingehend lässt sich die Charakteristik audiovisueller Daten aus drei Blickwinkeln beschreiben. Das erste Moment der Sequentialität ist die kontinuierliche Abfolge von Bewegungen im Bild und innerhalb der einzelnen Einstellungen. Die Mobilität der Kamera – und dies ist das zweite Moment der Sequentialität – versetzt durch Schwenks, Fahrten und Zooms das Bild selbst in Bewegung und bewirkt neue zeitliche und räumliche Modulationen (Panofsky 1967). In dieser Hinsicht fast noch bedeutsamer sind der Schnitt und die Montage der Bildfolgen, denn zusammen mit der beweglichen Kamera erlauben sie die Abtrennung von Szenen beziehungsweise die Herstellung von Anschlüssen. Konstitutiv für das audiovisuelle Datum ist deshalb die durch fortlaufende Absonderung, Einschachtelung und Verknüpfung von Wahrnehmungsanlässen bewirkte Änderung, Fortführung, Transformation und Neuordnung von Kompositionen, Sinnstrukturen oder Handlungsfolgen. Der Schnitt und die Montage bestimmen die Organisation von Raum und Zeit und sind die zentralen Elemente des Zeigens und der Narration, damit visuell-kognitive Interpretationsanleitungen, denn durch sie werden der Blick, das Verstehen und das ‚Wissen‘ des Betrachters gerahmt und gelenkt. Die hieraus notwendigerweise resultierenden filmischen Erzählweisen sind jedoch lediglich Konventionen, relative Ordnungsschemata und -muster, die be- oder missachtet, zitiert oder persifliert, modelliert, miteinander kombiniert und damit auch transformiert werden können. Neben diese Aspekte, die insgesamt unter das Problem des Anschlusses beziehungsweise der Abfolge bewegter Bilder zu fassen sind, rückt schließlich das dritte sequentielle Moment: die mit den visuellen Eindrücken stets verknüpften auditiven Einspielungen, das heißt, die seit den Ursprüngen des Mediums untrennbare Gleichzeitigkeit von Bild und Ton, in Form von Musik und Geräuschen, Kommentaren und Dialogen.

In der damit umrissenen Komplexität des audiovisuellen Datums liegen das große ästhetische Potential des Mediums und zugleich die besonderen Herausforderungen für das Deuten und das Sinnverstehen. Sinnkonstitution und Sinnvermittlung vollziehen sich zugleich – redundant oder ‚gegenläufig‘ – auf verschiedenen formalen und inhaltlichen Ebenen. In ihnen sind nicht nur Sprache und Schrift als die bislang vorherrschenden Zeichensysteme ‚aufgehoben‘; auch überhöht das durch die Ästhetisierungsmittel Schnitt und die Montage erzielbare Arrangement der Zeit- und Bewegungsbilder die vermittels der ‚planimetrischen Komposition‘ über Gemälde und Fotografien kommunizierbaren Sinngehalte (vgl. Soeffner/Raab 1998, Raab/Soeffner 2007).

Einer wissenssoziologischen Bildhermeneutik stellt sich somit eine doppelte Problemlage und Aufgabe. Zum einen muss sie ein dem Gegenstand und seiner jeweiligen Erscheinungsform (Gemälde, Fotografien, Film-, Fernseh-,

<sup>40</sup> Vgl. hierzu und für das Folgende die methodologisch-methodischen Ausführungen in Kapitel 5

Video- und Computerbilder) angemessenes Deskriptions- und Transkriptionsverfahren anwenden und weiterentwickeln. Zum anderen kommt sie nicht umhin, ihre nicht ausschließlich auf textförmige und sprachliche Daten gerichteten Analyseschritte und -ergebnisse in Sprache zu übersetzen und in Schrifttexten zu fixieren: auch bei den Bildästhetiken setzt sich die Textförmigkeit der Interpretation am Ende durch. Die Ausführungen dürften freilich deutlich gemacht haben, dass Vorschläge der Bildinterpretation, die gänzlich der traditionellen Vorstellung von der ‚Welt als Text‘ verhaftet bleiben und die Bildmedien unabhängig von ihrer Erscheinungsform mit den probaten methodischen Verfahren der Textauslegung angehen, der bereits von Karl Mannheim und Susanne Langer beschriebenen, besonderen Wesensart von Bildern und insbesondere audiovisueller Darstellungen, kaum gerecht zu werden vermögen.

#### 4 Körper, Wahrnehmung, Bild – Anthropologische und phänomenologische Grundzüge der visuellen Wissenssoziologie

##### *Die technischen Zurüstungen, das künstliche Sehen und die Widerstandsfähigkeit des Körpers*

Die Frage nach dem Status der Bildern und der Medien ist eng verbunden mit der Frage nach dem Verhältnis von Mensch und Artefakt, mit der Frage nach dem Körper und nach der Beziehung von individueller wie gesellschaftlicher Körperwahrnehmung und Körperdarstellung. Angesichts der voranschreitenden Entwicklung audiovisueller Medien und der Proliferation neuer Medientechnologien ist vielfach vom Verschwinden, von der technologischen Wiedergeburt oder aber auch von der Neuschöpfung des menschlichen Körpers die Rede. In der allseits konstatierten Postmoderne drohe nicht mehr wie noch in der Epoche zuvor die „Entfremdung“ (Marx 1973), „Verdinglichung“ (Lukács 1970) oder „Unterwerfung“ (Marcuse 1970, Anders 1980) des Menschen und seines Körpers durch mechanisch-industrielle Errungenschaften. Vielmehr – so die einschlägigen Diagnosen – sei infolge medientechnologischer Auf-, Um- und Zurüstungen mit der „Überformung“ (Berr 1990), der „Eroberung“ (Baudrillard 1989, Virilio 1996) und sogar mit der „Entfernung“ des Körpers (Kamper 1999) zu rechnen. In der nun erreichten „fundamentalen Künstlichkeit der Welt“ (Kamper 1999: 7) verliere der Körper seinen Ort als ersten und letzten Referenzpunkt und damit als ‚Medium‘ für die Orientierung der Handelnden in der Lebenswelt. Deshalb vertreten sowohl technikkritische wie technikeuphorische Autoren der postmodernen Medientheorie die These einer zunehmenden und dauerhaften medialen Bemächtigung der Wahrnehmungsmodalitäten und einer potentiellen Verdrängung des Körpers, die sich gelegentlich steigert bis zur Rede von der vollständigen Ersetzung des direkten, ‚natürlichen‘ Sehens durch ein technisch-künstliches Sehen sowie von der totalen Entkörperlichung und des völligen Aufgehens jeglicher erfahrbaren Wirklichkeit in der Realität der Medien (vgl. Weibel 1987, 1993, Kleinspehn 1989, Virilio 1994, Rötzer/Weibel 1993, Ivanceau/Schweikhardt 1997, Schnell 2000).

So ist beispielsweise ist Paul Virilios Argumentation durchgängig getragen von einer kulturpessimistischen Klage über den durch technische Substitutionen hervorgerufenen Verlust alles Natürlichen. Durch ihre Ästhetik der Schnelligkeit führe die „kinematische Optik“ (Virilio 1992: 69f.) mit ihren bewegten Bildern zu einer Zerstörung alter Wahrnehmungsmuster, schließlich zu einer umfassenden „Industrialisierung des Sehens“, zu einer „Automatisierung der Wahrnehmung“ und einem rein „synthetischen Sehen“ (Virilio 1996) als vielmehr einen Totalangriff auf die menschliche Natur. Deshalb auch sind die Individualität, Subjektivität und die Kommunikationsfähigkeit des Menschen durch

die Medientechniken nicht nur bedroht, sondern bereits im Verfall begriffen. Die Störung der Wahrnehmung ziehe einen generellen Verlust der Erkenntnisfähigkeit nach sich, der „Horizonts des Sehens und Wissens verdunkle“ (Virilio 1989: 171), es komme zu einer „Pathologie der unmittelbaren Wahrnehmung“ (Virilio 1994: 56), schließlich zur „Erblindung“ (Virilio 1989: 171).

Demgegenüber erkennt Peter Weibel – als wohl prominentester Vertreter der visuell-digitalen Kultur – in der medial-apparativen Technik das eigentliche *Movens* der ontogenetischen und phylogenetischen Evolution und damit das Potential, die Defizite des naturgegebenen Sehens aufzuheben, das Sehpotential auf diese Weise zu erweitern und so zu gänzlich neuen, ‚transanthropologischen‘ Seh- und Denkerfahrungen zu gelangen. Seine Vorstellung reicht bis dahin, „Wahrnehmungsmaschinen“ (Neurochips) zu generieren, die, im Körper implantiert, das natürliche Auge ersetzen und so die Wahrnehmung reiner Scheinwelten sowie kollektive Erfahrungen, das heißt das ‚Sehen‘ mit den Augen von sozialen anderen, erlauben (Weibel 1993).

Es erhebt sich jedoch die Frage, ob solch prominente Medientheorien – von denen mit Virilio und Weibel sicherli **h** zwei extreme und dazu noch antagonistisch gesetzte Exponenten angesprochen sind – nicht zu kurz greifen, wenn sie den menschlichen Blick ausschließlich im Sehstrahl des Auges fixieren und von der Gefahr bzw. dem Segen der Substitution des Realen durch die Television, durch technische Artefakte sowie mediale Darstellungsmodi und Konstruktionspraktiken sprechen. Zwar ist zweifelsohne davon auszugehen, dass die künstlich geschaffenen Welten die Prozesse der Medialisierung das Verfahren menschlichen Erkennens verändern und neue Möglichkeiten der Wahrnehmung schaffen, die zu signifikanten Veränderungen in der sozialen Lebenswelt führen. Doch stellen diese Veränderungen keineswegs die Wirklichkeit der Alltagserfahrung und des Alltags insgesamt auf den Kopf, denn die Artefakte existieren nicht unabhängig von der menschlichen Lebensform, von Erfahrung und Kultur.

Die unauflösbare Bindung des Menschen an seinen Körper ist eine, wenn nicht *die* „unveränderliche Voraussetzung menschlicher Veränderlichkeit“ (Honneth/Joas 1980: 13). Gerade allerdings im Objekt- und Untersuchungsreich der Soziologie wurde vielfach aus Furcht vor dem Vorwurf eines kruden Biologismus die Rolle des Naturfaktors lange Zeit wenn nicht unterschlagen, so doch zumindest vernachlässigt. Nur wenige, explizit anthropologisch fundierte Überlegungen und Theorieentwürfe bemühen sich um eine integrative Haltung. Für den Versuch, zwischen den biologischen Ausgangsbedingungen und der sozialen Konstruiertheit des Menschen zu vermitteln, stehen die Arbeiten von Claessens (exemplarisch 1980) und Lepenies, die sich in ihrer Ausgangsposition darin einig sind, dass „wir uns einer Illusion hin[geben] wenn wir meinen, den Menschen als ein Produkt der Natur im Rahmen von Gesellschaftstheorien nicht berücksichtigen zu müssen“ (Lepenies 1971: 14). In gleicher Weise beklagt auch Norbert Elias, dass „Soziologen [...] oft über Gesellschaft [reden], ohne sie mit den biologischen Aspekten der Menschen zu verknüpfen. [...]“

Meiner Ansicht nach aber kann man keine Theorie, sagen wir, des menschlichen Handelns aufstellen, ohne zu wissen, wie der Organismus gebaut ist und arbeitet“ (Elias 1990: 41). Von besonderem Belang erschien dem ehemaligen Medizinstudenten Elias das Studium vom Aufbau und der Funktionsweise des menschlichen Nervensystems, „um sich zu dem für das Verständnis gesellschaftlicher Zusammenhänge unentbehrlichen Menschenbild vorzuarbeiten, zum Bild des von Grund her auf das Leben unter Menschen, Tieren, Pflanzen und Mineralien abgestellten Menschen“ (ebenda: 117). Zwar steht für die eben genannten Autoren völlig außer Zweifel, dass die Sozialstrukturen von den biologischen substantiell gänzlich verschieden sind, doch kreisen ihre Überlegungen – und hier stimmen sie mit Honneth und Joas überein – grundsätzlich um die Frage, „welche biologischen Eigentümlichkeiten [...] die Voraussetzungen für die Veränderlichkeit und besonders für die Entwicklungsfähigkeit menschlicher Gesellschaften“ sind (Elias 1991: 114).

Der Körpers ist mit seiner Materialität, mit seiner spezifischen Beschaffenheit und Ausstattung dem Menschen aufgrund seiner biologischen Natur gegeben. Gleichgültig, wie sich der Mensch zu sich selbst und gegenüber anderen seiner Gattung verhält oder welche Artefakten er konstruiert, an seine biologischen Natur bleibt er unwiderruflich gebunden und auf sie wird er in seinem ganzen Dasein immer wieder zurückgeworfen. „Der Mensch lebt von der Natur“, schreibt Marx, „heißt: Die Natur ist sein Leib, mit dem er in beständigem Prozess bleiben muss“ (Marx 1973: 516).

Subjektiv vermitteln und intersubjektiv übermitteln der Körper und die Sinne Informationen über die Lebenswelt. In ihrem synästhetischen Zusammenwirken ermöglicht die organisch-sinnliche Grundausstattung dem Menschen die Orientierung, sie bildet die Grundlage seines kognitiven Verstehens, des Erfassens und Herstellens von Ordnung, somit des sozialen Handelns – und sie gewährleistet so das physische und soziale Überleben der Gattung insgesamt. Kurz, der biologische Körper bildet mit seinen sinnlichen Organen jene primäre Instanz, die verantwortlich ist für die Einflechtung und das unabdingbare Verflechtetsein des Menschen in seine materielle und gesellschaftliche Umwelt.

Bezugnehmend auf den von Marx formulierten und von Helmuth Plessner ausbuchstabierte Gedanken, dass der Mensch Leib ist, solange er einen Körper hat, gehe ich im folgenden davon aus, dass der Mensch als leibliches Wesen unabdingbar zur Natur gesetzt ist. Selbst mit den laboriertesten Kulturleistungen kann der Mensch seine natürlichen Gattungsbedingungen niemals vollends abstreifen und völlig autonom von seinen körperlichen Voraussetzungen werden; müssen alle von ihm geschaffenen Kunstprodukte in die Sphäre des Leibes zurückreichen. Alle technischen Systeme und mithin alle medialen Artefakte sind um den Menschen herum gebaut und angeordnet, auf ihn als Zentrum und einzigen Bezugspunkt sind sie ausgerichtet und ‚zugeschnitten‘. Gebunden an den Organismus, an die körperlich erlebte Sensualität und Sozialität, geht der Mensch weder auf im ‚reinen‘ Sehen noch in der Künstlichkeit jener von ihm



selbst geschaffenen Sphären seiner Lebenswelt. Aus einer solchen Perspektive deutet sich bereits sehr früh die Widerstandsfähigkeit des Körpers an: Seine Präsenz und ‚Intervention‘ unterwandert die Vision eines rein technischen, entkörperlichten Sehens und damit die These von der Auflösung der Wirklichkeit in der Virtualität.

Die Überlegungen in diesem Kapitel thematisieren aus anthropologischer und phänomenologischer Perspektive das Zusammenspiel zwischen Körper, visueller Wahrnehmung und Bildkonstruktionen. Sie bilden einen weiteren Baustein für die theoretische Konzeption und das empirisch Forschungsprogramm einer visuellen Wissenssoziologie.

### *Leiblichkeit, Sinnlichkeit und Visualität*

In seiner philosophischen Anthropologie hat Helmuth Plessner das widersprüchliche und gebrochene Verhältnis des Menschen zu seinem Körper als *conditio humana* dargestellt und mit dem Begriff der „exzentrischen Positionalität“ belegt. „Der Mensch *ist* immer zugleich Leib (Kopf, Rumpf, Extremitäten mit allem, was darin steckt) – auch wenn er von seiner irgendwie ‚darin‘ seienden unsterblichen Seele überzeugt ist – und *hat* diesen Leib als diesen Körper“ (Plessner 2003a: 238). In diesem Verständnis ist der menschliche Körper kein rein Äußeres, keine bloße Hülle, die ein von ihm potentiell ablösbares ‚Inneres‘ gleich einer festen Schale nur umschließt, sondern ist als Leib, in Gesicht, Haltung, Gang und Gesten, unmittelbare und plastische Ausprägung des Innenlebens. In krisenhaften Momenten jedoch, bei Schmerzempfindungen oder in Krankheitsfällen, vor allem aber bei mehr oder minder regelmäßig auftretenden, unkontrollierbaren physischen Regungen wie Müdigkeit, Erschöpfung, Hunger, Durst, sexueller Begierde oder Lachen und Weinen (vgl. Plessner 2003a), und nicht zuletzt in der Vergegenwärtigung des eigenen Alterungsprozesses, bricht die „ungeheuerliche Selbstverständlichkeit“ (Popper 2003: 94) auf und unser Körper kann uns als etwas Eigenständiges, von der Natur Auferlegtes und dabei gelegentlich Störendes entgegentreten, mit dem wir aber dennoch bis zu einem gewissen Grad zusammenfallen. Selbst wenn „die Grenzen meines Körpers gegenüber einer Welt, deren Gegenstände ihm Widerstand leisten, und das gewohnheitsmäßige Funktionieren des Körpers in ihr [...] die Basis der ersten ‚Selbstverständlichkeiten‘ des Wissensvorrates“ bilden (Schütz/Luckmann 2003: 151), so sind diese Selbstverständlichkeiten doch keineswegs vollends verlässlich und dauerhaft sichergestellt.

Bisweilen vollbringt oder ist unser Körper also nicht das, was wir – und andere – von ihm erwarten oder erhoffen. In der Selbsterfahrung, gerade aber auch in sozialen Situationen, spielt er unseren Handlungsplanungen und Selbstbildentwürfen entgegen. Er widersetzt sich immer wieder unseren Verhaltensroutinen und Ausdrucksbemühungen, worauf wir in reflexiver Haltung bereits dann stoßen, wenn wir Gedanken und Gefühle in Sprache oder Schrift überset-

zen wollen<sup>41</sup>; und was beispielsweise im Falle von Unfallopfern angesichts ihres verunstalteten Äußeren (vgl. Goffman 1967: 16f.) oder bei Transsexuellen in ihrem ganzen leiblichen Empfinden (vgl. Lindemann 1993, Knoblauch 2002) sogar bis zu der nachhaltigen Einschätzung führen kann, dass ‚mein Körper nicht ist, was ich bin‘.

Systemtheoretisch gewendet könnte man also sagen, dass der Körper für das Bewusstsein, also für das ‚psychische System‘, eine Umwelt darstellt, deren Komplexität es mittels eindeutiger, scharf zu ziehender Sinn Grenzen erfasst und auf der Grundlage eines binären Codes reduziert. Demgegenüber geht die Plessnersche Doppelaspektivität von Leib und Körper von zwei zwar gleichfalls unterschiedlichen aber dennoch eigentümlich ineinandergreifenden, letztlich nicht voneinander trennbaren Ordnungen aus, deren Verständnis nach sehr viel feingliedrigeren Analysen verlangt.

Weil sich in dem unaufhebbaren Gefüge von Leib-Sein und Körper-Haben der Organismus immer wieder bemerkbar macht und ständig mit seinem Eigenleben gerechnet werden muss, stellt er für die Handelnden nicht nur in der Selbstbeobachtung eine fortlaufend zu bewältigenden Deutungs Aufgabe. Als in soziale Situationen einzubringendes und dabei stets möglicherweise zu wenig oder zuviel Offenbares bildet der Körper auch den ersten und letzten Bezugspunkt für die Identifikationen, Zuschreibungen und Typisierungen der Interaktionspartner und wird damit zu einem dauerhaft zu ‚managenden‘ Problem im Ausdrucksverhalten und für die Selbstdarstellung der Handelnden.

Auf das für eine wissenssoziologische Perspektive auf den Körper und die Wahrnehmung zentrales Grundmotiv haben neben Georg Simmel und George H. Mead vor allem Alfred Schütz, Erving Goffman, Anselm Strauss, Peter L. Berger und Thomas Luckmann aufmerksam gemacht. Sie beschreiben die Face-to-face-Situation als den phylogenetischen und ontogenetischen Urtypus jeglicher sozialen Interaktion, von dem in sich letzter Instanz alle anderen Kommunikationssituationen und -modalitäten ableiten.

In konkreter körperlicher Präsenz lernen die Interaktionspartner ihr Agieren, Reagieren und Sprechen ebenso, wie die Auslegung von Bewegungen, Gesten, Mimik, Berührungen, Farben und Gerüchen, von Handlungen und gesprochener Sprache. Face-to-face-Situationen bilden damit den vorrangigen Austragungsort menschlicher Deutungen, Erfahrungen und Leistungen und

41 Der Dichter, Literaturkritiker und Essayist Fernando Pessoa schildert diese Erfahrung mit Bezug auf seine schriftstellerische Arbeit sehr eindrücklich: „Je tiefer ich etwas fühle, umso schwerer ist es zu vermitteln, was ich aber in meinem Innersten fühle, ist absolut unvermittelbar. Damit ich also einem anderen meine Gefühle vermitteln kann, muss ich sie in seine Sprache übersetzen, das heißt, ich muß, was ich fühle, so formulieren, dass er es beim Lesen genau so empfindet, wie ich es gefühlt habe. Und da dieser Andere durch eine von der Kunst eröffnete Möglichkeit nicht diese oder jene Person ist, sondern jedermann, das heißt die Person, die allen Personen gemein ist, muss ich mein Gefühl in ein allgemein menschliches Gefühl umwandeln, auch wenn auf diese Weise die wahre Natur dessen, was ich gefühlt habe, verfälscht wird“ (Pessoa 2003: 261). Pessoa gibt damit Antwort auf die von Karl Mannheim aufgeworfene Frage: „Gibt es einen Weg der Einsamkeit – gibt es Sphären in uns, die ihrem eigenen Wesen nach stets einsam bleiben müssen?“ (Mannheim 1980: 137).

stellen das Grundmodell für die Einschulung zeichenhaft repräsentierten, symbolischen Handelns, für koordinierte Sinngebung und Sinndeutung dar. Darüber hinaus teilen Menschen in „lebendiger Gegenwart“ (Berger/Luckmann 1980: 31) die für ihre Erfahrungen und Orientierungen fundamentalen Dimensionen von Raum und Zeit. Schließlich und nicht zuletzt „verkörpert sich der Mensch in meiner Gegenwart“ (Schütz/Luckmann 2003: 608), das heißt vor allem im Unterschied zur mittelbaren, Raum und/oder Zeit überbrückenden, medialen Kommunikation können wir uns Face-to-face unmittelbar sinnlich wahrnehmen, also sehen, hören, riechen, fühlen und – wenn wir es wollen – auch schmecken.

In der Präsenz und umfassenden sinnlichen Wahrnehmbarkeit der Körper trifft ein Geflecht höchst unterschiedlicher, dabei nicht unbedingt widerspruchsfreier Zeichenebenen, Zeichenformationen und Darstellungsmittel auf das synästhetische Zusammenspiel der sich gegenseitig ergänzenden und kontrollierenden Sinnesorgane, und damit auf eine Vielzahl von einander überlagernden Deutungsebenen und Interpretationsverfahren. Hierin mag der Hauptgrund dafür liegen, dass die Interaktion in Face-to-face-Situationen wie keine andere den Eindruck der unmittelbaren Evidenz des Gegenübers vermittelt – seines Fühlens, Wollens und Denkens, seiner Handlungen, Haltungen und Eigenschaften – und in besonderer Weise den wechselseitigen Zugang zueinander eröffnet. Aus dem Umstand nämlich, dass „die Anonymität der Typisierungen, mit deren Hilfe ich Mitmenschen in Vis-à-vis-Situationen erfasse, ständig mit vielfältigen, lebendigen Symptomen ‚aufgefüllt‘ wird, in denen sich ein leibhaftiger Mensch anzeigt“ (Berger/Luckmann 1980: 35), resultiert in der Deutung der anderen ein allmähliches ‚Aufheben‘ – die Bestätigung und Verfestigung, Korrektur oder Ablösung – eben dieser Typisierungen hin zur Individualisierung oder ‚Authentifizierung‘ einer Person, schließlich zur Vorstellung der intimen Kenntnis ihrer ‚Eigentlichkeit‘ und der Illusion ihres vollständigen Verstehens.<sup>42</sup> Hans-Georg Gadamer zufolge bestehen die „wirklichen hermeneutischen Urtatsachen“ denn auch in dem Umstand, „dass wir niemals genügend fähig sind, den anderen zu verstehen. Und dass wir auch niemals fähig sind, uns selber zu verstehen – das auf jeden Fall“ (Gadamer 2001: 19). Aus diesem „obersten Satz“ (ebenda) begründet sich ebenso wie die unendliche, weder im Alltagsverstehen noch in der wissenschaftlichen Auslegung zum Abschluss kommende Aufgabe der Selbst- und Fremddeutung des Menschen, mithin der universale Anspruch der Hermeneutik insgesamt und nicht zuletzt der Ausgangspunkt „zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik“ (Soeffner 2004a).

Der in konkreten Interaktionen dauerpräzente und potentiell allen Sinnen zugängliche Körper erzeugt, trägt und vermittelt also jene wahrnehmbaren äußeren Zeichen, über die wir auf die uns nur vermittelt gegebene Innerlichkeit der anderen, auf ihre Befindlichkeiten, Motive und Bewusstseinsinhalte, schlie-

ben. Denn hätten „wir direkt Einsicht [...] in die Seelen unserer Partner, wären wir nicht auf die Wahrnehmung ihres Leibes angewiesen“ (Hahn/Jacob 1994: 153). Oder genuin systemtheoretisch gesprochen: „Man kann davon ausgehen, dass autopoietische Systeme durch ihre operative Schließung eine Differenz produzieren, nämlich die Differenz von System und Umwelt. *Und diese Differenz kann man sehen.* Man kann die Außenseite des Organismus eines anderen beobachten und wird durch diese Innen/Außen-Form veranlasst, auf eine unbeobachtbare Innenseite zu schließen“ (Luhmann 1997: 25f, Hervorhebung im Original).

Für die Phänomenologie Husserls handelt es sich hierbei um einen ausgezeichneten Fall der „Appräsentation“, der „Mitvergegenwärtigung“. Wie alle anderen Objekte, ist der Körper des anderen unserer Wahrnehmung in „originärer Präsentation“ gegeben; das Seelenleben eines Gegenübers wird uns aber nur in seiner Mitvergegenwärtigung zugänglich – es ist nicht wirklich präsent, sondern appräsentiert. Appräsentation meint also eine analogisierende Erfahrung, die „ein Mit-da vorstellig macht, das doch nicht selbst da ist und nie ein Selbst-da werden kann“ (Husserl 1992: 111). Wenn wir etwa beim Anblick der Vorderseite eines Würfels, dessen jeweils verdeckte Seiten mitvergegenwärtigen und so in „passiver Synthesis“ aus Präsentem und Nicht-Präsentem eine Einheit sinnhaft konstruieren, deren Adäquanz wir dann auch am Objekt selbst überprüfen können, indem wir – durch Eigenbewegung oder durch Drehung des Würfels – uns seine je verdeckten Seiten zur Ansicht bringen, so ist uns diese „Möglichkeit der Bewährung [...] für diejenige Appräsentation, die in eine andere Originalsphäre [in ein anderes Ich, J.R.] hineinleiten soll, a priori ausgeschlossen“ (ebenda). Weil aber ein Ich, das nur sich selbst als Erfahrendes, Erfahrungsort und Bewusstsein unmittelbar gegeben ist, ein anderes, koexistierendes Ich, zu dem es nie einen unmittelbaren Zugang finden, dem es nie in der gleichen Weise, wie es dies für sich selbst tut, dennoch Präsenz verschaffen und, als ‚Mit-da‘, als Mitmenschen erfahren kann, entspringt aus dem Vermögen zur „Appräsentation die primäre, intersubjektivität stiftende Erfahrung“ (Soeffner 1990: 50).<sup>43</sup> Bereits durch die kontinuierliche visuelle Wahrnehmung des Körpers und der Bewegungen des anderen – also seiner ‚Abtastung‘ über das auf Distanz arbeitende Auge – konstituiert sich ein Appräsentationssystem geordneter Anzeichen seines Seelenlebens, seiner Erfahrungen und Intentionen, worin für Husserl der Ursprung der verschiedenen menschlichen Ausdrucks- und Zeichensysteme und schließlich auch der Sprache liegt (vgl. Schütz 2003: 156f.).

Sosehr die Sprache viele Interaktionssituationen beherrscht und sosehr ihr Einsatz am ehesten plan- und manipulierbar erscheint, ihr semantisches und syntaktisches Ordnungsgefüge ist nur eines von vielen Symbolsystemen auf die sich die Kommunikation stützt, und sie repräsentiert nur wenige – allerdings auch rationalere und bewußtseinsfähigere – von unbestimmt vielen Empfin-

42 Vgl. hierzu das nachfolgende Kapitel.

43 Zur Bedeutung der Appräsentation beispielsweise für das Menschenbild und die Methode der Sozialphänomenologie vgl. Kurt 2002.

dungs-, Sinnes- und Sinnqualitäten (vgl. Raab 2001a). Weil sich menschliche Verstehensfertigkeiten und Verstehensleistungen weder auf sprachliche Äußerungen beschränken noch diesen lediglich ‚angehängt‘ sind, kann sich die Erforschung des Zusammenhangs von Körper und Wahrnehmung nicht allein auf das rationale Zeichensystem der Sprache richten.

Meine weiteren Ausführungen nehmen ihren Ausgang deshalb am Körper, bei seiner organisch-sinnlichen Ausstattung; und hier speziell beim Sehen und bei den Bildern. Sie greifen damit zurück auf jene eben dargelegten Einsichten in die fundamentale Bedeutung des Körpers und der visuellen Wahrnehmung für die gesellschaftliche Konstruktionen von Wirklichkeit, für die Herstellung und die Aufdauerstellung von sozialer Ordnung (vgl. Goffman 1971, Foucault 1977, Simmel 1992a, Kaufmann 1996, Sennett 1997); und sie greifen hinaus über jenes ‚klassische‘ Verständnis, das die visuelle Soziologie reserviert für die Analyse medialer Bilder und der in ihnen repräsentierten sozialen Verhältnisse (vgl. Schändlinger 1998, Raab 2001b). Ich beginne am Ursprungsort bildhafter Vergegenwärtigungen, dem menschlichen Handeln (4.1), gehe weiter zum Darstellen und Deuten von Körperbildern an den ersten Orten des Sozialen: den Interaktionen in Face-to-face-Situationen (4.2), und ich schließe mit der Überleitung zum Forschungsprogramm der visuellen Wissenssoziologie. Dieses Programm öffnet sich auf der Grundlage einer zunehmenden Verschiebung des Anteils unmittelbarer Erfahrungen zugunsten medial vermittelter Wahrnehmungen sowie des vermehrten Darstellens und Inszenierens von Akteuren in den audiovisuellen Medien; und es wirft einen ersten Blick auf die Rückwirkungen dieser wachsenden Verbreitung und Nutzung technischer Artefakte auf das menschliche Wahrnehmen, Wissen und Handeln (4.3).

#### 4.1 Körperbilder und Handeln

In seiner Wesensbestimmung des Menschen wendet sich Arnold Gehlen, wie vor ihm bereits Helmuth Plessner, gegen den auf René Descartes zurückgehenden und noch von Max Scheler (2002) vertretenen Dualismus von Körper und Geist (Gehlen 2004: 178f.). Um die traditionelle metaphysische Trennung zu überwindenden, stellt Gehlen das beobachtbare menschliche Handeln ins Zentrum seiner philosophischen Anthropologie. An die Stelle der Auffassung, menschliches Handeln sei die bloß körperliche Ausführung eines vom Geist oder Bewusstsein gesetzten und auf ein bestimmtes Handlungsziel gerichteten Bewegungsablaufes, rückt so ein Verständnis, welches das Handeln als reaktionsverzögerte und komplexe Kreisbewegung begreift, bei der sinnliche Empfindungen, kognitive Bewusstseinsleistungen, leibliche Vorstellungen und körperliche Bewegungsvorgänge miteinander in Wechselwirkung stehen. Ein einfaches Beispiel veranschaulicht diesen Sachverhalt: Bleibt beim Versuch, einen Ast zu durchtrennen, die Säge im Holz stecken, geschieht die Rückmeldung dieses Sachverhaltes über die sinnliche Wahrnehmung, worauf das Bewusstsein einen neuen Handlungsversuch mit nun verändertem Bewegungsablauf ‚anord-

nen‘ kann, der wiederum primär über die visuellen und taktilen Wahrnehmungsmodalitäten gesteuert und kontrolliert wird.

Doch in diesem „Handlungskreis“ (Gehlen 2004: 40) sind nicht nur Bewegungen, Wahrnehmungen und Erkenntnisleistungen aufs engste miteinander verwoben. Vielmehr identifiziert Gehlen – sich dabei auf die sozialpsychologischen Analysen George H. Meads beziehend – in den diese Prozesse begleitenden „Bewegungsphantasmen“ geradezu *das* entscheidende Moment menschlichen Handelns (ebenda: 132). Jedem Handeln, also jedem Zusammenwirken von Wahrnehmung und Empfindung, Bewegung und Erkenntnisleistung in der Konfrontation mit Objekten gehen „eingebildete Bewegungen“ voraus, die eingehüllt sind, „in vage Bilderfolgen, die wir erwarten und sich bestätigen sehen würden, wenn wir wirklich mit ihnen umgingen. So lehrt uns eigentlich schon die Wahrnehmung, uns mehr auf ‚Vorstellungen‘ als auf sie selbst einzulassen“ (ebenda: 223). Für Gehlen besitzen die Bewegungsphantasmen ihre eigene Rationalität, ihre eigene, nicht-sprachliche Syntax; sie gehen ontogenetisch und phylogenetisch dem Spracherwerb voraus, begleiten und ermöglichen vielmehr erst dessen Ausbildung.

Der für jegliche Phantasieleistung konstitutive „Vorgang des Sichversetzens vom einen ins andere“, der methodische und variable „innere Stellungswechsel“ (ebenda: 220 und 185), reicht zeitlich in die Vergangenheit zurück und nimmt Bezug auf die im Bewegungs- und Empfindungsgedächtnis abgelagerten, bewährten und abrufbaren *Erinnerungsbilder*. „Sie können in die unmittelbaren Wahrnehmungen eingeschmolzen werden und so dem Organismus durch vergangene Erfahrungen helfen, das wahrgenommene Objekt zu vervollständigen“ (Mead 1973: 390), weshalb Mead „unter ‚Imagery‘ in erster Linie das ‚Ausfüllen‘ (filling out) der Wahrnehmungsdinge mit den contents from past experience versteht“ (Gehlen 2004: 185). Die Phantasieleistungen und die ‚eingebildeten‘ Bewegungen haben ebenso einen genuinen Bezug auf zukünftige Ereignisse (vgl. Mead 1973: 394). In der Planung des Handelns werden Vorstellungen von möglichen körperlichen Empfindungen und Bewegungen entworfen, die als *Erwartungsbilder* die aktuelle Wahrnehmung ergänzen und dem gegenwärtigen Verhalten Halt und Richtung geben (Gehlen 2004: 252f.). Diese Erwartungsphantasmen zeigen schließlich eine gewisse Verwandtschaft zu den das Handeln dauerhaft begleitenden *Verlaufsbildern*, welche das in der Handlungssituation unmittelbar zu erwartende „Antwortverhalten der Umgangsdinge“ (ebenda: 184) als bildhafte Phantasieleistungen vorwegnehmen.

Bereits im Umgang mit den Dingen erweist sich die Phantasie als „die eigentlich kommunikative Macht“ (ebenda: 185); sie verknüpft vergangene mit gegenwärtigen und zukünftigen, antizipierten Erfahrungen, bezieht dabei die Wahrnehmungen verschiedener Sinnesmodalitäten synästhetisch aufeinander und bewirkt so „die Einheit unseres Bewegungs- und Empfindungslebens“ (ebenda). In diesen Prozessen kommt dem Sehen und dem Tasten ein vorläufiger Primat zu, genauer, der Auge-Hand-Relation, als der zunächst engen und ausgeglichenen Kooperation zweier Sinne, mit der sich die Opposition von ma-

ximaler Distanz und absoluter Nähe zum Wahrnehmungsobjekt aufhebt. Im Verlauf der Ontogenese verschiebt sich das arbeitsteilige Gleichgewicht jedoch zusehends zugunsten einer „hochgeschulten optischen Phantasie“, welche „die Erfahrungen der Tastwahrnehmungen mit *übernimmt*“, also durch letztere aufgefüllt wird, diese wiederum selbst auffüllt und damit die Hand „von Erfahrungsleistungen *entlastet*“ (ebenda: 188, Hervorhebungen im Original). Diesen komplexen, für das menschliche Wissen und Handeln äußerst bedeutsamen Sachverhalt veranschaulicht ein einfaches Beispiel: „Wenn man sich einer hochempfindlichen Waage mit der Hand nähert, so ‚sieht‘ man schon den Ausschlag der erst künftig zu belastenden Waagschale. Daraufhin kann die Bewegung dann durchgeführt oder abgebrochen werden“ (Gehlen 2004: 184). Deutlich tritt Gehlens Anliegen hervor, „die Leistung und Bedeutung der Phantasie sichtbar werden zu lassen“ (ebenda: 316) und den Menschen anthropologisch als Vernunft- und Phantasiewesen zu bestimmen, wobei sich ihm die Bedeutung der bildhaften Phantasieleistungen aus zwei Richtungen erschließt.

Zum einen handelt der Mensch aufgrund von Instinktreduktion und Weltoffenheit auf eine für ihn ungewisse Zukunft hin. Seine das ‚Dunkel‘ erhellenden Zukunftsentwürfe füllt er je nach Anlass, Situation und Stimmungslage mit Erinnerungs- und Vorstellungsbildern auf, die dann zum „Schwungrad der Handlungen“ werden (ebenda: 304). In der Ergänzung der Wahrnehmung über das aktuell Gegebene hinaus und im damit einhergehenden „Wechsel der Hinsichten“ erkennt Gehlen denn auch die eigentliche Quelle für „das elementar *schöpferische* Verhalten des Menschen“ (ebenda: 186, Hervorhebung im Original).

Zum anderen bleiben die bildhaften Phantasieleistungen nicht auf die Steuerung von Körperbewegungen und auf die Kommunikation mit Dingen beschränkt. Der zunächst auf zeitliche und räumliche Dimensionen begrenzte Vorgang des „Sich-versetzen in ein anderes und Von-daher-Handeln“ erweitert sich – eine erneute Anlehnung Gehlens an Meadsche Gedanken, insbesondere an dessen Wendung vom ‚taking the role of the other‘ – zu einem „Vermögen der Gesamtversetzung“ (ebenda: 226 und 321). In realen oder imaginierten Interaktionssituationen sehen sich die Handelnden mit den Augen der sozialen anderen, übernehmen deren Einstellungen, Erwartungen und Reaktionen hinsichtlich der eigenen Person und ‚handeln von daher‘. Die den Menschen auszeichnende Fähigkeit, sich mit den Augen seiner sozialen Umgebung zu sehen, bewirkt, dass er in einen Abstand zu sich selbst rücken und sich selber präsent werden kann; sie ist – und hier bezieht sich Gehlen ein letztes Mal auf Mead – die Bedingung der Möglichkeit zur Ausbildung des Selbstbewusstseins (ebenda: 208).<sup>44</sup> In der Phantasie als der Befähigung zur Einstellungsübernahme und zur

44 Auch Plessner erkennt in der anthropologischen Disposition der exzentrischen Positionalität, des „Sich-von-sich-Unterscheidens“ die grundsätzliche „Bildbedingtheit menschlichen Daseins“. Die Bildbegingtheit gestatte es dem Menschen – herausgehoben in der Rolle des Schauspielers, der eine ihm aufgetragene Figur verkörpert – zum „Menschendarsteller“ zu werden, welcher immer schon auf einen „Bildentwurf“ gerichtet handelt (Plessner 2003b: 416f.).

Gesamtversetzung in den anderen erkennt Gehlen deshalb „ganz eigentlich *das elementare Sozialorgan*“ und „geradezu das tragende innere Gefüge der Gesellschaften“ (ebenda: 319 und 321, Hervorhebung im Original).

## 4.2 Körperbilder in Darstellung und Deutung

### *Darstellung*

Mit dieser Einsicht wechseln unsere Betrachtungen von der sozialpsychologischen und anthropologischen auf die soziologische Ebene, ohne die erste aber zu verabschieden. Der Umstand nämlich, dass die Interaktionspartner die Perspektiven und Haltungen der anderen übernehmen können, um ‚von daher‘ zu handeln, entfaltet seine soziologische Bedeutung erst mit den Wirkungen der bildhaften Phantasieleistungen auf die Selbstinszenierungen und Identitätskonstruktionen der Handelnden.

In Face-to-face-Situationen orientieren die Interaktionspartner ihr Verhalten nicht nur an den in der aktuellen Wahrnehmung sich formenden Eindrücken, sondern auch an den bei den anderen angenommenen, innerlich repräsentierten Bildentwürfen und Bilderfolgen ihrer selbst. Sie (mit-)vergegenwärtigen jene Eindrücke, Erwartungen und Einschätzungen, bei denen sie davon ausgehen, dass die anderen sie bereits von ihnen haben, in der Situation bekommen und aus ihr mitnehmen (werden), um sie in die darauf folgenden Interaktionen wieder einzubringen. Diese Vorwegnahmen tragen wesentlich zu der Notwendigkeit bei, ein bestimmtes Selbstbild, ein *Image* zu entwickeln und zu stabilisieren, das es in den eigenen Augen und in denen der anderen aufrechtzuerhalten gilt (vgl. Goffman 1986: 10). Aber die Ausbildung, das Inszenieren, Präsentieren und Aufdauerstellen eines Images – jener einer besonderen und gut konturierten, einheitlichen sozialen Gestalt, die man letztlich nicht ist, sondern nur als Bild von und für sich hat, und ebenso für andere entwirft – ist etwas Brüchiges, dem in „the presentation of self in the everyday life“ (Goffman 1969) der Beigeschmack des Vorläufigen, Ungewissen und Gefährdeten anhaftet. Goffman weist in seinen gleichfalls an Mead anschließenden Untersuchungen der modernen, marktwirtschaftlich organisierten Gesellschaft darauf hin, dass die Arbeit am Image („the face-work“) weder auf einen Schlag noch ein für alle mal erfolgt, sondern eine fortwährend zu erbringende Leistung in der Konkurrenz um soziale Anerkennung darstellt (vgl. Goffman 1982: 367, 1986: 93f.). Zugleich erkennt Goffman – dabei auf Durkheims Charakterisierung des modernen Individuums als *chose sacrée* Bezug nehmend<sup>45</sup> – im „Image eines Menschen etwas Heiliges“ (Goffman 1986: 25, 38ff und 100ff.) und damit nicht nur eines von vielen Elementen einer expressiven Ordnung der sozialen

45 „La personnalité humaine est chose sacrée; on n'ose la voiler, on se tient à distance de l'enceinte de la personne, en même temps que le bien par excellence, c'est la communion avec autrui“ (Durkheim 1967: 41, vgl. ebenso Goffman 1969: 64 und 1986: 82).

Interaktion in individualisierten Gesellschaften, sondern eine zentrale Ausdrucksform der Selbstdeutung im öffentlichen Austausch von Bild- und Selbstbildpräsentationen. Deshalb pflegen und schützen die Handelnden ihr Image mit besonderer ritueller Sorgfalt. Ist es nämlich bedroht oder wird die es tragende expressive Ordnung angezweifelt, dann kratzt dies nicht einfach an dem Firmis einer Maske (*persona*), sondern ein soziales Wappenschild wird zerstört und der innerste Schutzraum seines Trägers verletzt.

Goffmans Analysen der Interaktionsordnung, der ritualisierten Verkehrsregeln in Face-to-face-Situationen, richten sich auf die Beschreibung jener strategischen und überwiegend kooperativen Techniken der Informationskontrolle und des Eindrucksmanagements, die das störanfällige Image vor Verletzungen bewahren. Auf einer allerersten Ebene der Handlungsorientierung sichern die sozialen Verkehrsregeln die situationsangemessene Selbstdarstellung. Den Grundregeln eines Spiels vergleichbar, geben sie dem Ausdrucksverhalten einen verbindlichen und verlässlichen Rahmen, in den dann alle Einzelhandlungen und jedes Detail der körperlichen Erscheinung (Bewegungen, Haltungen, Mimik, Gestik, Blickverhalten, Kleidung, Accessoires usw.) mit dem Ziel eingearbeitet werden können, das homogene Selbstbild auszuformen. Und auch bei dem Problem, den durch die Verkehrsregeln der Interaktionsordnung sich öffnenden Raum von Gestaltungsmöglichkeiten zu füllen, bleiben die Handelnden nicht auf sich allein gestellt. Vielmehr suchen und finden sie die ihre Subjektivität überbrückende ‚Lösung‘ in einer die Selbst- und Fremdwahrnehmung strukturierenden, interpretationsanleitenden und orientierungsgebenden sozialen Sinnfigur: in dem das sozial eingeforderte Ausdrucksverhalten überhöhen den *Stil*. Die Ausdrucksmittel und Darstellungsformen etwa der Moden und Szenen führen mit ihren ästhetischen Beigaben (spezielle Körperhaltungen und -bewegungen, Schmuck, Frisur, Kleidung usw.) bereits akzeptierte oder nach sozialer Akzeptanz strebende Körperstandards vor Augen. An diesen Vor- und Leitbildern orientiert sich der Umgang mit Objekten genauso wie die Wahl und Ausgestaltung von Symbolen und Handlungsweisen. Die vorkonfektionierte ‚Stangenware‘ verleiht den Körpern jene sozial verträgliche Form und Gestalt über die sich die Handelnden füreinander sichtbar und lesbar machen, und erlaubt damit jene ‚Entlastung und Verhüllung des Persönlichen, die das Wesen des Stils ist‘ (Simmel 1993a: 382, vgl. auch Soeffner 2001a).<sup>46</sup>

Doch trotz aller die Deutung anweisenden, ästhetischen Stilvorgaben und trotz der ständigen Kontrollen und Korrekturen unserer aktuellen Körperbilder anhand der Verhaltensäußerungen unserer Interaktionspartner – wir können niemals sicher sein, ob diejenigen Bildentwürfe, denen wir nachstreben, die wir imaginieren und in der Darstellung umzusetzen versuchen, auch mit den von den anderen wahrgenommenen und konstruierten Bildern übereinstimmen. Eine ‚wesensmäßige Unsicherheit‘ (Plessner 2003c: 78), so zu wirken, wie wir

<sup>46</sup> Darüber hinaus signalisiert der Stil zugleich Anbindung und Distanznahme zu anderen ästhetischen Entwürfen und Lebensstilen von sozialen Großgruppen (vgl. Soeffner/Raab 2003, Raab/Soeffner 2003).

sind oder gar wie wir sein wollen, überschattet unser Streben nach Eindeutigkeit. In der Tatsache, „dass man an sein Image fixiert ist und leicht für einen selbst oder andere ungünstige Informationen mitgeteilt werden können“, erkennt Goffman denn auch einen Grund, „weshalb man die Teilnahme an jeder Interaktion als Verpflichtung empfindet“ (Goffman 1986: 11). Weil sich in Face-to-face-Situationen jeder Ausdruck und jedes Eindrucksmanagement über den Körper vollzieht, haben die ‚ungünstigen Informationen‘ dort auch ihre erste, natürliche Quelle: Wir nehmen den Körper des anderen als untrüglichen Informanten für Botschaften, die dieser selbst gerade nicht verbreiten möchte. Aus der weniggleich „begrenzten Undomestizierbarkeit des Körpers“ (Hahn 2002: 51), aus seiner partiellen ‚Irrationalität‘, entspringen so die das ‚Innere‘, ‚Eigentliche‘ und ‚Wahre‘ einer Person enthüllenden, auf ihr Image rückwirkenden, deshalb sozial relevanten Deutungen.

### Deutung

Ein sinnfälliges Beispiel für die soziale Bedeutung der unbeabsichtigten, nicht zu kontrollierenden Details von Körperbildern für das Fremdverstehen – mithin der Relevanz des ‚Irrationalen‘ in Prozessen alltäglicher Rationalisierungen – findet sich in Karl Mannheims Analyse der Prozesse der Sinnkonstitution in einer sozialen und soziologischen Ursituation: der teilnehmenden Beobachtung in einer Face-to-face-Interaktion. Deutlich spürt man dem Beispiel den Einfluss Simmels auf Mannheim an: Das Handeln und sein Beobachten geschehen in einer Situation unmittelbarer Wechselwirkung, am ersten Ort, an dem Gesellschaft entsteht, am ersten Ort sozialen Handelns und des Fremdverstehens, mithin am ersten Ort der Soziologie. In diesem Beispiel spaziert der Ich-Erzähler mit seinem Freund auf der Straße und wird Zeuge, wie dieser einem Bettler ein Almosen spendet (vgl. Mannheim 1964: 105, alle folgenden Zitate, sofern nicht anders vermerkt, 105-109, alle Kursivsetzungen J.R.).

Auf der ersten von drei nur analytisch zu trennenden Schichten des Fremdverstehens „wird dieses durch *optische Sinnesdaten* vermittelte Geschehen zum Träger eines [...] in der soziologischen Sphäre beheimateten Sinns, den wir im Falle theoretischer Fixierung ‚soziale Hilfe‘ nennen.“ Die Interpretation des Handlungssinnes verharret jedoch nicht auf dem bloßen Wiedererkennen von Vertrautem und auf dem In-Erinnerung-Rufen von bereits Gewußtem; sie beschränkt sich nicht auf die Identifikation grundlegender sozialer Typisierungen als dem Ausgangspunkt einer jeglichen Sinnkonstitution und des Fremdverstehens in sozialen Situationen (bspw. Freund, Straße, Bettler, Almosen). Denn „es ist stets möglich und auch wahrscheinlich, dass der Freund jenen objektiven Sinn ‚Hilfe‘ durch seine Gabe nicht nur realisiert hatte, um zu helfen, sondern um außerdem mir oder dem Bettler sein Mitleid kundzugeben. [...] Jetzt wird jene ‚Bewegung‘, die ‚schenkende Geste‘, Trägerin nicht nur des objektiven Sinns ‚Hilfe‘, sondern es lagert sich über diesen gleichsam eine zweite Sinn-schicht: die des Ausdruckssinns“ – der vom Interpretieren dem Handelnden unter-

legte ‚subjektiv gemeinte Handlungssinn‘ (Max Weber). Nun wird man glauben, so Mannheim weiter, dass mit dem Bezug auf die Innenwelt des Handelnden „die Interpretationsmöglichkeiten erschöpft sind, aber unser Beispiel belehrt uns eines anderen. Es ist nämlich möglich, dass ich, der Verstehende, diesen gemeinten Ausdruckssinn mit dem objektiven miterfasse und zugleich in der Interpretation in einer ganz anderen Richtung fortfahre. Ich *sehe* nämlich plötzlich, die gegebenen Handlungszusammenhänge verfolgend, dass diese ‚milde Gabe‘ ein Akt der ‚Heuchelei‘ war. In diesem Falle kommt es mir gar nicht darauf an, was der Freund objektiv getan, geleistet hatte, auch nicht darauf, was er durch seine Tat ausdrücken ‚wollte‘, sondern was durch seine Tat, auch von ihm unbeabsichtigt, sich *für mich* über ihn darin ‚dokumentiert‘. [...] Verharre ich in dieser interpretativen Einstellung, so bekommt jede seiner Regungen und Handlungen eine neue ‚Deutung‘ [...] alles dient als Beleg für eine *von mir* vorgenommene Synopsis.“

Das „absichtlich trivial gewählte“ Alltagsbeispiel dient Mannheim lediglich als Fingerübung für die sich anschließenden, detaillierten Überlegungen zur Interpretation von Kunstwerken. Zwar verschweigt uns das Beispiel deshalb auch, auf welche ‚gegebenen Handlungszusammenhänge‘ sich die Interpretation auf der ‚dritten Sinnschicht‘ konkret stützt – entscheidend aber ist: „Auch dieser dokumentarische Gehalt spricht sich nur durch die Objektivierungen hindurch aus“ (Mannheim 1964: 120), das heißt, er beruht auf der sinnlichen Wahrnehmung. Weil das Beispiel deutlich machen will, „dass diese Methode der Erfassung geistigen Gehalten gegenüber stets angewandt wird und dass in der letzten Interpretation eine unerlässliche Art des Verstehens hervorgehoben ist“, lohnt es sich, den Grundzüge zweier Gedanken nachzugehen.

Zum ersten hebt das Fremdverstehen in Face-to-face-Situationen auf die Erschließung auch von Details im Verhalten des anderen ab und beruht dessen Typisierung letztlich auf der Einstimmung aller Einzelheiten zu einem Ganzen: auf dem Zusammenschluss des feingliedrigen Mit- und Gegeneinanders sinnlich wahrnehmbarer Zeichen zu einer „vollkommenen Einheit von Sinn“ (Gadamer 1993: 62). Bei dieser interpretatorischen Figuration, in der sich verschiedene Anschauungsmomente zu einer einheitlichen Bildkomposition fügen, spielen nun gerade die Abweichungen von den gesellschaftlichen Körperstandards die entscheidende Rolle: jene spontanen, weil nicht gänzlich beherrschbaren, und die individuellen, weil in der Situation nicht vertretbaren Beimischungen des Handelns einer Person, die „ebenso ihre Stärke als ihre Schwäche, ihr Gutes ebenso als ihr schlechtes verraten“ (Plessner 2003c: 74).

Zum zweiten ist für Mannheims Argumentation zentral, dass sowohl der Ausdruckssinn wie auch der Dokumentsinn nur vermittelt gegeben sind und deshalb die Fremdtypisierung hauptsächlich auf einer subjektiven Deutungsleistung, auf einem ‚hineinverlegenden‘ und ‚hinzufügenden‘, schöpferischen Beitrag des Interpreten beruht, der „auf eine unaufhebbare Weise zum Sinn des Verstehens selber“ gehört (Gadamer 1993: 109). Erst aus einer die Summe aller sinnlich wahrnehmbaren äußeren Eindrücke übersteigenden, kognitiven Auffül-

lung geht jenes geschlossene Sinngebilde hervor, über das ich den anderen vollends zu erkennen und zu verstehen meine: Wenn ich "den meinen Augen und Ohren sich darbietenden Menschen nur so verstehen [kann], dass ich ihn über alles Gesehene und Gehörte hinaus mit den Inhalten meiner eigenen Seele ausstatte", dann ist „alles Ansehbare [...] nur Brücke und Symbol, um das Subjekt zur konstruktiven Schöpfung dessen, was wohl in der Seele des anderen vorgehen mag, anzuregen, anzuleiten“ (Simmel 1993a: 62f.).<sup>47</sup> Abermals, nur in anderer Hinsicht, erweisen sich mit der Produktivität der Interpretation die Mitvergegenwärtigung (Husserl) bzw. Phantasie (Gehlen) als die ‚ganz eigentlichen elementaren Sozialorgane‘; sie werden erneut zum ‚tragenden inneren Gefüge der Gesellschaften‘ – und es offenbaren sich der imaginäre Anteil und das letztlich utopische Moment im Fremdverstehen.

Im Deutungsprozess werden aus der Vielzahl wahrnehmbarer körperlicher Regungen einigen wenigen, und zwar offenbar genau jenen vom Handelnden nicht beherrschbaren Momenten und ‚persönlichen‘ Anteilen im Ausdrucksverhalten – in Mannheims Beispiel vielleicht ‚dem verstohlenen Blick‘ oder einem ‚Zucken der Lippen‘, insgesamt, jenem unscheinbaren und höchst flüchtigen aber bemerkenswert bedeutsamen ‚Etwas‘ in Gesicht, Haltung, Figur oder Geste – Sinngehalte unterlegt, von denen aus die Interpretation aller vorangegangenen, gleichzeitigen oder weiteren Bewegungen und Handlungen entweder bestätigt oder neu bewertet und von dem aus Rückschlüsse auf die eigentlichen Absichten und die ‚wahre Innerlichkeit‘ der Person gezogen werden. In konkreten Interaktionssituationen erkennen, deuten und verstehen wir den anderen also weniger aus dem von uns seinem Handeln zugeschriebenen ‚subjektiv gemeinten Sinn‘ als aus seinem Anblick. Genauer, aus der sinnhaften Verknüpfung von Details seiner Körperbilder, die je für sich als Hinweise genommen und dann zu einem geschlossenen Sinngebilde geformt werden, in welchem sich – wie das Beispiel Mannheims zeigt – ‚rational‘-objektive Formungen und individuell-zweckrationale Intentionen unauflöslich mit ‚irrationalen‘, weil nicht kontrollierbaren Ausdrucksmomenten überkreuzen.

Das irrationale Moment der Körperbilder erweist sich noch in einer weiteren Hinsicht als konstitutives Element der Auslegung. In den Prozessen des Fremdverstehens spielen neben Gestik und Körperhaltung die „unmittelbaren ästhetischen Qualitäten des Gesichts“ eine wahrhaft ‚herausragende‘ Rolle (Simmel 1995: 36). Weil auch für Simmel die eigentliche Leistung des Sinnverstehens darin liegt, dass es „die Vielheit der Weltelemente in sich zu Einheiten formt“, und weil „je enger die Teile eines Zusammenhanges aufeinander hinweisen, je mehr lebendige Wechselwirkung ihr Außereinander in gegenseitige Abhängigkeit überführt, desto geisterfüllter das Ganze erscheint“, ist für ihn der menschliche Körper das primäre Deutungsobjekt im Fremdverstehen.

<sup>47</sup> Diese Interpretation – etwa die Typisierung des anderen als ‚Heuchler‘ – kann dann wiederum kommunikativ vermittelt und so unter Umständen auch intersubjektiv abgesichert werden; sie kann als ‚abhebbarer Satz [...] kursieren wie eine Münze, und so kommt er zu einem anderen, der sich über ihn wundert und fragt: ist das wahr?“ (Gehlen 1986: 291).

Am Körper erfahren die Ausdrucksmöglichkeiten eines Individuums ihre höchste Verdichtung und stehen deren einzelne Elemente in engster ‚lebendiger Wechselwirkung‘ zueinander. Innerhalb des körperlichen Ausdrucksembles aber „besitzt das Gesicht das äußerste Maß dieser inneren Einheit“, denn nur in ihm fügt sich „eine so große Mannigfaltigkeit der Formen und Flächen in eine so unbedingte Einheit des Sinnes“ zusammen (ebenda: 36f.). Indirekt beantwortet Simmel damit auch die von ihm nur unbefriedigend behandelte Frage, warum wir nun aber gerade dem Blick in die Augen des anderen eine so hohe Bedeutung in der Fremderfahrung beimessen; weshalb sich „im Auge die Leistung des Gesichts, die Seele zu spiegeln, aufgipfelt“ (ebenda: 40f.).

Wie keine andere Sinnesmodalität ist das Auge in konkreten Interaktionssituationen zugleich Wahrnehmungsorgan *und* Deutungsobjekt. Es ist das einzige menschliche Sinnesorgan, das sich im Abtastungs- und Beobachtungsvorgang selbst unaufhörlich bewegt, dabei unmittelbar, mit hoher Geschwindigkeit und Varietät, auf die von ihm erfassten Reize sowie auf die durch die anderen Sinne vermittelte Empfindungen reagiert, das in diese Abläufe sogar sein näheres Umfeld wie Lider, Augenbrauen, Stirn usw. einbezieht und damit das Gesicht in Bewegung hält. Die in Face-to-face-Interaktionen nicht zuletzt durch die Verhaltensregeln von Ehrerbietung und Benehmen (Goffman 1986: 54-105) eingeforderte wechselseitige Zuwendung des Gesichts sowie das Aufnehmen und Halten von Blickkontakten legen es geradezu darauf an, sowohl die mit den Wahrnehmungsprozessen einhergehenden Regungen im Blick der anderen und ihre darin wenigstens für mich sich spiegelnden Reaktionen auf meine Person und mein Verhalten zu verfolgen und mit Deutungen zu belegen – worauf die soziale Typisierung sogar eines ‚ausdruckslosen‘ oder ‚unbewegten‘ Blickes hinweist –, wie auch sich selbst im ‚Augen-Blick‘ dem Lesen und deutenden Verstehen der anderen zu öffnen. Der *Blickkontakt* der Interaktionspartner, die Synchronbewegung der Augen, bewirkt ebenso wie andere Gleichschaltungen von Bewegungen, Handlungen und Handlungselementen (Händeschütteln, Händehalten, Umarmungen, Tanzen, Küssen, Geschlechtsakt etc.) eine Erfahrung der Reduktion, wenn nicht gar der Aufhebung von Distanz und Differenz bis hin zum Eindruck der Verschmelzung. Aus der Erfahrung körperlicher Nähe oder gar von Berührungen und der Abstimmung und Kongruenz der Bewegungen sowie dem Einsatz aller Sinne, vor allem auch der Nahsinne, resultiert die wechselseitige Unterstellung von Unmittelbarkeit und Evidenz der Interaktionspartner – und schließlich die Selbsttäuschung des Allesverstehens in der Fremderfahrung.

Der mit dem Körper und über das Gesicht – und in verdichtender Weise über den Blick – gegebenen Sichtbarkeit sowie der aus ihr entspringenden Typisierung und Fixierung kann sich, zumindest eingeschränkt, nur entziehen, wer den Blicken der anderen ausweicht, sich vor ihnen abschirmt oder sie in vorgezeichnete Bahnen lenkt. Nur wer sich durch Posen, Masken und Hüllen ‚verkörpert‘, sich durch Haltung, Kleidung, Make-up und Accessoires wie Sonnenbrillen etc. wenigstens zum Teil irrealisiert, verdeckt und unsichtbar macht,

mildert die Unmittelbarkeit und „raubt dem Anderen etwas von der Möglichkeit, mich festzustellen“ (Simmel 1992a: 724). Allein, mit der Offenheit, Sichtbarkeit und ‚Bildhaftigkeit‘ nach außen korrespondiert eine prinzipielle Verdecktheit und Unsichtbarkeit nach innen. Die Pose, insbesondere aber die Maske, der eigene Gesichtsausdruck und Blick, sind in Interaktionssituationen der Selbstwahrnehmung und damit der umfassenden Selbstkontrolle naturgemäß entzogen. Sie spiegeln sich nur in ihren Wirkungen, vor allem in den Blicken und den sie begleitenden mimischen Reaktionen der Interaktionspartner, und werden damit stets zu spät erfasst. Deshalb ist der einzelne unausweichlich gerade „durch sein Gesicht aus sich herausgesetzt und jeder Gegenreaktion ausgeliefert [...], bevor er noch durch Minenspiel sich schützen kann“ (Plessner 2003a: 251).

### *Realität und Illusion*

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, dass in konkreten Interaktionssituationen das Entwerfen, Darstellen und Deuten von Körperbildern in ein komplexes, dialektisches Verhältnis eingespannt ist, das in einer unauflösbaren Wechselwirkung menschliches Handeln mit Prozessen des Selbst- und Fremdverstehens verbindet. Dieses Verhältnis könnte man darstellen als eine Art Doppelaspekt (a) des Handelns und (b) des Deutens, welcher wiederum analytisch grob vereinfachend über zwei auseinanderstrebende Erscheinungs- und Erfahrungsformen als „Realitätstendenz“ und „Illusionstendenz“ (vgl. Plessner 2003c: 68f.) an seinen ‚Rändern‘ zwar umschrieben, in seiner Komplexität jedoch nicht vollends aufgelöst werden kann.

(a) Im Kampf um die Erlangung und Wiederholung von sozialer Anerkennung versuchen die Handelnden eine ‚reale‘, geschlossene Gestalt und ein „festumrissenes Charakterbild“ darzustellen und zu bewahren: Mit ihm zielen sie auf eine eindeutige Deutung, denn die wechselnden Zeiten und Anforderungen überdauernd, „wollen wir uns sehen und gesehen werden, wie wir sind“ (ebenda: 63). Zugleich aber erträgt das moderne Individuum keine endgültige Definition und wehrt sich gegen „das vereinheitlichende Bild“, denn „ein treffendes Urteil trifft uns, verletzt uns ebensowohl als ein falsches. Getroffen sehen wir uns, im eigenen oder im fremden Blick, vereinseitigt und festgelegt.“ Die Realitätstendenz, die Neigung zur Enthüllung und Offenlegung, zur Herstellung von Eindeutigkeit und Durchsichtigkeit, wird begleitet von einer ebenso starken, jedoch ins Entgegengesetzte weisenden Tendenz zur Illusionierung und Abstandnahme, zur Verdeckung, Abdunkelung und Verfremdung, über die wir uns der festlegenden Deutung verweigern, uns „verhüllen und ungekannt bleiben“ wollen (ebenda).

Ein sozial nicht nur verträglicher, sondern zu sozialer Anerkennung führender Ausgleich beider Tendenzen kann nur gelingen, indem die Interaktionspartner auf übergreifende gesellschaftliche (Körper-)Standards rekurren und sich an vorstrukturierten Handlungsketten und Darstellungsformen orientieren.

Nur indem die Handelnden aus dem Fundus des historisch, kulturell und sozial Gegebenen schöpfen und einen *Stil* auch körperlicher Positionierungen, Haltungen und Bewegungen reproduzieren, der sie in ihrer Unmittelbarkeit zurücktreten lässt, der ihren Ausdruck dämpft und sie vor allzu weitgehender Offenbarung zurückhält, bewahren und entfalten sie einen Raum der Selbstbestimmung und Verantwortung: eine auf die Zukunft hin orientierte, tendenzielle Freiheit gegenüber dem Überlieferten. Erst das Wissen um und die Angleichung an ein Allgemeines bietet die Chance zur ‚legitimen‘ Abhebung und zu jener in jüngster Zeit als ‚Performanz‘ und ‚Authentizität‘ zunehmend auch geforderten individuellen Abweichung von der sozialen Mechanik, zur Veränderung des Vorgefundenen, zur Bewegung jenseits der Standards und zum Anderssein (vgl. Soeffner 2004c). Performanz und Authentizität richten sich als Handlungsanforderungen auf jene strukturell noch nicht besetzte, optionale Welt, in der nicht nur die Spontaneität und Potentialität zukünftigen Handelns beheimatet sind, sondern wo sich in den Abweichungen von den Routinen gesellschaftlicher Rationalisierungen und Objektivierungen – in den mit der körpergebundenen Selbstdarstellung stets einhergehenden, in sie einbrechenden oder strategisch darin eingeflochtenen Beimischungen des Irrationalen – das Subjektive eines Menschen, seine von ihm angestrebte oder – im Falle der ‚Authentizität‘, welche die Arbeitsspuren ihrer eigenen Inszenierung zu verwischen sucht – sozial eingeforderte individuelle Form, mit ausdrückt und der Deutung anbietet.

(b) Doch die Wahrnehmung der anderen und das Deuten selbst sind von jenen beiden antagonistischen Strebungen durchzogen. „Die Realitätstendenz, die wissen will, wie der Mensch eigentlich ist“, hebt darauf ab, den anderen zu enthüllen, ihn allansichtig und durchsichtig zu machen, sich ihm zu nähern, ihn zu ‚begreifen‘ und zu verstehen. Ist die Tendenz aber zu stark und unvermittelt, „verfahren wir wie das Kind mit der Puppe“, das den Zauber bricht und zu tief danach bohrt, „was in den Dingen, in den Menschen, in all dem Aufregenden dieser fabelhaften Welt steckt“, so laufen wir Gefahr, dabei nicht mehr ans Licht zu befördern als „atomisiertes Sägemehl“ (Plessner 2003c: 67). Detaillierung und Individualisierung schließen sich gegenseitig aus: Je mehr wir in die Details einer Persönlichkeit vordringen, desto mehr stoßen wir auf ‚Durchschnittliches‘ und ‚Allzumenschliches‘, auf Züge, die wir auch bei anderen finden – und nicht zuletzt bei uns selbst. Deshalb verlieren in allzu großer Nähe „die Gestalten den Glanz, die Farbe und das Aroma wie eine Frucht, die man zu intensiv angefasst hat“, wovor abermals – nur aus anderer Richtung – die Tendenz zur Illusionierung und Irrealisierung schützt, indem sie „scheu vor dem Geheimnis uns fernhält“ (ebenda: 67 und 85). Das irrationale Moment in der Fremddeutung kann man – Georg Simmel folgend – deshalb dort lokalisieren, wo „das Geheimnis [...] die Möglichkeit einer zweiten Welt neben der offenbaren“ hervorbringt und bewahrt, und „diese [...] von jener auf das stärkste beeinflusst“ wird (Simmel 1992b: 406): in jenem aus Deutlichkeit und Undeutlichkeit geborenen „Zwischenreich, in dem der Glaube das Wissen ablöst.“ In diesem Zusammenhang ist es Simmel wichtig, „zu betonen, dass es sich dabei

keineswegs nur um Illusionen und optimistischen oder verliebten Selbstbetrug handelt, sondern einfach darum, dass uns ein Teil auch der nächsten Menschen, damit ihr Reiz für uns auf der Höhe bleibe, in der Form der Undeutlichkeit oder Unanschaulichkeit geboten sein muss“ (Simmel 1992b: 404f.).

Nur das Verhüllte und Unentdeckte bringt und hält das ‚Schwungrad der Deutungen‘ in Gang. Die vom Handelnden in seinen Selbstbildpräsentationen gesetzten Abschattierungen und Andeutungen heben – wie etwa im Falle der Bekleidung – ausgewählte Körperpartien gezielt hervor, machen sie durch zusätzliche Ausschmückungen maximal sichtbar und drängen sie – den Gesetzen der Mode folgend, in sich dauerhaft verändernder Weise – der Wahrnehmung und Deutung auf, während sie andere ebenso gezielt undeutlich halten, verdunkeln oder gar abdecken. Dies wiederum regt den Interpreten an, das sich Entziehende durch bildhafte Vorstellungen zu ergänzen und so *in absentia* unmittelbarer, realer ‚Ansichten‘ dieselben doch zu vergegenwärtigen und den Typus mit eigenen – im ‚optimalen‘ Falle jedoch mit jenen vom Gegenüber idealisierten und intendierten, deshalb gleichfalls imaginierten – Bildentwürfen aufzuladen. Solcherart strategisch provozierte und gesteuerte Mitvergegenwärtigungen haben überall dort eine besondere Funktion, wo es um die Erzeugung und Aufdauerstellung größtmöglicher sozialer Akzeptanz, um Anerkennung, Gefallen und Begehren, geht. So etwa in jener Form unmittelbarer sozialer Wechselwirkung, die Simmel als Koketterie beschreibt. Sie ist „ein mittlerer Zustand zwischen Haben und Nicht-Haben“, mit dem es die Frau darauf anlegt, „den Mann anzuziehen, ohne es zu einer Entscheidung kommen zu lassen, ihn zurückzuweisen, ohne ihm alle Hoffnung zu nehmen“ (Simmel 1970: 60), weshalb „das Versagen, das Sich-Entziehen [...] hier mit dem Aufmerksam-Machen, Sich-Darbiehen, in einen unteilbaren Akt verschmolzen“ ist und sich beim Interpretieren eine „*Form der Phantasie*“ ausbildet (vgl. Simmel 1996: 259f, Hervorhebung J.R.). Das von der Gegenwart der Interaktionspartner abgelöste, die soziale Beziehung vor allem zeitlich überbrückende und damit stabilisierende Konstrukt aus idealisierten Erinnerungs- und Entwurfsbildern vom anderen bezeichnet Plessner kurze Zeit später als ‚Nimbus‘ und ‚Prestige‘: Die beiden die Zeit aus- und auffüllenden Gebilde wirken „als Form kompensatorisch einer Entwertung des Menschen in der Erscheinung entgegen“ und zu ihrer Erzeugung genüge – erinnert sei an Husserls Umschreibung der Mitvergegenwärtigung (s.o.) – „zunächst das einfache Vorgeben von etwas, das da sein und wirken soll, ohne ‚da‘ zu sein“ (Plessner 2003b: 84).

Weil nur das Geheimnisvolle als das Schützenswerte anzieht und dauerhafte Reize verspricht, bedarf es zweitens – zugleich und abermals – der Beachtung, Übernahme und Reproduktion eines *Stils*. Der bewusste Umgang mit den ritualisierten Verkehrsformen der alltäglichen Interaktion, die in den übergreifenden ‚Kulturtechniken‘ von Höflichkeit (Elias), Takt und Diplomatie (Plessner) oder Ehrerbietung und Benehmen (Goffman) auch die Körperhaltungen und -bewegungen der Interaktionspartner anleiten, gemahnt zur Zurückhaltung und Abstandnahme. So etwa in der taktvollen visuellen Abtastung des anderen,





und auf ihren bloßen ‚Ausstellungswert‘ reduziert werden. In aberwitzigen, künstlich erzeugten Krisensituationen werden sie vorgeführt, müssen sich – auch und gerade in ihrer medialen Darstellungskompetenz – bewähren und sind dabei in ihren Mühen und mit ihren unmittelbaren Reaktionen nicht nur der ‚examinierenden‘ Beobachtung ausgesetzt, sondern auch der soziale Anerkennung oder Zurückweisung direkt nach sich ziehenden Be- und Aburteilung eines jüngst vermehrt über ‚Star‘-Sein oder Nichtsein befindenden ‚Exekutanten‘ (vgl. Raab/Tänzler 2006).<sup>51</sup>

Doch gerade eine Gesellschaft, in der immer mehr soziale Wirklichkeit durch die Medien dargestellt und vermittelt wird, kann den Verlust der Einmaligkeit ihrer Darsteller und die Aufhebung der sie schützenden Distanz nicht in allen Bereichen des Sozialen hinnehmen. Vielmehr – so die vorläufig abschließende, der anschließenden empirischen Untersuchung offenstehende These – versuchen die Handelnden das soziale Akzeptanz generierende Verhältnis aus Nähe und Distanz, Einmaligkeit und Reproduktion dort in eine gelingende Balance zu bringen, wo sie die medialen Gegebenheiten und Möglichkeiten für eine optimierte Selbstdarstellung einsetzen. Hierzu müssen sie ihre Körperbilder den Bedingungen und Erfordernissen der audiovisuellen Aufzeichnung nicht nur angleichen, sondern können mit der voranschreitenden Entwicklung und Verbreitung von Aufzeichnungs-, Nachbearbeitungs- und Simulationstechniken auch gänzlich neue, gar imaginäre ‚illusionäre‘ und ‚visionäre‘ – von einzelnen ‚Bewegungsphantasmen‘ über ‚Gesamtversetzungen‘ bis hin zu den kompletten ‚Images‘ von Selbst- und Weltbildern reichende – Strukturbildungen entwerfen, die sie der allgemeinen Wahrnehmung und Deutung zuführen.<sup>52</sup>

In historischer Perspektive zeigt sich die neue Wechselwirkung zwischen audiovisuellem Medium und Darsteller zuerst dort, wo Benjamin mit dem Faschismus die „Ästhetisierung der Politik“ aufkeimen sieht (Benjamin 2000a: 42ff.). In den filmischen Inszenierungen der Charismatiker Mussolini und Hitler dokumentiert sich denn auch zum ersten Mal das intentionale wechselseitige Erproben, Einüben und allmähliche – in der kongenialen Zusammenarbeit zwischen Mussolini und seinem Kameramann Vittorio Abbati sowie zwischen Hitler und Leni Riefenstahl schließlich bis zur Perfektion getriebene – Einschleifen neuer medialer Inszenierungsweisen und der diesen veränderten Medienbildern angepassten, medialisierten Körperbilder (vgl. Raab/Tänzler 1999, Raab et al. 2001, Raab/Soeffner 2008).<sup>53</sup>

51 Dabei können, worauf Ronald Hitzler kürzlich aufmerksam machte, Vorführung und Observation durchaus mit einer durch die neuen medialen Präsentationsmöglichkeiten wie YouTube und Webcam-Lifestreams gesteigerten Selbstdarstellungslust und einem ebensolchen Exhibitionsdrang einhergehen (Hitzler 2007).

52 Das Wechselverhältnis von visionären Erfahrungen und audiovisuellen Inszenierungen beschreibt Bernt Schnettler eindrucksvoll in seiner Arbeit über Zukunftsvisionen (Schnettler 2004: insb. 170f. und 212ff.).

53 Die Arbeiten von Dirk Tänzler zeigen, wie die Inszenierung politischen Handelns in dem Medien in demokratischen Herrschaftsformen mit ihren anderen Politikertypen und jenseits von In-

Wo aber medial sozialisierte Handelnde mit den jüngsten Innovationen und Apparaturen (Videokameras, Webcams, Kamera- und Videohandys, Computerschnitt) die medialen Aufzeichnungs- und Nachbearbeitungstechniken zunehmend selbst in den Griff nehmen und im sozialen Alltag für ihre panoramatischen und kubistischen Selbstbildkonstruktionen einsetzen, da gehen Darsteller, Körper und Medium neue Symbiosen des Ausdrucks ein, werden neue Formen des Selbst- und Fremdverstehens möglich, und es stellen sich neue Deutungsanforderungen sowohl für das Verstehen im Alltag wie auch für die sozialwissenschaftliche Ausdeutung. Mit Blick auf die zusehends an gesellschaftlicher Bedeutung gewinnenden medialen Handlungs- und Kommunikationsprodukte, in denen Körper, technisches Artefakt, Autorschaft und Selbstdarstellung in sich bewegenden und tönenden Bildern ‚verschmelzen‘, gilt es zu beschreiben und zu untersuchen, wie die sich selbst in und mit dem technischen Medium Inszenierenden ihre Aura über den – ‚authentischen‘ – Einsatz der audiovisuellen Technik zu ‚retten‘ versuchen; und wie sie diese in den sich zeitlich anschließenden medialen Kommunikationsakten durch fortlaufende ästhetische Anreicherungen und Überbietungen – ‚performativ‘ – in ein neues virtuelles ‚Hier und Jetzt‘ überführen, um sie auf Dauer zu stellen.

Für eine anthropologisch und phänomenologisch begründete, als empirische Wissenssoziologie sich begreifende visuelle Soziologie eröffnet gerade die zuletzt angesprochene, voranschreitende und dabei sich selbst dokumentierende Medialisierung der Wahrnehmung und der Körperbilder neue Horizonte und Perspektiven auf das Verhältnis von Körper und Wissen sowie von Wahrnehmung und Handeln in so genannten ‚postmodernen‘ Gesellschaften. Die erst in den Anfängen stehende Nutzung der neuen audiovisuellen Aufzeichnungstechniken für die sozialwissenschaftliche Datenproduktion, sehr viel stärker aber die methodologisch wie methodisch im Folgenden zu diskutierenden und zu erarbeitenden Analyseschritte für mediale oder medial eingefangene Selbstein-szenierungen, versprechen – zumindest – Aufschluss zu geben, erstens, über die Ausbildung, Vermittlung und Konkurrenz gesellschaftlicher Stil- und Sinnentwürfe; zweitens, über die sozialen Prozesse der Erprobung, des Einschleifens und der Verfestigung sowie der Veränderung und Ablösung ästhetischer Darstellungs- und Kommunikationsformen; drittens, über die Rückwirkungen von medialen Konstruktionen auf das unlöslich an den Körper gebundene menschliche Wahrnehmen und Deuten, Wissen und Handeln und damit schließlich – viertens – über die Verfahren der Herstellung von sozialer Akzeptanz als Grundlage für die Ausformung und Aufdauerstellung von Sozialität.

doktrination und Propaganda eine grundlegende Neuausprägung erfährt (Tänzler 2000, 2003, 2005; vgl. auch Raab/Tänzler 2002).

## Methodologie und Methode der wissenssoziologischen Bildhermeneutik

„Auf der Einsicht in die Methode beruht der wissenschaftliche Geist.“

Friedrich Nietzsche:  
Menschliches, Allzumenschliches

Das Unternehmen der Sozialwissenschaften ist begründet und angeleitet durch das Verstehen sozialen Handelns. In der ‚Kunstlehre des Verstehens‘, der Hermeneutik, und in ihrer sozialwissenschaftlichen Variante, der wissenssoziologischen Hermeneutik, bewegt sich und verläuft dieses Unterfangen – darauf habe ich am Ende der Diskussion über die klassischen wissenssoziologischen Ansätze der Bildinterpretation hingewiesen (Kapitel 2.3.2) – innerhalb und entlang zweier Hauptlinien: Das eine Mal in der Dialektik von *Vertrautheit* und *Fremdheit*, das andere Mal in der Dialektik von *Besonderheit* und *Allgemeinheit*.

Meine Erörterungen werden sich darauf beschränken, diese beiden Hauptlinien und die in ihnen angelegten Spannungsverhältnisse mit ihrer methodologischen Relevanz für die Interpretation sozialen Handelns im Allgemeinen darzulegen und sie für das methodisch kontrollierte Verstehen audiovisueller Daten im Besonderen zu übersetzen. Im Folgenden geht es also nicht darum, die unterschiedlichen Ansätze, die sich unter dem Dach der sozialwissenschaftlichen Hermeneutik bzw. der wissenssoziologischen Hermeneutik oder der hermeneutischen Wissenssoziologie zusammenfinden, in ihrer ganzen Breite und Tiefe darzustellen.<sup>54</sup> Ebenso will ich nicht die Geschichte der ‚Kunstlehre des Verstehens‘ en detail aufarbeiten und über eine historisch lückenlose Rekonstruktion die Entwicklung hermeneutischen Denkens chronologisch nachzeichnen.<sup>55</sup> Auch versteht sich von selbst, dass keine erschöpfende Berücksichtigung aller Aspekte der verstehenden Soziologie Max Webers und deren Weiterentwicklung durch Alfred Schütz, Thomas Luckmann und Hans-Georg Soeffner zu erwarten ist. Vielmehr zielen die unter Vorgabe der oben

<sup>54</sup> *Wissenssoziologische Hermeneutik* (Schröder 1997) und *hermeneutische Wissenssoziologie* (Hitzler et al. 1999) sind zwei Titel jüngeren Datums für dasselbe theoretische, methodologische und methodische Konzept, das nach wie vor unter dem Titel *sozialwissenschaftliche Hermeneutik* firmiert und im Wesentlichen auf die theoretischen Konzeptionen und die empirischen Untersuchungen von Hans-Georg Soeffner zurückgeht (vgl. u.a. Soeffner 1992a, 2000a, 2004, Soeffner/Hitzler 1994, Hitzler/Honer 1997, Soeffner/Raab 2004). Für einen Überblick über die unterschiedlichen Ansätze dieser Theorie- und Forschungstradition siehe Hitzler/Honer 1997 und Hitzler et al. 1999; für eine wissenschaftstheoretische Rekonstruktion dieses Ansatzes siehe Tänzler 2006.

<sup>55</sup> Hierfür sei auf Ronald Kurts sozialwissenschaftliche Einführung in die Hermeneutik verwiesen (Kurt 2004).

angesprochenen Hauptlinien geführten exemplarischen Reflexionen über das Auslegen und das Verstehen in Hermeneutik und verstehender Soziologie (Kapitel 5.1) auf eine Grundskizze des Programms der hermeneutischen Wissenssoziologie als dem Unternehmen zur methodisch kontrollierten Rekonstruktion gesellschaftlicher Wirklichkeitskonstruktionen (Kapitel 5.2). Die auf diesem Wege geführten methodologischen Erörterungen bilden den Begründungshintergrund für die Darlegung der methodischen Prinzipien einer wissenssoziologischen Bildhermeneutik zur Interpretation audiovisueller Daten (Kapitel 5.3).

### 5.1 Am Ort des Verstehens: Hermeneutik und verstehende Soziologie

Das theoretische, methodologische und methodische Konzept der hermeneutischen Wissenssoziologie führt für das Verstehen sozialen Handelns – das Begriffskompositum in ihrer Bezeichnung zeigt es an – zwei Wissenschaftstraditionen aneinander heran. Zum einen begreift die hermeneutische Wissenssoziologie das Verstehen in anthropologischer Perspektive als menschliche Eigenschaft und Notwendigkeit, als sozial erlerntes, alltäglich eingeübtes und routiniertes praktiziertes Vermögen. Dieses Vermögen erfährt im wissenschaftlichen Verstehen, als einer seiner Sonderformen, eine notwendige Konkretisierung und Präzisierung. Eine wissenschaftliche Hermeneutik, als welche sich die ‚Kunstlehre des Verstehens‘ seit Beginn des 19. Jahrhunderts allmählich herauszubilden und selbst zu beschreiben beginnt, meint dann die reflektierte Anwendung der Verfahrensweisen alltäglichen Verstehens in der Lebenswelt. Von dieser Seite betrachtet ist *hermeneutische Wissenssoziologie* demnach der bewusste und methodisch kontrollierte Einsatz von Techniken und Methoden einer von Menschen immer schon praktizierten ‚Alltagshermeneutik‘.

Daneben und zugleich geht die hermeneutische Wissenssoziologie zurück auf jenen ‚Grundriss der verstehenden Soziologie‘, den Max Weber zu Beginn des 20. Jahrhunderts in seinem Bestreben um die Begründung der Soziologie als Erfahrungs- und Wirklichkeitswissenschaft entwickelt (Weber 1985). Webers ‚methodischen Apparat der verstehenden Soziologie‘ ergänzt dann eine Generation später Alfred Schütz um eine phänomenologische Perspektive, die es erlaubt, das Verstehen sozialen Handelns ‚in einer tieferen Schicht, als dies durch Max Weber geschehen ist, zu verankern‘ (Schütz 2004: 94). Diesen Ansatz wiederum übernehmen in den 1960er Jahren Peter L. Berger und Thomas Luckmann für ihre Neuausrichtung der Wissenssoziologie (Berger/Luckmann 1981) und er wird zur Ausgangspunkt für Luckmanns bis heute voranschreitende Ausarbeitung einer phänomenologisch orientierten, empirischen Wissenssoziologie (Luckmann 2003, 2004). Von dieser Seite gesehen ist hermeneutische *Wissenssoziologie* also die methodisch-empirische Umsetzung jenes durch Max Weber fundierten, im Anschluss von Alfred Schütz und Thomas Luckmann phänomenologisch erweiterten sowie schließlich durch Hans-Georg Soeffner anthropologisch und hermeneutisch präzisierten Programms der verstehenden Soziologie.

### 5.1.1 Hermeneutik – Grundzüge der Kunstlehre vom Verstehen

Hermeneutik, die Kunstlehre vom Verstehen, entsteht im Zeitalter der griechischen Antike als Theorie und Praxis des Verkündens, Erklärens und Auslegens religiöser, juristischer und dichterischer Texte. Die Hermeneutik geht aus von der prinzipiellen Interpretationsbedürftigkeit allen Sinns. Ihr Aufgabenbereich ist demnach nicht das unmittelbare Verstehen, sondern jenes Verstehen, das der Deutung bedarf. Deshalb besteht die Leistung der Verstehenslehre „grundsätzlich immer darin, einen Sinnzusammenhang aus einer anderen ‚Welt‘ in die eigene zu übertragen“ (Gadamer 1974: 1061). Die Entstehung von Auslegungstraditionen bedeutet jedoch zunächst die Etablierung und Absicherung von Deutungsmonopolen: In ihrer Anfangszeit verkürzt sich Hermeneutik noch auf Hermetik, denn inhaltlich bleibt sie auf Spezialwissen, personell auf das Expertentum der Eingeweihten, auf Priester, Juristen, Philologen und Rhapsoden beschränkt.

Um die Wende zum 19. Jahrhundert, in der Romantik, gewinnt die Hermeneutik ihre moderne Gestalt und entfaltet ihre prägende Kraft. Ausschlaggebend ist die Aufhebung der bis dahin dominierenden Orientierung auf theologische und juristische Texte durch den prinzipiellen Neuansatz Friedrich Schleiermachers, für den sich das Verstehen als grundsätzliche Aufgabe bei jeglichem Umgang mit Texten und mit Sprache stellt. „Das Geschäft des Auslegens und Verstehens“ soll sich nicht allein auf Produkte der Hochkultur richten, genauso können die Arbeiten der „Zeitungsschreiber“ oder „Inserate“, aber auch und vor allem „das gemeine Gespräch“ mögliche „Gegenstände für die Auslegungskunst“ sein (Schleiermacher 1999: 314). Die so vollzogene Ausdehnung des Objektbereichs erhebt das Verstehen zum generellen Problem, macht es als solches zum Normalfall und jeden Menschen zum Ausleger der Welt.<sup>56</sup> Denn seinen Ort hat das Verstehen überall da, wo ein Spannungsverhältnis aus *Fremdheit* und *Vertrautheit* gegeben ist: „Überall, wo es im Ausdruck der Gedanken durch die Rede für einen Vernehmenden etwas Fremdes gibt, da sei eine Aufgabe, die er nur mit Hilfe unserer Theorie lösen könne; wiewohl freilich immer nur, sofern es zwischen ihm und dem Redenden auch schon etwas

56 Die Grundzüge der wissenschaftlichen Hermeneutik als einer allgemeinen Methodenlehre der Geisteswissenschaften, wie ich sie hier anhand ihrer ‚Frühformen‘ bei Schleiermacher und Dilthey darlege, werden allesamt vor allem durch Heidegger und Gadamer bekräftigt und weiter ausgebaut. Ich erspare mir im Folgenden die Vielzahl möglicher Querverweise und führe nur einige besonders prägnante Stellen späterer moderner Hermeneuten an, die helfen sollen, die Grundzüge der Kunstlehre hinreichend zu konturieren. So etwa die hier angesprochene ‚Anthropologisierung‘ des Verstehens und den damit verbundenen Universalitätsanspruch der Hermeneutik. Heidegger vertieft den Begriff des Verstehens zur kategorialen Grundbestimmung menschlichen Lebens wenn es den verstehenden Zugang zur Welt als „die Seinsart des Daseins“ schlechthin begreift (Heidegger 2001: 145). Ebenso erkennt auch Gadamer im Verstehen den „Seinscharakter des menschlichen Lebens selber“, das heißt „vor allem eine natürliche Fähigkeit des Menschen“, die sich in ihrer wissenschaftlichen Variante denn auch „mehr wie eine Fortbildung natürlicher Gaben und wie eine theoretische Bewusstmachung derselben darstellt“ (Gadamer 1990: 264 und 1993: 301f.).

Gemeinsames gibt“ (ebenda).<sup>57</sup> Allerdings ist zu bedenken, dass jegliches Verstehen immer ein vorläufiges und unvollkommenes bleibt und damit das Spannungsverhältnis von Vertrautheit und Fremdheit als unaufhebbar ist. Denn entweder erscheint schon alles selbstverständlich und die hermeneutische Operation kommt gar nicht erst in Gang. Oder aber das Verstehen versteht sich eben nicht von selbst, worauf die Auslegung „vom Ende zum Anfang zurückkehren und das Auffassen ergänzend von neuem beginnen“ muss (ebenda: 333f.).

Schleiermachers Hermeneutik orientiert sich noch streng an der Sprache, denn er geht davon aus, dass menschliches Denken und Sein, somit das menschliche Weltverständnis insgesamt, ganz ursprünglich und wesentlich sprachlich bestimmt sind. Dabei misst er der Auslegung gesprochener Sprache eine weitaus größere Bedeutung zu als der von Schrifttexten, „denn die unmittelbare Gegenwart des Redenden, der lebendige Ausdruck welcher die Teilnahme seines ganzen geistigen Wesens verkündigt, die Art, wie sich hier die Gedanken aus dem gemeinsamen Leben entwickeln, dies alles reizt weit mehr als die einsame Betrachtung einer ganz isolierten Schrift (Schleiermacher 1999: 316). Gleichwohl – und dies ist von entscheidender methodischer Bedeutung –, entgeht Schleiermacher nicht die Differenz „zwischen dem unbestimmten, fließenden Gedankengang“ in der spontanen Rede und „dem abgeschlossenen Gedankenkomplexus“ ausgearbeiteter Rede- oder Schrifttexte. In letzteren existiere nämlich „ein bestimmter Zweck, auf den sich alles bezieht“ und „ein Gedanke bestimmt den anderen mit Notwendigkeit“, weshalb „das Resultat ein vorbedachtes, methodisches, technisches“ ist (ebenda: 178f.). Weil in ausformulierten Texten „zwischen den einzelnen Elementen [...] ein bestimmtes Verhältnis jedes Punktes zu dem vorgesetzten Ziele der in Vergleichung mit jedem vorhergehenden“ bestehe, richte sich das Hauptmotiv des Verstehens auf die Art und Weise, in der die Elemente zu einem Ganzen kombiniert sind: Es geht um die Auffindung der „Ordnung der Komposition“ (ebenda: 180 und 183). Entsprechend bestehe die „Aufgabe der Hermeneutik [...] darin, den ganzen inneren Verlauf der komponierenden Tätigkeit des Schriftstellers auf das voll-

57 Das hier angesprochene Spannungsverhältnis von *Vertrautheit* und *Fremdheit* erhebt Gadamer zum eigentlichen Charakteristikum der Hermeneutik: „Sie [die Hermeneutik, J.R.] spielt zwischen Fremdheit und Vertrautheit, die die Überlieferung für uns hat, zwischen der historisch gemeinten, abständigen Gegenständlichkeit und der Zugehörigkeit zu einer Tradition. In diesem *Dazwischen* ist der wahre Ort der Hermeneutik“ (Gadamer 1990: 300, Hervorhebung im Original). Einerseits findet „die Bemühung des Verstehens [...] überall statt, wo sich kein unmittelbares Verstehen ergibt bzw. wo mit der Möglichkeit eines Missverstehens gerechnet werden muss“ (ebenda: 182). Andererseits ist ein Verstehen nur dann möglich, wenn der Interpret ein Vorverständnis in die Auslegung einbringt, das geradezu erst die Bedingung dafür abgibt, dass überhaupt etwas als sinnhaft erfahren werden kann – in den Worten Heideggers: „Alle Auslegung [...] muss schon das Auszulegende verstanden haben“ (Heidegger 2001: 152). Um aber nicht schon bereits Verstandenes nur immer wieder gleich zu verstehen, muss für das wissenschaftsfähige Verstehen gelten, dass „unsere Vorurteile [...] im Vorgang des Verstehens aufs Spiel gesetzt werden“ (Gadamer 1993: 115). Unbeantwortet bleibt allerdings die methodisch entscheidende Frage, „wie man aus dem Bannkreis seiner eigenen Vormeinungen überhaupt herausfinden soll“, also die „grundsätzliche Suspension der eigenen Vorurteile“ zu bewerkstelligen sei (Gadamer 1990: 273 und 304).

kommenste nachzubilden“ (ebenda: 321). Der Rekonstruktion „der individuellen Kompositionsweise eines Autors“ (ebenda: 318) gehe es aber keineswegs um die Nachempfindung und Nachbildung von Abläufen in seiner psychischen Innenwelt, sondern vielmehr um das Verstehen der individuellen Auswahl und konkreten Kombination der Worte und Sätze eines Autors – seines Stils. Diesen spezifischen Gebrauch allgemeiner Ausdrucksmittel gelte es auf das Ziel hin „die Rede zuerst ebenso gut und dann besser zu verstehen als ihr Urheber“ zu beschreiben und zu verstehen (ebenda: 94).

Aus dem damit angesprochenen Verhältnis von *Besonderheit* und *Allgemeinheit* ergeben sich denn auch zwei auf das engste miteinander zusammenhängende Konsequenzen, aus denen Schleiermacher – obgleich er die Hermeneutik auch deshalb, weil ihre interpretative Vorgehensweise „nicht mechanisiert werden kann“, als Kunstlehre begreift – „allgemeine methodologische Regeln“ der Auslegung ableitet (ebenda: 97). Erstens zielt die Rekonstruktion der kompositorischen Ordnung, wie bereits gesagt, auf jenes Verhältnis, in dem die einzelnen Elemente einer Komposition (Worte, Satzteile, Werk) in Beziehung stehen und so ein sinnhaftes Ganzes (Sätze, Textteile, Werk) ergeben. Wenn nun aber Schleiermacher ausführt, „dass alles Einzelne nur verstanden werden kann vermitteltst des Ganzen und also jedes Erklären des Einzelnen schon das Verstehen des Ganzen voraussetzt“ (ebenda: 328), so greift er zwar die erstmals von Friedrich Ast beschriebene Denkfigur des hermeneutischen Zirkels auf (vgl. Kapitel 2.3.1), doch er ersetzt die Kreisbewegung des Verstehens durch eine vom Interpreten mehrfach zu durchlaufende Spirale, in der sich Teil und Ganzes nicht nur wechselseitig bedingen, sondern auch kumulativ verstärken und immer weiter erhellen. Im konkreten Interpretationsverlauf nimmt das Verstehen seinen Anfang mit einer allgemeinen Übersicht über das Ganze, um dann zum Einzelelement zurückzukehren und von ihm und von den Elementverknüpfungen ausgehend, erneut in Richtung auf das Ganze vorzürücken.<sup>58</sup> Dabei besteht die Auslegung aus zwei voneinander zu trennenden, einander aber notwendig ergänzenden und kontrollierenden Prozeduren. Zum einen hebt sie ab auf die allgemeinen Regeln der Sprachverwendung und die objektiv möglichen Wortbedeutungen – für Schleiermacher die „grammatische Interpretation“, die den objektiven Rahmen der subjektiven Äußerungen eines Autors bereitstellen. Die Aufgabe der „psychologischen Interpretation“ besteht dann darin, eben jene subjektiven Äußerungen zu erschließen, in dem sie nach den spezifischen Motiven eines Autors für seine Wortwahl und seinen Argumentationsaufbau fragt. Erst wenn die Ergebnisse beider Interpretations-

<sup>58</sup> Ebenso wie das Verhältnis aus *Vertrautheit* und *Fremdheit* für Heidegger „das Ganze des In-der-Welt-seins“ bedeutet und folglich das Verstehen ein menschliches „Existenzial“ darstellt, gehört die im Dazwischen von *Besonderheit* und *Allgemeinheit* sich bewegende Kreis- oder Spirafigur des Verstehens „zur Struktur des Sinnes, welches Phänomen in der existenzialen Verfassung des Daseins, im auslegenden Verstehen verwurzelt ist.“ Für das Verstehen schlussfolgert Heidegger deshalb: „Das Entscheidende ist nicht, aus dem Zirkel heraus-, sondern nach der rechten Weise hineinzukommen“, wobei er allerdings offen lässt, wie dieser Gang methodisch zu gehen ist (Heidegger 2001: 153; vgl. hierzu auch unsere Diskussion in Kapitel 2.3.2).

stränge für den Deutenden sinnhaft ineinander greifen, schreitet er in der Auslegung des Datums, von Teil zu Teil und schließlich zum Ganzen voran. Das Verhältnis von *Besonderheit* und *Allgemeinheit* mit seiner von Schleiermacher hervorgehobenen Bedeutung des Spezifischen und historisch Konkreten richtet sich schließlich zweitens gegen den im 19. Jahrhundert verstärkt formulierten Anspruch der Naturwissenschaften, die Wirklichkeit durch allgemeine, die menschliche Geschichte übergreifende Gesetzmäßigkeiten zu erschließen, und sie bringt Schleiermachers Überzeugung zum Ausdruck, nach der menschliche Ausdrucksgestalten und menschliches Verhalten insgesamt nur in Bezug auf ihren geschichtlich-kulturellen Kontext verstanden werden können.

Schleiermachers Ausdehnung des Objektbereichs des Verstehens, seine Präzisierung der Position und der Vorgehensweise der Hermeneutik, werden durch dessen Schüler und Biographen Wilhelm Dilthey noch forciert und weiterentwickelt. So erhebt Dilthey, in seiner Absicht der erkenntnistheoretischen Begründung der Naturwissenschaften durch Kant seinerseits eine entsprechende Grundlegung aller „Wissenschaften des handelnden Menschen“ und der „geschichtlich-gesellschaftlichen Wirklichkeit“ (Dilthey 1973a: 4 und 1977: 19f.) an die Seite zu stellen, den Verstehensbegriff zuallererst und ganz fundamental zum entscheidenden Kriterium für die Konstituierung und Legitimierung der Geisteswissenschaften. Denn für Dilthey gilt: „Nur was der Geist geschaffen hat, versteht er. Die Natur, der Gegenstand der Naturwissenschaft, umfasst die unabhängig vom Wirken des Geistes hervorgebrachte Wirklichkeit. Alles, dem der Mensch wirkend sein Gepräge aufgedrückt hat, bildet den Gegenstand der Geisteswissenschaften“ (Dilthey 1979: 148). Diltheys hiermit begründete Trennung zwischen Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften sollte wegberaubend sein für die Entwicklung der deutschen Soziologie durch Simmel und Weber, und sie unterstütze deren Bestreben sich von der ‚traditionellen‘ Soziologie in ihrer positivistischen Konzeption durch Auguste Comte und Herbert Spencer abzusetzen. Dilthey selbst war erklärter Gegner ‚der Soziologie‘, die sich methodologisch am Vorbild der – nomothetischen, also generalisierenden – Naturwissenschaften orientierte und nach gesellschaftlichen Gesetzmäßigkeiten und abstrakten Begriffen suchte, um menschliches Verhalten zu erklären. Ihr gegenüber haben sich die – idiographischen, also individualisierenden – Geisteswissenschaften dem historisch Besonderen zu widmen, das auf ein ganzheitliches, eben individualisierendes Erkennen, also auf ein Verstehen gesellschaftlich-geschichtlicher Gegebenheiten, angewiesen ist: „Die Natur erklären wir, das Seelenleben verstehen wir“ (Dilthey 1974: 144).

Entsprechend umgreifen die Gegenstände des Verstehens für Dilthey all das, was Menschen an Lebensäußerungen hervorbringen. Das Verstehen erstreckt sich „von dem Auffassen kindlichen Lallens bis zu dem des Hamlet oder der Vernunftkritik“; ganz prinzipiell spreche deshalb „aus Steinen, Marmor, musikalisch geformten Tönen, aus Gebärden, Worten und Schrift, aus Handlungen, wirtschaftlichen Ordnungen und Verfassungen [...] derselbe menschliche Geist zu uns und bedarf der Auslegung“ (Dilthey 1974: 318f.).

Dabei definiert sich der Ort des Verstehens wie schon für Schleiermacher aus dem Spannungsverhältnis von *Fremdheit* und *Vertrautheit*: „Die Auslegung wäre unmöglich, wenn die Lebensäußerungen gänzlich fremd wären. Sie wäre unnötig, wenn in ihnen nichts fremd wäre. Zwischen diesen beiden äußersten Gegensätzen liegt sie also. Sie wird überall dort erfordert, wo etwas fremd ist, das die Kunst des Verstehens zu eigen machen soll“ (Dilthey 1979: 225). Allgemeine Voraussetzung für das Verstehen ist demnach, dass die wahrgenommene Lebensäußerung nicht gänzlich fremd ist. Dem Verstehen muss eine „Grunderfahrung der Gemeinsamkeit“ (ebenda: 141) mitgegeben sein, die Dilthey offenbar schon den Lebensäußerungen selbst inhärent sieht, „denn alles, worin sich der Geist objektiviert hat, enthält ein dem Ich und dem Du Gemeinsames in sich“ (ebenda: 208).<sup>59</sup> Zugleich sind es aber genau jene Lebensäußerungen, die das Moment der Fremdheit bewirken und bewahren. Vertrat Dilthey in seinem ersten Hauptwerk zur *Einleitung in die Geisteswissenschaften* noch die Auffassung, das Verstehen fremden Daseins geschehe durch eine Art sympathetisches Nacherleben und Einfühlen in die Innenperspektive einer Person, so stellt er in seinem berühmten Aufsatz über *Die Entstehung der Hermeneutik* unmissverständlich fest, dass es das unmittelbare Verstehen der reinen Innerlichkeit anderer Menschen nicht geben kann. Vielmehr setzt sich nunmehr und mehr der Gedanke durch, dass das, worauf das Verstehen trifft „Gestalt und nicht Leben“ ist (Dilthey 1979: 195), artikuliere und objektiviere sich das Leben doch in symbolischen Ausdrucksgestalten. Die zeichenhaften Objektivationen sind per se mehrdeutig und bedürfen deshalb der Auslegung, während diejenigen inneren Vorgänge, die keinen sinnlich wahrnehmbaren Ausdruck in historisch-kulturellen Sinngestalten finden, der Auslegung und dem Verstehen gänzlich verschlossen bleiben müssen: „Sonach nennen wir Verstehen den Vorgang, in welchem wir aus sinnlich gegebenen Zeichen ein Psychisches, dessen Äußerung sie sind, erkennen“ (Dilthey 1974: 318). Aus der prinzipiellen Zeichengebundenheit der Auslegung und weil die Hermeneutik eine individuelle Interpretation einer Individualität ist, kann das Ergebnis, das sie erreicht, kein absolutes, endgültiges und erschöpfendes sein, „bleibt alles Verstehen immer relativ und kann nie vollendet werden. Individuum est ineffabile“ (ebenda: 330). Die Einsicht in die prinzipielle Unabschließbarkeit der Auslegung erfährt durch die historische Veränderung der symbolischen Ausdrucksformen, welche dem Handeln ebenso wie dem Handlungsverstehen „ein weites Reich von Möglichkeiten“<sup>60</sup> eröffnet, noch eine weitere Bekräftigung, denn

59 Die schon bei Schleiermacher angeklungene Betonung der Zugehörigkeit des Interpretieren zum Interpretandum verweist in fundamentaler Weise auf das Wissenschaftsverständnis der Hermeneutik, welches das Ideal des unbeteiligten Beobachters nicht gelten lässt. Eine Haltung, die Odo Marquard sehr einprägsam beschreibt: „Die Code-Knacker gehen aus von der grundsätzlich fremden, unverständenen Welt, die Hermeneutiker von der grundsätzlich vertrauten, schon verstandenen Welt: *darum ist die hermeneutische Rekursinstanz nicht der ‚Code‘, sondern die Geschichte*“ (Marquard 2003: 91f, Hervorhebungen im Original).

60 Dieses anthropologisch und historisch bedingte Reich von Möglichkeiten ist gleichsam die Antwort auf die Frage, auf die die Hermeneutik die Antwort ist (vgl. Marquard 2003).

„der Wechsel der Lebensäußerungen, die auf uns einwirken, fordert uns beständig zu neuem Verstehen auf“, zu einem Verstehen, das sich die Offenheit gegenüber der Erfahrung bewahren und sich dann notwendig auf den Bereich sozialen Sinns erstreckt und mithin darauf ausgerichtet sein muss, auch den historischen und kulturellen „Wirkungszusammenhang, in welchem solche Objektivationen entstanden sind, zu erfassen“ (Dilthey 1979: 215, 147 und 157).

Die Auslegung und das Verstehen selbst – dies ist in der eben aufgezeigten Grundlinie hermeneutischen Denkens angelegt – bewegen sich dabei in einem Spannungsverhältnis aus *Besonderheit* und *Allgemeinheit*. Gegenstand der Auslegung und Zielpunkt des Verstehens ist immer das Individuelle und historische Besondere, doch zugleich ist dieses Individuelle und Besondere in geschichtliche Verlaufszusammenhänge und kulturelle Gegebenheiten eingebettet, so dass sich das eine nicht ohne das andere erfassen lässt. Der hermeneutische Prozess, die Auslegung, und sein Resultat, das Verstehen, unterliegen dem Zirkelproblem als einer unaufhebbaren Doppelbewegung zweier Betrachtungsweisen: „In der Richtung auf das Einmalige geht sie [die Auslegung, J.R.] vom Teil zum Ganzen und rückwärts von diesem zum Teil, und in der Richtung auf das Allgemeine besteht dieselbe Wechselwirkung zwischen diesem und dem Einzelnen“ (Dilthey 1979: 146).

Die beiden Grundzüge hermeneutischen Denkens – die Bewegungen im Dazwischen von *Vertrautheit* und *Fremdheit*, von *Besonderheit* und *Allgemeinheit* – durchziehen bereits die ‚Alltagshermeneutik‘: sie sind – siehe oben – konstitutiv für den spezifisch menschlichen Weltzugang und das alltägliche Verstehen in der Lebenswelt. Wissenschaftsfähig aber wird die Hermeneutik erst dann, wenn sie die Techniken und Verfahren der ‚Alltagshermeneutik‘ zu einer ‚Kunstlehre‘ ausbaut und verfeinert, das heißt einen „kontrollierbaren Grad von Objektivität erreicht“ (Dilthey 1974: 319). Drei methodische Grundüberlegungen zur Erreichung dieses Ziels lassen sich aus Diltheys weitläufigen und eher unsystematischen Ausführungen herauslesen. Erstens muss das Objekt der Deutung, müssen die symbolischen Objektivationen, dem Interpretieren in diskursiver, gleichsam geronnener Gestalt vorliegen, wobei Dilthey noch primär die von Autoren verfassten Texte im Auge hat. Denn nur „wenn die Lebensäußerung fixiert ist und wir so immer wieder zu ihr zurückkehren können“ ist ein extensives Einlassen auf den Deutungsgegenstand gewährleistet, weil dieser hinsichtlich seiner Bedeutung und seiner Vieldeutigkeit immer wieder, auch mit zeitlichen Unterbrechungen, neu angegangen und immer umfassender erfasst werden kann: „Solches kunstmäßige Verstehen von dauernd fixierten Lebensäußerungen nennen wir Auslegung oder Interpretation“ (ebenda). Hinter diesem Postulat steckt der Gedanke, dass die flüchtige Wahrnehmung gleichfalls flüchtiger Lebensäußerungen zwar für das Alltagsverstehen in der Regel ausreicht, aber erst das wissenschaftliche Verstehen im Zuge wiederholter Deutungen derselben Handlung seine bereits gewonnenen Erkenntnisse überprüft und anreicht, um zu einem umfassenderen Verständnis zu gelangen.

Darüber hinaus existiert in Schrifttexten ein „Verlauf, in welchem der Schöpfer ihren Zusammenhang in der Zeit überblickt von einem Gebilde zum anderen. Da ist eine Richtung, ein sich hinstreckendes Tun zu einer Realisation, ein Fortrücken psychischer Tätigkeit selbst, ein Bedingtheit durch Vergangenheit und doch Insichenthalten verschiedener Möglichkeiten, Explikation, die zugleich Schaffen ist“ (Dilthey 1979: 231f.). Für Dilthey leitet sich aus diesem Sachverhalt die zweite methodische Grundüberlegung ab, nach der die Auslegung „in der Linie des Geschehens“ (ebenda: 214) zu erfolgen hat, also den Text in seiner allmählichen sinnhaften Entfaltung im Lesevorgang ‚nacherlebt‘ und ‚nachbildet‘, um aufsteigend vom Einzelelement (Wort, Satzteil) zum Ganzen (Satz, Textteil, Werk, Gesamtwerk) eben jenes „Bedingtheit in der Vergangenheit“ zu erschließen und an den jeweiligen Stellen jenes „Insichenthalten verschiedener Möglichkeiten“ offenzulegen. Am Ende der als Rekonstruktionsarbeit verstandenen Auslegung steht dann nicht „ein allgemeines Gesetz“, sondern „eine Struktur, ein Ordnungssystem, das die Fälle als Teile zu einem Ganzen zusammenführt“ (ebenda: 220).

Die dritte methodische Grundüberlegung bezieht sich schließlich auf den Umstand, dass die Kunstlehre des Verstehens eingeschlossen der für sie erarbeiteten Regeln selbst einem historischen und kulturellen Entwicklungsprozess unterliegt. Über ihn muss sie selbst immer wieder reflektieren, um „aus dem Widerstreit dieser Regeln, aus dem Kampf verschiedener Richtungen über die Auslegung [...] die Regeln zu begründen“ und die eigenen Ergebnisse zu überprüfen (Dilthey 1974: 320).<sup>61</sup> Die damit angesprochene Reflexivität des Verstehens, die Rückbindung an die Geschichtlichkeit von Sinndeutungen, trägt der prinzipielle Perspektivität in der Erfassung von Wirklichkeit Rechnung, sie soll aber zugleich das Problem rein subjektiver Deutungen überwinden helfen und die Gefahr ebenso rein subjektiver Sinnschlüsse relativieren.

### 5.1.2 Verstehende Soziologie – Erfahrungs- und Wirklichkeitswissenschaft

Max Weber war mit den Schriften Diltheys gut vertraut, entweder, was nicht eindeutig belegt ist (vgl. Gerhardt 2001: 269f.), über den Umweg der Arbeiten Simmels oder durch eigene, direkte Lektüre.<sup>62</sup> Ebenso wie Simmel folgte er Diltheys Überzeugung, dass geschichtlich-gesellschaftliche Wirklichkeit nicht, oder zumindest nicht ausschließlich, nach den Verfahren der Naturwissenschaften erklärt, das heißt auf die Beschreibung allgemeiner Gesetzmäßigkeiten hin betrieben werden kann. Wie Dilthey hielt sich Weber deshalb auf Distanz vor-

nehmlich zur angelsächsischen und französischen ‚Soziologie‘. Als er sich schließlich auf die Soziologie einließ, so zunächst nur, um sie in Absetzung zu den um universelle Wahrheiten und abstrakte Entwicklungsgesetze bemühten ‚exakten‘ Wissenschaften als ‚verstehende Soziologie‘ aufzufassen und zu betreiben, nämlich als Wirklichkeits- und Erfahrungswissenschaft. Methodologisch bedeutete dies für Weber das nomothetische Erklären nicht gänzlich aufzukündigen, sondern in der von ihm angestrebten Konstruktion von Idealtypen zusammen mit dem idiographischen Verstehen in ein positives Verhältnis zu setzen. Damit gerät die grundsätzliche Übereinkunft mit Dilthey bereits an ihre Grenzen und es deutet sich an, worauf wohl zuallererst René König in aller Deutlichkeit aufmerksam machte, nämlich dass „Max Webers Soziologie [...] unter keinen Umständen als ‚verstehende‘ Soziologie im Sinne von Dilthey angesprochen werden [kann], selbst wenn das Verstehen bei Weber eine noch so große Rolle spielt“ (König 1998 [1962]: 118; zur grundlegenden Differenz zwischen Diltheys Idee des Verstehens und Webers verstehender Soziologie vgl. insbesondere Weiß 1993).

Webers Ausgangspunkt ist die Charakterisierung der verstehenden Soziologie als „Wissenschaft vom menschlichen Kulturleben“ (Weber 1973a: 150), deren Ziel „die wissenschaftliche Erkenntnis der Kulturwirklichkeit“ ist (ebenda: 170). Diese Auffassung impliziert eine von Weber unausgesprochene, zumindest unausformulierte Anthropologie, die er als „transzendente Voraussetzung“ umschreibt, nach der Menschen ganz prinzipiell als Kulturwesen zu begreifen sind, „begabt mit der Fähigkeit und dem Willen, bewusst zur Welt *Stellung* zu nehmen und ihr einen *Sinn* zu verleihen“ – so gesehen ist Kultur „ein vom Standpunkt des *Menschen* aus mit Sinn und Bedeutung bedachter endlicher Weltausschnitt aus der sinnlosen Unendlichkeit des Weltgeschehens“ (ebenda: 180, diese und alle folgenden Hervorhebungen im Original). Das Interesse und die Aufgabe der Kulturwissenschaften liegen nun in der Erforschung dieser ‚Ausschnitte‘, also jener historisch und sozial je besonderen Stellungnahmen von Menschen zur Wirklichkeit, bilden diese spezifischen Sinn- und Bedeutungszuschreibungen doch die Grundlage der Wirklichkeitsdeutungen und stellen die Grundkoordinaten der Relevanzsysteme von Menschen, denn aus ihnen leiten sich letztlich die Motive und die Legitimationen ihres Handelns her.

Aus diesem Verständnis ergibt sich für Weber nun die genauere Fassung der verstehenden Soziologie als Wirklichkeits- und Erfahrungswissenschaft. Wenn Menschen in unterschiedlichen kulturellen Umwelten, also in historisch verschieden ‚gewachsenen‘ Wirklichkeiten leben, gilt es für die Untersuchung von sozialem Handeln diese Wirklichkeiten in ihrer Besonderheit, das heißt in ihrer individuellen Erscheinung und hinsichtlich ihrer diese konkrete Einmaligkeit konstituierenden, individuellen Zusammenhänge, zu erfassen und zu beschreiben: „Die Soziologie, die wir betreiben wollen, ist eine *Wirklichkeitswissenschaft*. Wir wollen die uns umgebende Wirklichkeit des Lebens, in welches wir hineingestellt sind, in ihrer *Eigenart* verstehen – den Zusammenhang und

61 Wiederum ist es Gadamer, der das reflexive Moment der Hermeneutik als methodische Grundregel des Verstehens betont, weil allein durch eine prinzipiell selbstkritische Haltung „die eigene vermeintliche Wahrheit auf die Probe gestellt wird“ (Gadamer 1993: 116).

62 Der Einfluss Diltheys und Simmels – dessen Gedanken zum Verstehen ich im Folgenden nicht gesondert berücksichtige – auf Weber ist kaum zu unterschätzen. Durch die Übernahme ihrer Frage- und Problemstellung gelangte er zu seiner eigenen, vermittelnden Ortsbestimmung.

die Kulturbedeutung ihrer einzelnen Erscheinungen in ihrer heutigen Gestaltung einerseits, die Gründe ihres geschichtlichen So-und-nicht-anders-Gewordenseins andererseits“ (ebenda: 170f.). Weil sie den Menschen als von der Geschichte geprägtes Wesen begreift, ist und bleibt die Erfahrungs- und Wirklichkeitswissenschaft stets an individuelle Voraussetzungen gebunden, sind die menschlichen Sinn- und Bedeutungszuschreibungen doch „natürlich historisch wandelbar mit dem Charakter der Kultur und der die Menschen beherrschenden Gedanken selbst“ (ebenda: 183). Deshalb fallen die Fragen, die Probleme und die Antworten der Menschen mit der sich wandelnden Kultur und Gesellschaft dauerhaft neu und anders aus, steht für den Sozialwissenschaftler notwendig „ein steter Umbildungsprozess jener Begriffe mit denen wir die Wirklichkeit zu erfassen versuchen“ an (ebenda: 207).

Weil sich der Sozialwissenschaftler mit dem Uneinheitlichen, mit den sich ihm immer wieder fremd darbietenden Wirklichkeiten, auch und gerade der eigenen, vermeintlich vertrauten Gesellschaft befasst, er sich also dauerhaft im Dazwischen von *Vertrautheit* und *Fremdheit* bewegt, ist es für Weber undenkbar, die Methoden der Gesetzeswissenschaften einfach eins zu eins als Verfahrensweisen für die verstehende Soziologie zu übernehmen: „Für die exakte Naturwissenschaft sind die ‚Gesetze‘ um so wichtiger und wertvoller, je *allgemeingültiger* sie sind; für die Erkenntnis der historischen Erscheinungen in ihrer konkreten Voraussetzung sind die *allgemeinsten* Gesetze, weil die inhaltsleeren, regelmäßig auch die wertlosesten. Denn je umfassender die Geltung eines *Gattungsbegriffs* – sein *Umfang* – ist, desto mehr führt er uns von der Fülle der Wirklichkeit ab, da er ja, um das Gemeinsame möglichst vieler Erscheinungen zu enthalten, möglichst abstrakt, also inhaltsleer sein muss“ (Weber 1973a: 179f.). Dennoch, und damit eröffnet Weber seinen Aufsatz über „Die ‚Objektivität‘ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis“, muss es der Wirklichkeits- und Erfahrungswissenschaft um eine „denkende Ordnung der empirischen Wirklichkeit“ gehen und ihr stellt sich die grundsätzliche Frage „in welchem Sinne gibt es ‚objektiv gültige Wahrheiten‘ auf dem Boden der Wissenschaften vom Kulturleben *überhaupt*“ (ebenda: 147 und 150). Die Lösung des Problems, mithin die Antwort auf die Frage findet Weber in der Konstruktion von Idealtypen.

Die Idealtypenbildung nimmt ihren Ausgang – dies folgt als logische Konsequenz aus Webers soeben skizzierten ‚methodologischen Individualismus‘ – beim Individuellen, bei der Besonderheit des historisch spezifischen Einzelfalls, von dem aus sie das Typische und Allgemeine herausarbeitet, nur um dann vor dem Hintergrund des Typischen und Allgemeinen wiederum die Besonderheit des Singulären abzuheben und beschreiben zu können. Obwohl Weber es nicht so formuliert, bewegt sich also auch die verstehende Soziologie im hermeneutischen Zirkel: in einem Spannungsverhältnis von Teil und Ganzem, von *Besonderheit* und *Allgemeinheit*. Der Einstieg in den Zirkel – dies kommt in Webers berühmter Definition der Soziologie zum Ausdruck – aber ist das deutende Verstehen konkreter Einzelercheinungen, dem dann ihr ursächliches

Erklären nachfolgt (Weber 1985: 1). Das Verstehen geht logisch dem Erklären voraus: Es muss Sinnadäquanz gefunden werden, bevor man nach Kausaladäquanz fragen kann. Oder in den Worten Thomas Luckmanns: „Was immer man an der Wirklichkeit der menschlichen Welt erklären will, muss man *zunächst* verstanden haben“, denn „Erklären heißt unter Gesetze subsumieren, ob es um universale Naturgesetze oder um historische Gesetzmäßigkeiten sozialen Handelns geht“ (Luckmann 2004: 37 und 2002d: 127).

Bereits auf der allerersten Ebene bedarf das deutende Verstehen allerdings der Überprüfung und Absicherung. Hierzu wird es in eine kleine Zirkelbewegung eingelenkt, denn Weber ist daran gelegen, die Deutung, welche auf den subjektiv gemeinten Sinn, den die Handelnden mit ihrem Tun verbinden, abhebt, aus dem geschlossenen Bereich subjektiven Verstehens in eine verallgemeinerungsfähige, ‚objektive‘ Erklärung zu überführen. Hierfür unterscheidet er zwischen dem ‚aktuellen Verstehen‘ und dem ‚erklärenden Verstehen‘ (Weber 1985: 3f.). Erstes meint das unmittelbare Erkennen und Erfassen des gemeinten Sinns einer Handlung im Rahmen des vom Interpreten mitgebrachten Erfahrungswissens; letzteres fragt, gleichfalls auf der Grundlage lebensweltlichen Erfahrungswissens, nach den Motiven des so aktuell verstandenen Handelns, versucht also die Gründe zu eruieren, weshalb eine Handlung in einer bestimmte Situation ausgeführt wird: „‚Erklären‘ bedeutet also für eine mit dem Sinn sozialen Handelns befasste Wissenschaft soviel wie: Erfassung des Sinnzusammenhangs, in den, seinem subjektiven gemeinten Sinn nach ein aktuell verständliches Handeln hineingehört“ (ebenda: 4). Erst dadurch, dass eine Deutung menschlichen Handelns auf möglichst genau und schlüssig artikulierte Sinnzusammenhänge zurückgeführt wird, wird das Verstehen erklärungsfähig.

Erst auf die möglichst eingehende Betrachtung des Einzelfalls folgt also die Konstruktion des Idealtypus. Sie setzt allerdings einen methodischen Kunstgriff voraus, in dem der Forscher seine Phantasie einsetzt und „durch einseitige *Steigerung eines* oder *einiger* Gesichtspunkte und durch Zusammenschluss einer Fülle von diffus und diskret, hier mehr, dort weniger, stellenweise gar nicht, vorhandenen Einzelercheinungen, die sich jenen einseitig herausgehobenen Gesichtspunkten fügen, zu einem in sich einheitlichen *Gedankengebilde*“ gelangt (1973a: 191). Durch das Konstruieren, das heißt das Übertreiben bestimmter Aspekte des Falls, das gezielte Zurückstellen, gar Ausblenden anderer, sogar und explizit durch das Hinzufügen von außen herangetragenem drittem, entsteht ein in sich widerspruchsfreies „Gedankengebilde“, das „in seiner begrifflichen Reinheit [...] nirgends in der Wirklichkeit empirisch vorfindbar“ ist (ebenda). Gerade aufgrund ihrer ausgesprochenen Wirklichkeitsferne vermag diese „*Utopie*“ ihre Dienste umso besser verrichten, gilt es für den Forscher doch bei der Untersuchung weiterer Einzelercheinungen „in jedem *einzelnen Falle* festzustellen, wie nahe oder wie fern die Wirklichkeit jenem Idealbilde steht“ (ebenda). Da für Weber – gemäß seiner These vom die Lebenswelt des modernen Menschen tiefgreifend erfassenden Rationalisierungsprozess – das zweckrationale gegenüber dem wertrationalen, affektuellen und traditionellen



Handeln ein Höchstmaß an Evidenz und Intersubjektivität besitzt, wird es zur Bildung von Idealtypen bevorzugt herangezogen (vgl. Weber 1973c). Die Deutung einer Handlung als zweckrational motiviert unterstellt, dass sie sich ausschließlich an subjektiv als adäquat vorgestellten Mitteln für subjektiv eindeutig erfasste Ziele orientiert. Diese methodische Konzeptualisierung erlaubt es jegliche, dann graduell als ‚irrational‘ erscheinende Abweichung vom gedanklichen Leitkonstrukt empirisch zu erfassen und zu beschreiben, denn die Deutung fragt nun nicht mehr nur nach dem subjektiven Sinn eines Handelns, sondern bemisst zugleich den Grad der Abweichung von dem konstruierten Leittypus. Auch dieser Sachverhalt findet bereits in Webers Definition der Soziologie ihren Niederschlag, wenn zwischen Verhalten, Handeln und sozialem Handeln unterschieden und menschliches Tun aufsteigend vom Verhalten nach dem Grade seiner Rationalität geordnet und damit analytisch zugänglich wird. Gleichwohl, auch die idealtypische Konstruktion kommt nicht ohne methodische Kontrolle aus, was eine zweite kleine Zirkelbewegung des Denkens eröffnet. So müssen die Idealtypen „sinnhaft adäquat“ sein, das heißt – dies verdeutlicht nochmals ihre erfahrungswissenschaftliche Komponente – „von uns nach den durchschnittlichen Denk- und Gefühlsgewohnheiten als typischer [...] Sinnzusammenhang bejaht“ werden, und sie müssen zugleich dem Kriterium kausaler Adäquanz genügen, was bedeutet – darin offenbart sich erneut ihr wirklichkeitswissenschaftlicher Bezug –, dass die wissenschaftlichen Idealtypen eine empirisch „häufige[n] Erscheinung“ abbilden (Weber 1985: 4f.). Während die Sinnadäquanz also die Funktion hat, die Glaubwürdigkeit einer Interpretation sicher zu stellen, besitzt die Kausaladäquanz die Aufgabe, anzuzeigen, wann der mögliche, das heißt vom Interpretieren formal korrekt dargelegte Sinn wirklich ‚ins Schwarze‘ trifft.

Entscheidend aber ist: Die idealtypischen Konstruktionen erfassen nicht schon selbst die Wirklichkeit. Das Verstehen sozialen Handelns bewegt sich zwischen *Vertrautheit* und *Fremdheit* einerseits und *Besonderheit* und *Allgemeinheit* andererseits. Denn zum einen verunmöglicht die „unendliche Mannigfaltigkeit“ der Kultur das „‚Einzelne‘ erschöpfend in allen seinen individuellen Bestandteilen auch nur zu beschreiben, geschweige denn es in seiner kausalen Bedingtheit zu erfassen“, weshalb für die verstehende Soziologie „die Vergänglichkeit *aller, aber* zugleich die Unvermeidlichkeit immer *neuer* idealtypischer Konstruktionen im Wesen der Aufgabe“ liegt (ebenda: 206 und 171). Und zum anderen arbeiten deutendes Verstehen und ursächliches Erklären, eben weil das Besondere in seiner Einzigartigkeit nicht vollends erfasst werden kann, es zugleich aber nicht im Allgemeinen aufgeht, an den einander gegenüberliegenden Polen des gleichen Phänomens. Webers Idealtypus repräsentiert damit den Versuch im schroffen Gegensatz von nomothetischer Naturwissenschaft und idio-graphischer Geisteswissenschaft zu vermitteln, indem er die Sozialwissenschaft auf eine im Dazwischen operierende Verbindung beider verpflichtet.

## 5.2 Konstitution, Konstruktion und Rekonstruktion – Verstehende Soziologie als hermeneutische Wissenssoziologie

Die verstehende Soziologie Max Webers erfährt ihre Weiterführung und Präzisierung zunächst durch Alfred Schütz und in direktem Anschluss an und mit diesem durch Thomas Luckmann (Schütz 2004a und 2004b, Schütz/Luckmann 2003, Luckmann 2002a-d).<sup>63</sup> Ausgangspunkt beider ist die grundsätzliche Übereinstimmung mit Webers methodologischem Individualismus, denn „nur das Handeln des Einzelnen und dessen gemeinter Sinngehalt ist verstehbar und nur in der Deutung des individuellen Handelns gewinnt die Sozialwissenschaft Zugang zur Deutung jener sozialen Beziehungen und Gebilde, die sich in dem Handeln der einzelnen Akteure der sozialen Welt konstituieren“ (Schütz 2004a: 86). Allerdings lasse Weber unklar, wie typologisch geordnete, subjektive Sinnsetzungen zustande kommen. Um aber soziales Handeln, Artefakte und Kulturobjekte deutend verstehen und ursächlich erklären zu können, bedürfe es ganz grundsätzlich eines ‚Verstehens des Verstehens‘, das heißt es müsse zualtererst geklärt werden, was unter ‚Sinn‘ und ‚Verstehen‘ überhaupt zu verstehen sei. Deshalb ist die „Aufgabe dieser Wissenschaft [der verstehenden Soziologie, J.R., ...] zunächst und vor allem die Beschreibung der Sinndeutungs- und Sinnsetzungsvorgänge, welche die in der Sozialwelt Lebenden vollziehen“, denn erst über diesen methodologischen ‚Vorgriff‘ auf das menschliche Bewusstseinsleben vermag der Sozialwissenschaftler „an eben jene Kulturobjekte herantreten, die sich in den Sinnsetzungs- und -deutungsvorgängen in der sozialen Welt konstituieren, und diese Kulturobjekte durch Rückfrage nach den sie konstituierenden Sinn ‚verstehen““ (ebenda: 438).<sup>64</sup>

Die Frage nach sinnhaften Vorkonstruiertheit der Sozialwelt, nach der Konstitution von Sinn, also nach dessen regelhaftem Aufbau im menschlichen Bewusstsein, ist im Grunde keine Frage der Sozialwissenschaften, sondern fällt in den Bereich einer „Phänomenologie der Lebenswelt“, die als Luckmann als „Proto-soziologie“ begreift, wodurch er anzeigt, dass er sie strikt von der Soziologie geschieden sehen will (Luckmann 2002c: 51f.). Den philosophischen Hintergrund dieses Ansatzes bildet die Phänomenologie Edmund Husserls, die auf eine genaue Beschreibung des stufenweisen Aufbaus von Bewusstseinsgegenständen in Bewusstseinsleistungen abzielt und sich hierfür des Verfahrens der Konstitutionsanalyse bedient. Um bei der Einlassung auf ein Phänomen zu einer ursprünglichen Evidenz zu gelangen, die für jedermann zugänglich ist, verlangt

63 Zu Schütz' theoretischer und methodologischer Ausarbeitung des Weberschen Ansatzes siehe detailliert die Ausführungen von Thomas Eberle (Eberle 2000). Für eine umfassende Darstellung der Grundzüge und des Entwicklungsgangs der Wissenssoziologie sei auf die einführende Übersicht von Knoblauch (Knoblauch 2005) verwiesen.

64 Schütz' Präzisierung der verstehenden Soziologie erstreckt sich auf alle für Weber zentralen Begrifflichkeiten, selbstverständlich auch auf den Idealtypus und die für die Synthese von deutendem Verstehen und ursächlichem Erklären auferlegten Postulate der Sinnadäquanz und Kausaladäquanz, die ich im Folgenden nicht mehr gesondert diskutiere. Für einen Vorschlag zur methodologischen „Radikalisierung des Postulats der Adäquanz“ siehe Eberle 1999.

die konstitutionslogische Methode zunächst die systematische Ausklammerung allen Vorwissens. Nur so kann es gelingen, die „starke Überlagerung der Erfahrungen durch die Theorien [...], welche das Alltagsdenken und die Wissenschaft prägen“ einzuklammern und „sozusagen neutral die Erfahrung so, wie sie sich dem Bewusstsein ursprünglich präsentieren, also auch mit unterschiedlichen Wirklichkeitsansprüchen“ möglichst genau und umfassend zu beschreiben (Luckmann 2004: 29) – in jedem Falle sehr viel genauer und umfassender als dies noch Max Weber in der von ihm eingeforderten Betrachtung des Einzelfalls zu leisten vermochte.<sup>65</sup> Für Schütz ist damit die notwendige Ergänzung der verstehenden Soziologie durch eine Phänomenologie menschlicher Deutungsakte und Deutungsleistungen begründet: „Erst in dieser tiefsten der Reflexion zugänglichen Erlebnisschicht, die nur in streng philosophischer Selbstbesinnung erschlossen werden kann, ist der letzte Ursprung der Phänomene ‚Sinn‘ und ‚Verstehen‘ aufweisbar (Schütz 2004a: 93).

Sinn konstituiert sich in Erfahrungen und Handlungen. Diese alltäglichen Verstehensleistungen und Tätigkeiten sind die Voraussetzung für die im sozialen Handeln sich vollziehende gesellschaftliche Konstruktion von Wirklichkeit (Berger/Luckmann 1980). Von besonderer Bedeutung ist – dies ist neben Webers methodologischem Individualismus der zweite grundsätzliche Gedanke von Schütz und Luckmann –, dass sowohl Alltagserfahrungen als auch Alltagshandlungen auf Typisierungen beruhen. Dieser Umstand gilt bereits für jegliche Form der ‚passiven Synthesis‘ sinnlicher Erfahrungen von Objekten oder Vorgängen, die überhaupt nur aufgrund der Tatsache, dass jede menschliche Wahrnehmung in sich strukturiert und strukturbildend ist, also auf Typisierungsleistungen beruht, wiedererkennbar und erinnerbar, untereinander vergleichbar und kommunizierbar werden. Er trifft aber in besonderer Weise auf Handlungen zu. Handlungen sind Sonderformen von Erfahrungen, doch sehr viel mehr als bei Erfahrungen offenbart sich bei ihnen, „dass das *Sinnproblem* ein *Zeitproblem* ist“ (Schütz 2004a: 93, Hervorhebungen im Original). Denn die Sinnstruktur von Handlungen zeichnet sich durch einen Zukunftsbezug aus: Handlungen „sind Erfahrungen, die vom lebenden Ich auf ein Ziel hin vorentworfen und mit Blick auf dieses Ziel hin vollzogen werden. Handlungen bestehen aus Entwurf *und* Vollzug. Der Entwurf bildet sich, indem das Ziel im aktuellen Erfahrungsverlauf als der zu erreichende Zustand fiktiv vorweggenommen wird – Schütz sagt: *modo futuri exacti*“ (Luckmann 2002d: 122, vgl. Schütz 2004b: 172). Entwürfe zu Handlungen beruhen demnach auf Syntheseleistungen des Bewusstseins, in denen die einzelnen Schritte zur Erreichung eines Handlungszieles miteinander verbunden und aufeinander abgestimmt werden. So können die Handelnden ihren Handlungsplan entweder – „monothetisch“ – als einen ganzen Sinnzusammenhang auffassen oder – „polythe-

<sup>65</sup> Ein sehr anschauliches Beispiel für das stufenweise Ausblenden bzw. Einklammern von Vorwissen gibt Luckmann (1992: 20-25): Seine phänomenologische Reduktion (Epoché) führt er so weit, dass von einem Tisch nicht mehr bleibt als ein reines „Sehphantom“, von dem aus dann konstitutionsanalytisch der sukzessive Aufbau der Sinnkonstitution rekonstruiert werden kann.

tisch“ – über dessen phasenweise sich aufbauende, sinnkonstituierende Teilschritte reflektieren (Schütz 2004a: 180f.). Gleiches gilt selbstverständlich für soziales Handeln im Sinne Webers, das dann nicht nur im Entwurf, sondern auch in seinem tatsächlichen Verlauf an sozialen Anderen orientiert ist. Es gilt mutatis mutandis aber auch für den Sozialwissenschaftler, dessen Analysen sozialer Handlungen methodisch der Dialektik aus vorentworfenem Sinnzusammenhang und konkreter Abfolge sinnkonstituierender Teilhandlungen Rechnung zu tragen haben.

Im Zuge fortlaufender Erlebnisse entwickeln Individuen in pragmatischer Haltung und Perspektive, das heißt auf der Grundlage von Relevanzen, Erfahrungs- und Handlungstypisierungen, die sich bei ihnen als Lösungen für wiederkehrende Erfahrungs- und Handlungsprobleme in Gestalt von Routinen einschleifen. Im subjektiven Wissenshaushalt liegen solche Routinen durchaus noch vorsprachlich bzw. vorprädikativ vor. Sofern sie aber sozial verallgemeinert und historisch tradiert, das heißt kommunikativ vermittelt und begründet werden, und damit das Potential entwickeln, zu intersubjektiv erfahrungslenkenden und handlungsverpflichtenden Problemlösungen zu werden, gehen sie in den Bestand des gesellschaftlichen Wissenshaushaltes ein und verfestigen sich zu sozialen Institutionen.

Aus dem Gesagten folgt zweierlei. Erstens begreift die Wissenssoziologie den Menschen als Wirklichkeiten konstruierendes und rekonstruierendes Wesen, weshalb die auf alltäglichen Typisierungsleistungen als Problemlösungen beruhenden, sozial institutionalisierten Formen des Wissens und Handelns ihren Untersuchungsgegenstand bilden. Der Sozialwissenschaftler bewegt sich empirisch immer schon in einer von Menschen ausgelegten und typisierten, also in einer von ihnen bereits verstandenen und von ihnen im Alltag dann in der Regel als fraglos gegebenen Welt. Auf diese „Common-Sense Konstruktionen der alltäglichen Wirklichkeit“ beziehen und gründen sich die Verstehensleistungen der Sozialwissenschaftler – sie „sind daher Konstruktionen zweiten Grades: es sind Konstruktionen jener Konstruktionen, die im Sozialfeld von Handelnden gebildet werden, deren Verhalten der Wissenschaftler beobachtet und in Übereinstimmung mit den Verfahrensregeln seiner Wissenschaft zu erklären versucht“ (Schütz 2004b: 159). Konstruktionen zweiten Grades sind wissenschaftliche, das heißt überprüfte und überprüfbare idealtypische Rekonstruktionen von geschichtlich-gesellschaftlichen Konstruktionen der Wirklichkeit. Dergestalt thematisiert die verstehende Soziologie als Wissenssoziologie das für die Alltagswahrnehmung und das Alltagshandeln fraglos Gegebene und vermag die alltagsweltlichen Konstruktionen zu ‚entzaubern‘, also aufzuzeigen, wie wenig selbstverständlich das vermeintlich Selbstverständliche tatsächlich ist.

Dabei richtet sich die konkrete Rekonstruktionsarbeit – dies ist die zweite Schlussfolgerung – auf die Frage nach der sozialen Konstitution von Sinn. Wenn soziales Handeln als Prozess der Sinnproduktion und Sinnsetzung zu verstehen ist, wie vollziehen sich dann die Prozesse der Sinnkonstitution und

wie gestaltet sich die kommunikative Vermittlung von Sinnzusammenhängen im konkreten Handlungsgeschehen? Die Beantwortung dieser Fragen muss ihren Ausgang bei den empirischen Daten nehmen, die wiederum für eine empirisch vorfindbare Praxis stehen. Sowohl Texte, die als solche verfasst wurden, als auch ‚Quasi-Texte‘ (Tonbandprotokolle, Videoaufzeichnungen sozialen Handelns) und Handlungsprodukte (Gebäude, Denkmale, Kunstgegenstände, Filme usw.) können hinsichtlich ihrer Sinnstruktur phänomenologisch beschrieben und sozialwissenschaftlich untersucht werden. Dabei verlangt die Rekonstruktion der Konstruktionsprinzipien von Sinnentwürfen nach einer „Hermeneutik des Handelns“, denn „wie die typischen Verstehensleitungen gewöhnlicher Menschen im alltäglichen sozialen Handeln und in trivialen kommunikativen Akten von den Sozialwissenschaftlern als *wesentlicher* Bestandteil ihrer ‚Daten‘, nämlich des sozialen Handelns, rekonstruiert werden müssen, so müssen auch die kommunikativen Akte, die sich in Texten objektivieren, wie auch die Auslegungen, die zu ihrem Verständnis notwendig sind, systematisch rekonstruiert werden“ (Luckmann 2002d: 119 und 127, Hervorhebungen im Original).

Für seine „wissenssoziologische Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik“ führt Hans-Georg Soeffner die bis an diese Stelle dargelegten und diskutierten Kerngedanken der philosophischen Hermeneutik und der verstehenden Soziologie zusammen, um sie anthropologisch und symboltheoretisch zu ergänzen und auf diesem Wege ein Verfahren zur systematischen und methodisch kontrollierten Rekonstruktion sozialen Handelns auf der Grundlage materialer Analysen zu erarbeiten (Soeffner 1991, 2004). Die methodologischen Prämissen und methodischen Postulate der sozialwissenschaftlichen Hermeneutik bzw. hermeneutischen Wissenssoziologie lassen sich – grob – unter vier Stichpunkte gliedern.

### **Kulturanthropologie und Symbolanalyse**

In Helmuth Plessners philosophischer Anthropologie bedingen die Instinktreaktion und die daraus sich ableitende Nichtfestgelegtheit und Weltoffenheit des Menschen – mithin jene Aspekte, über die in der Folge auch Arnold Gehlen seine Anthropologie begründete – die „konstitutive Gleichgewichtslosigkeit“ des Menschen geben den „Anlass‘ zur Kultur“ (Plessner 2003d: S.316). Die natürliche Nichtfestgelegtheit verweist den Menschen nicht nur auf die Gebrochenheit seines Verhältnisses zu sich selbst und zur Welt (Schulz 1994), sie zwingt ihn auch zur Ausbildung künstlicher Hilfsmittel, künstlicher Ordnungen und ebenso künstlicher Umwelten: von Normen und Werte, Institutionen und Fiktionen, Kommunikationsmustern und Medien. Mit Plessners anthropologischem Grundgesetz von der „natürlichen Künstlichkeit“ ist sogleich das Gesetz der „vermittelten Unmittelbarkeit“ (ebenda: 396ff.) angesprochen. Im menschlichen Handeln vollzieht sich immer und überall die Symbolisierung des biologisch Gegebenen, so dass bereits so ursprüngliche und elementare körperliche

Verhaltensäußerungen wie Lachen und Weinen – bewusst oder habituell – durch bändigende und domestizierende gestische und mimische ‚Beigaben‘ kulturell überformt werden (Plessner 2003a). Nur im sinnhaften, zeichenhaft repräsentierten Ausdrucksverhalten ist das Wahrgenommene und Erfahrene, sind subjektive Wissensbestände und Imaginationen sozial (mit)teilbar. Hieraus wiederum folgt, dass Kultur sich dort manifestiert, wo Erfahrungen und Deutungen, Motive und Wissen routinemäßig typisiert und in der Symbolwelt der Handelnden intersubjektiv vermittelt werden, wo verfestigte und damit gesellschaftlich akzeptierte, immer wieder abrufbare und schließlich tradierbare „signifikante Gesten“ (Mead 1973) entstehen: in sozial objektivierten Kategorien der subjektiven Orientierung menschlichen Verhaltens.

Wenn Kultur also jener umfassende Bedeutungsrahmen ist, in dem Ereignisse, Institutionen und gesellschaftliche Prozesse für das in vorwissenschaftlicher Lebenspraxis sich eher unreflektiert vollziehende, alltägliche Verstehen zugänglich werden, dann wird Kultur für die wissenschaftliche Beschreibung, Darstellung und Ausdeutung greifbar nur über die Auslegung der intersubjektiv wahrnehmbaren, intendierten und nicht-intendierten symbolischen Ausdrucksformen sozialen Handelns – diese Welt „symbolischer Formen“ (Cassirer 2001) ist der eigentliche Ort und Gegenstandsbereich der hermeneutischen Wissenssoziologie als Erfahrungs- und Wirklichkeitswissenschaft.

Darüber hinaus findet Soeffner den Ursprung der Hermeneutik selbst in einer anthropologischen Disposition begründet. Aufgrund der „Emanzipation menschlichen Verhaltens vom biologisch eindeutigen Handeln“ hin zu „biologischer Mehrdeutigkeit“ (Plessner 2003d: 27) ist soziales Handeln in allen seinen symbolischen Erscheinungsformen immer mehrdeutig und daher prinzipiell auslegungsbedürftig. So gesehen ist die Hermeneutik eine Haltung zur Welt, die an eine menschliche Befindlichkeit, nämlich an die Grundsätzlichkeit des menschlichen Ausdrucks- und Auslegungsproblems gebunden ist: „Deuten und Verstehen sind zugleich genetisch angelegt und in ihrer konkreten Ausführung sozial vermittelte Fähigkeiten. Sie [...] haben eine Phylogenese, eine Stammes-, Sozial- und Kulturgeschichte, und sie aktualisieren sich in einer historischen – genauer: in einer in ein soziohistorisches Apriori eingebetteten – Ontogenese“ (Soeffner 2004: 65).<sup>66</sup>

### **Methodisch kontrolliertes Verstehen**

Die hermeneutische Wissenssoziologie baut auf dieser genetischen Anlage und übernimmt die sozial vermittelten Fähigkeiten des Alltagsverstehens – in diesem Sinne „ist die Hermeneutik ihrem Anspruch nach *universal* (Soeffner 2004: 88, Hervorhebung im Original). Sie überführt diese Fähigkeiten jedoch in

<sup>66</sup> Auch für Simmel hat das Verstehen einen existenzialen Hintergrund: „Das Verstehen ist [...] ein Urphänomen des menschlichen Geistes, wie das Sehen und das Hören, das Denken und Fühlen, oder wie die Objektivität überhaupt, wie Raum und Zeit, wie das Ich, es ist die transzendente Grundlage dafür, dass der Mensch ein *zoon politikon* ist“ (Simmel 1993a: 68).

ein systematisches und reflektiertes, die eigenen Verfahren überprüfendes, also methodisch kontrolliertes Verstehen. Die Unterschiede zwischen dem Alltagsverstehen und der sozialwissenschaftlichen Hermeneutik liegen somit in der Organisationsform und in der Zielsetzung, vor allem aber im Reflexionsgrad des Auslegens und Verstehens. Hierfür muss sie die Deutungsregeln, die einzelnen Schritte der Deutungsakte und die Prozesse der Sinnschließungen nicht nur explizit machen und absichern, sondern auch immer wieder neu erproben und verfeinern. Grundvoraussetzung für die systematische Auslegung und für die fortlaufende Aufklärung und Abklärung der eigenen Auslegungspraxis ist die materiale Verfügbarkeit von in ihrer Gestalt sich nicht mehr verändernden Handlungen. Die empirischen Auslegungsgegenstände, die Daten, müssen den Interpreten in fixierter, damit diskursiv zugänglicher Form vorliegen: als Schrifttexte im eigentlichen Sinne, als Quasi-Texte im Sinne von den Forschern erhobener Daten (Tonbandprotokolle, Videoaufnahmen) oder als ‚natürliche‘, das heißt ohne Zutun der Forscher in der Gesellschaft bereits existente Handlungsprodukte jeglicher Art (Bilder, Homepages, Filmdokumente, Videomitschnitte etc.). Alle in irgendeinem ‚Medium‘ fixierten Lebensäußerungen, alle Symbolsysteme, Darstellungsformen und Deutungsmuster von Individuen, Gemeinschaften und Gesellschaften können auslegt werden – auch in diesem Sinne ist die hermeneutische Wissenssoziologie universal. Nur von ‚festgestellten‘, gleichsam geronnenen Handlungen nämlich kann die Struktur und Wirkung an sich flüchtiger Handlungsabläufe ‚abgelesen‘ und können die Prozesse der Ordnungs- und Wirklichkeitskonstruktion dargestellt werden. Denn die Diskursivität des Interpretationsgegenstandes erlaubt, dass die Interpreten den ‚Text‘ und mithin die Handlung immer wieder in derselben ‚Gestalt‘ abrufen können, um ihm ihre Aufmerksamkeit kontinuierlich zuzuwenden und ihn nach den Maßgaben des Erkenntnisinteresses hin- und herzuwenden, so dass sie ihn extensiv auslegen und nicht zuletzt auch ihre Deutungen extensiv prüfen können.

Das konkrete Auslegungsverfahren der hermeneutischen Wissenssoziologie ist die Sequenzanalyse.<sup>67</sup> Die sequenzanalytische Interpretation durchläuft den gleichen Gang der gegliederten, sinnkonstituierenden Abfolge der Handlung: „In der Linie des Geschehens“ (Dilthey 1976: 214) rekonstruiert sie den Handlungsprozess und die sequentielle Sinnkonstitution. So beginnt die Analy-

67 Dieses Auslegungsverfahren entwickelte Ulrich Oevermann aus der Methodologie seiner *objektiven Hermeneutik* (vgl. exemplarisch Oevermann 2000); zur genaueren Darlegung des Verfahrens in Übertragung auf die Auslegung audiovisueller Daten siehe das nachfolgende Kapitel. Soeffners *hermeneutische Wissenssoziologie* und Oevermanns *objektive Hermeneutik* unterscheiden sich in ihrer methodischen Vorgehensweise nur unwesentlich. Sehr wohl aber unterscheiden sie sich hinsichtlich zweier grundsätzlicher Überlegungen (vgl. Soeffner 2004: 151ff und Reichertz 1995): Erstens in der Vorstellung die Sozialwelt sei vollständig zu ‚vertexten‘, und zweitens in dem Gedanken, das soziale Handeln sei letztlich durch ‚objektiv‘ hinter den Erscheinungen liegende, autonome und universelle Sinnstrukturen bestimmt, die Oevermann wohl aufgrund der gleichsam naturwissenschaftlichen Gesetzmäßigkeit ihrer Reproduktionsbewegung als „Algorithmen“ bezeichnet (Oevermann 2000: 64, 70 und 2001: 39).

se mit dem ersten Handlungsakt, dem Beginn des Protokolls oder mit einer vom Forscher auf der Grundlage seines Erkenntnisinteresses und seiner Fragestellung als bedeutsam identifizierten Schlüsselstelle und schreitet dann Ausdruck für Ausdruck, Wort für Wort, Satz für Satz, Bildsegment für Bildsegment und/oder Einzelbild für Einzelbild deutend voran.

Zwei Gesichtspunkte sind für das methodisch kontrollierte Verstehen von entscheidender Bedeutung. Erstens geht die Analyse – zunächst – kontextfrei vor, das heißt sie klammert alles Wissen, das über den ‚Text‘, über seine Umwelt und sein Milieu existiert, ohne in ihm selbst gegenwärtig zu sein, ein. Nur so kann es gelingen, gedankenexperimentell möglichst viele und ungewöhnliche ‚Lesarten‘, das heißt hypothetische Handlungskontexte, Sinnvorstellungen und Handlungsorientierungen zu konstruieren, in denen die untersuchte Handlungssequenz sinnhaft erscheint. Anders ausgedrückt, es gilt das Spektrum zwischen jenem Sinn, der sich dem Verstehen sofort aufdrängt und demjenigen, der sich ihm gerade noch auftut, auszuloten und mit Deutungsangeboten aufzufüllen. Zulässig sind hierbei all jene Deutungen, die nachweislich durch das vorliegende Material gedeckt, also in ihm markiert und lesbar sind. Indem die Analyse vermeidet, möglichst schnell die ‚einzig richtige‘ Lesart zu finden, entfaltet sie die Mannigfaltigkeit der Deutungsvielfalt, dringt in die Reichhaltigkeit potentieller Sinnkonstruktionen und Handlungsalternativen vor und versucht einerseits der prinzipiellen Mehrdeutigkeit von Symbolen gerecht zu werden und andererseits jene alternativen Handlungsoptionen, welche die Handelnden in Betracht hätten ziehen können, die von ihnen aber nicht realisiert wurden, zu erschließen. So erkennt man, was der Fall hätte werden können, aber nicht geworden ist – *originalitas, non veritas facit interpretationem*. Die Beantwortung von Mehrdeutigkeit mit Mehrdeutigkeit deckt im Vergleich der Alternativen mit den tatsächlich ausgeführten Handlungen ein geschichtlich-gesellschaftliches Handlungspotential auf und lässt vor dessen Hintergrund den Fall in seiner Spezifik hervortreten. Weil Sozialwissenschaftler ‚naturgemäß‘ mit dem Alltagshandeln ihrer eigenen Kultur und Gesellschaft befasst sind, also mit dem in weiten Teilen auch für sie in der Regel fraglos Gegebenen, zu dem sie aber Distanz gewinnen und halten müssen, wird allein über den Kunstgriff der Konstruktion hypothetischer Handlungskontexte die Dialektik von *Vertrautheit* und *Fremdheit* in eine sich ausgleichende Dynamik gesetzt und ist die Chance zur „Entdeckung des noch nicht Gesehenen und Unvorhergesehenen“ (Soeffner 2004: 153) im vermeintlich immer schon Selbstverständlichen überhaupt gegeben.

Zweitens repräsentiert der erste Handlungsakt und der auf ihn folgende Handlungsverlauf eine im ‚Text‘ dokumentierte ‚Reaktion‘ des Handelnden auf sein noch in der Zukunft liegendes, doch stets schon antizipiertes Handlungsziel. Weil sich aus der Abfolge und Anordnung der Elemente, aus ihrer Eingliederung und Verkettung in die Sequenz, ein spezifischer Handlungssinn konstituiert, besteht die Aufgabe der Sequenzanalyse in der Rekonstruktion der objektiv möglichen Schritte des Handelns in Bezug auf ein bestimmtes Hand-

lungsziel hin und auf die damit verbundenen Selektionsprozesse. Als methodische Konsequenz hieraus folgt, dass die Aufsuche von Deutungsmöglichkeiten und hypothetischen Kontexten für den ersten Handlungsakt so ausführlich wie möglich sein muss, gilt es doch zu erschließen, welches ‚Material‘ den Handelnden zur Verfügung stand und wie es von ihnen zu einer bestimmten Gestalt ausgeformt wurde. Im Voranschreiten der Interpretation reduziert sich allmählich die so gewonnene Mannigfaltigkeit von Deutungen durch Prüfung ihrer Anschlussfähigkeit mit dem jeweils nachfolgenden Handlungsakt. Durch die begründete Darlegung des Ausschlusses nicht gewählter Handlungsoptionen und möglicher, aber nicht realisierter Sinnvarianten sowie durch die ebenso begründete Darlegung einer sich zusehends erhärtenden, schließlich intersubjektive Gültigkeit beanspruchenden Lesart, kristallisieren sich die Selektionskriterien und Selektionsverfahren der Handelnden heraus. So beginnt sich der ‚Fall‘ zu konkretisieren, zeichnet sich seine „Erzeugungsformel“ (Oevermann 2000: 119) ab und die Interpreten können eine erste Hypothese über die Sinnstruktur des Handelns formulieren.

### ***Einzelfallanalyse und Idealtypenbildung***

Allein der hiermit skizzierte, für die Rekonstruktionsarbeit zu leistende Aufwand dürfte deutlich werden lassen, dass die hermeneutische Wissenssoziologie pragmatisch nur auf der Basis von Einzelfallanalysen zu bewerkstelligen ist. Der Aufwand erscheint allerdings gerechtfertigt, erlaubt die sequenzanalytische Einzelfallrekonstruktion doch ein in seiner Eindringlichkeit nur schwerlich zu überbietendes deutendes Verstehen sozialen Handelns und repräsentiert damit eine konsequente Umsetzung des Weberschen und Schützchen Programms der verstehenden Soziologie. So vermag die Auslegung insbesondere auch die Notwendigkeit zunächst unscheinbarer, vielleicht unbedeutend erscheinender Handlungsdetails für die Sinnkonstruktion einer Handlung darzulegen und begründet zu zeigen, wie sie an ihrer ganz spezifischen Stelle dazu beitragen, dem Ganzen eines Handelns ein Sinnpotential zu verleihen (Soeffner 1992a: 18). Gleichwohl, weder reicht es aus ‚pointilistisch‘ in das empirische Detail einzutauchen, noch die Details mit Blick auf die sie zu einem Zusammenhang verbindende Sinnstruktur zu erkunden. Vielmehr verweisen die Details, die einzelnen Handlungsakte und die interpretativ konstruierten Sinnzusammenhänge immer über sich selbst hinaus, auf ihre Umgebung und auf den geschichtlich-gesellschaftlichen Handlungsrahmen. Weil sich die Rekonstruktionsarbeit einerseits auf die Organisationsstruktur der Symbole richtet und andererseits – und zugleich – auf die soziale Situation und Umwelt derer zielt, welche die Symbole herstellen und/oder verwenden, sind materiale Analyse und Milieuanalyse untrennbar miteinander verbunden. Nur im Einlassen auf die Dynamik von *Besonderheit* und *Allgemeinheit* kann die hermeneutische Wissenssoziologie ihrem Anspruch gerecht werden, über die ‚bloße‘ Phänomenbeschreibung hinaus Aussagen zu den Wissensformationen und Wissenstransformationen der

Gesellschaft zu unterbreiten. Für die über die Interpretation zu ermittelnde, einheitliche Sinnfigur gilt es deshalb, die Bedeutung der Details zu (er)kennen, um die Bedingungen und die Beziehungen, die sie zu einem geordneten Ganzen verbinden, zu verstehen, um damit letztlich dieses Ganze selbst erklären zu können. Anders ausgedrückt, nicht durch die Zugehörigkeit zu einer vorgegebenen Ordnung leitet sich der Sinn eines Details ab, sondern die noch gesuchte Ordnung erschließt sich aus der Auslegung der Details und ihrer Umgebung.

Ihren sozialwissenschaftlichen Erklärungswert erhält die Interpretation des Einzelfalls also erst dann, wenn die entwickelte Strukturhypothese in einen von den Interpreten begründet dargelegten, umfassenden Sinnzusammenhang eingeht. Nur auf diesem Wege kann es gelingen, die durch die extensive Detailanalyse und die Fallstrukturekonstruktion hergestellte innige Nähe zum Deutungsgegenstand in eine vom Fall sich abhebende, tendenziell generalisierbare, also ‚objektive‘ Aussage zu überführen, somit das Singuläre als ein Allgemeines zu fassen und dessen übergreifende Kulturbedeutung offen zu legen. Weil das Allgemeine immer nur in der Verschiedenheit seiner individuellen und sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungsformen vorliegt, ist „Hermeneutik das Auslegen und Verstehen des Singulären in seinen typischen und typisierbaren Beziehungen zu allgemeinen Strukturen“ (Soeffner 2004: 153). Der Gang von der sequenzanalytischen Einzelfallrekonstruktion, dem deutenden Verstehen sozialen Handelns im Sinne Webers, hin zum ursächlichen Erklären seines Ablaufs und seiner Wirkungen führt über eine Konstruktion zweiten Grades: dem ‚objektiven‘, weil begrifflich reinen Idealtypus. Denn nur auf der Basis einer idealtypischen – zweckrationalen – Konstruktion lässt sich die Differenz zwischen dem Handeln in idealtypischer Zweckrationalität auf der einen und dem im Fall dokumentierten Handeln als dessen ‚irrationale‘ Abweichung auf der anderen Seite, lässt sich also der Fall in seiner Singularität und sinnlich wahrnehmbaren Konkretion sinnadäquat verstehen und kausaladäquat erklären.

### ***Kontrastiver Fallvergleich und selbstreflexiver Erkenntnisstil***

Soeffners hermeneutische Wissenssoziologie begreift den Einzelfall als Antwort der Handelnden auf eine geschichtlich-gesellschaftliche Problemlage und Situation. Aber erst indem sie von Einzelfallanalyse zu Einzelfallanalyse voranschreitet, kommt die hermeneutische Wissenssoziologie über die Zusammenführung der diesem Wege gewonnenen Ergebnisse und über den kontrastierenden Vergleich der konstruierten Idealtypen auf die Spur neuer Zusammenhänge zwischen den Einzelercheinungen, und vermag über den Einzelfall und seinen spezifischen Problemlösungsprozess hinausweisende, allgemeine geschichtlich-gesellschaftliche Strukturen sozialen Handelns zu rekonstruieren und zu beschreiben. Dabei dient der kontrastive Fallvergleich neben der Konkretisierung der erarbeiteten Hypothesen zugleich zu deren Überprüfung, impliziert das Postulat der Extensivität der Deutung immer auch die Kritik an der eigenen Auslegung und die Skepsis gegenüber der eigenen Sinnschließung.

Den Hintergrund für diese Verknüpfung von empirischer Gegenstandsanalyse und selbstreflexiver Theoriebildung bildet die Vorstellung von der prinzipiellen „Standortgebundenheit“ von Deutendem, Deutungsgegenstand und Deutung“ (Soeffner 2004: 89). Neben der oben bereits angesprochenen Vergewisserung über die Prozesse der interpretativen Sinnkonstitution und Sinnschließung verlangt der selbstreflexive Erkenntnisstil deshalb die Vergegenwärtigung der Relativität allen wissenschaftlichen Verstehens und Erklärens. Aus dem Zweifel gegenüber allen vermeintlich abschließenden Deutungen und festgefühten Theoriebildungen resultiert die Einsicht in die Unabschließbarkeit der Auslegung: Erscheinen die eigenen Deutungen und Erklärungen auch noch so evident, sie beanspruchen Gültigkeit und ‚Objektivität‘ immer nur bis auf weiteres (vgl. hierzu auch Reichertz 1999).

### 5.3 Die Auslegung der Bilder – Methodische Prinzipien der wissenssoziologischen Bildhermeneutik

Anders als für die Deutungslehre von Schrifttexten, die auf eine jahrhundertelange Tradition zurückblicken kann, bestehen für die verhältnismäßig junge Disziplin der hermeneutischen Film- und Videoanalyse nach wie vor eine ganze Reihe ungelöster Grundprobleme. Diese Probleme lassen sich – dies wurde an früherer Stelle (Kapitel 3) ausgeführt – vor allem auf die komplexen Überschneidungen in der Simultaneität und Sequentialität der Zeichen und Symbolformen im audiovisuellen Datum zurückführen. Nur an wenige Aspekte sei bezüglich dieser geradezu außerordentlichen Komplexität audiovisueller Daten erinnert. Erstens sind *Handlungen vor der Kamera* im Material dokumentiert: Bewegungen von Objekten und Verhaltensweisen von Akteuren, stets begleitet von Sprache, Geräuschen und Musik, häufig auch durch Einblendungen von Schrifttexten, Bildsymbolen und Emblemen. Zweitens finden sich *Kamerahandlungen* in Form wechselnder Kameraeinstellungen und -positionen, -schwenks und -fahrten. Drittens schließlich geben sich mehr oder minder umfangreiche *Techniken zur Nachbearbeitung* zu erkennen: Schnitt und Montage zur Trennung und Verbindung von Sinneinheiten und Handlungsebenen sowie verschiedene ‚special effects‘ mit denen das Material auditiv und visuell ausgestaltet, aufgefüllt und optimiert wird. Bereits mit den hier nur grob umrissenen Charakteristika repräsentieren audiovisuelle Daten die momentan größte Herausforderung für das methodisch kontrollierte Verstehen.

Im Folgenden sollen die oben kenntlich gemachten und dargelegten methodologischen und methodischen Prämissen der hermeneutischen Wissenssoziologie auf das Verfahren der wissenssoziologischen Bildhermeneutik übertragen werden. Die Hintergrundfolie hierfür liefert eine ‚idealtypische Rekonstruktion‘ des konkreten Analyseprozesses respektive der Prozessanalyse. Zu beachten bleibt, dass die vorgestellten methodischen Prinzipien der wissenssoziologischen Bildhermeneutik – ganz im Sinne der Schleiermacherschen Kunstlehre – kein starres Regelwerk darstellen, das eine wie auch immer geartete

Auslegungsmechanik nahe legt, sondern dem deutenden Verstehen lediglich als Richtschnur dienen.

Das methodische Herzstück der wissenssoziologischen Bildhermeneutik ist die Sequenzanalyse. Bevor sie jedoch in der bereits angedeuteten Form als Bild-für-Bild-Auslegung einsetzen kann, ist zunächst die Sequenz selbst, die dieser Feinanalyse unterzogen werden soll, zu bestimmen, und daran anschließend jene Haltung gegenüber diesem Materialausschnitt einzunehmen, die es überhaupt erst erlaubt, die Komplexität und vor allem die Mehrdeutigkeit der ihn konstituierenden symbolischen Ausdrucksformen zu erfassen.

#### *Bestimmung der ersten Sequenz*

Das Problem der Bestimmung eines Teilausschnittes von Wirklichkeit, der dann der konkreten Untersuchung zugeführt wird, stellt sich allen quantitativen und qualitativen Wissenschaften gleichermaßen und hat bereits Max Weber beschäftigt, denn „alle denkende Erkenntnis der unendlichen Wirklichkeit durch den endlichen Menschengestalt beruht auf der stillschweigenden Voraussetzung, dass jeweils nur ein endlicher Teil derselben den Gegenstand wissenschaftlicher Erfahrung bilden, dass nur er ‚wesentlich‘ im Sinne von ‚wissenswert‘ sein solle. Nach welchen Prinzipien aber wird dieser Teil ausgesondert?“ (Weber 1973: 171). Auf Webers Frage gibt aus hermeneutischer Perspektive das Postulat Hans-Georg Gadamers Antwort: „Das erste, womit das Verstehen beginnt, ist, das uns etwas anspricht“; es gilt zu „begreifen, was uns ergreift“ (Gadamer 1986: 64 und 108).

Der Sozialwissenschaftler hat im Idealfall seinen Untersuchungsgegenstand frei gewählt, das heißt aus einer Fülle von sozialem Handeln zunächst vielleicht ein Gebiet, dann einen oder mehrere Fälle ausgesucht, an denen ‚irgendetwas‘ sein Erkenntnisinteresse weckt und sich ihm eine Fragestellung eröffnet oder zumindest andeutet. Betrachtet er nun ‚seinen‘ ersten materialen Fall, so wird er auch in ihm Stellen identifizieren, die ihn ‚ansprechen‘ – oder aber er trifft auf nichts, das ihn unmittelbar ‚ergreift‘ und das ihn zum Verstehen reizt. Gleich wie, die Analyse beginnt ganz pragmatisch damit, dass sich die Interpretationsgruppe das komplette zur Auswertung anstehende Datum – die Aufzeichnung, den Film, den Clip, die Sendung – g emensam, in dessen ‚natürlicher‘ Erscheinungsform ansieht, also ohne Unterbrechung und in voller Länge. Kann sich die Gruppe aufgrund dieser Durchsicht auf keine Schlüsselstelle für den Zugang zum Material einigen, so beginnt die Analyse mit dem Eröffnungsbild der allerersten Bildfolge des Datums. In allen anderen Fällen ‚spult‘ man im Datum so weit vor oder zurück, bis man nach dem identifizierten Handlungskern auf eine ‚natürliche‘ Rahmungsgrenze im dokumentierten Handeln stößt, die durch einen wie auch immer gearteten Schnitt den Beginn der Schlüsselstelle markiert, von der aus die Feinanalyse einsetzen soll. In jedem Falle ist die von den Handelnden vorgenommene interne Gliederung des Datums, die man bereits im

Zuge dessen erster Durchsicht grob rekonstruiert und auflistet, eine wichtige Hilfestellung für die Auffindung und Auswahl von Sequenzen.

Dieser allererste Forschungsschritt hält das Ende der Sequenz bewusst offen, denn erst im Zuge der Feinanalyse wird sich durch den Verlauf der Auslegung und schließlich die Übereinkunft der Interpreten der tatsächliche Umfang der ersten Untersuchungssequenz herausstellen. Dies gilt im Übrigen auch für hochgradig verdichtete, nur wenige Sekunden beanspruchende audiovisuelle Konstruktionen, wie etwa Werbespots oder Erscheinungsformen, die ich als ‚audiovisuelle Embleme‘ bezeichne, wie so genannte Trailer, Teaser oder Intros, die innerhalb von Fernsehprogrammen, Fernsehgattungen oder gar Fernsehformaten das Kommunikat ‚ausflaggen‘ und auf anstehende Inhalte hinweisen bzw. zu diesen hinleiten. Das extreme Verdichtungsmoment dieser Ausdrucksformen mag die Festlegung des Analysebeginns beim ersten Einzelbild des Kommunikats ‚erzwingen‘, keinesfalls begründet sie aber die Auslegung des gesamten Datums. Weshalb, wie Oevermann apodiktisch einfordert, bei „Ausdrucksgestalten mit einem besonders hohen Verdichtungsgrad“ [...] „vornherein klar ist, dass ohne Ausnahme und unverkürzt der gesamte Umfang einer detaillierten Sequenzanalyse unterzogen werden muss“, bleibt bei ihm methodisch ebenso unbegründet, wie er die Frage offen lässt, wie diese Auflage etwa bei dem „handliche[n] Beispiel [...] eines Spielfilms“(!) ganz pragmatisch umzusetzen ist (Oevermann 2000: 83 und 81).

### ***Einklammerung von Kontextwissen***

Ist der Beginn der ersten Sequenz und damit der Startpunkt für die sequenzanalytische Auslegung festgelegt, gilt es für die Interpreten als zweite Teilaufgabe eine neue, weil außeralltägliche Haltung gegenüber dem Datum einzunehmen und zu wahren. Diese Grundhaltung ist eine unentbehrliche Voraussetzung für die wissenschaftliche Arbeit, ermöglicht sie doch den Interpreten hypothetische Kontexte über den sozialen Sinn der untersuchten Handlung erst zu entwerfen. Für die Analyse audiovisueller Daten, insbesondere von Fernsehaufzeichnungen jeglicher Art, ist die Einklammerung von Kontextwissen, also die Herstellung und Aufrechterhaltung von Kontextfreiheit, der wichtigste, zugleich aber auch der schwierigste und darüber hinaus am häufigsten missverstandene (vor-)analytische Schritt. Weil die vorläufige Ausblendung des Vorwissens keine leicht zu bewältigende und durchzuhaltende Haltung einfordert, kontrolliert sich die Interpretationsgruppe hierbei wechselseitig und ermahnt sich zur Einhaltung ihrer Prinzipien, mehr noch: die Interpreten konkurrieren untereinander um eine fehlerlose Haltung, genauso, wie um das nur aus einer solchen Haltung zu erreichende Auffinden möglichst vieler, ungewöhnlicher – was immer auch meint: konkurrierender – Lesarten.

Beginnen die Interpreten mit der Bild-für-Bild-Auslegung, so versuchen sie nicht eine bestimmte Deutung sozialen Handelns abzusichern und zu erhärten: Es geht ihnen also nicht darum, im Vorfeld der Untersuchung vorformulierte

Antworten zu überprüfen und damit das von ihrem Standort aus bereits Erkante und Gewusste zu bestätigen.<sup>68</sup> Vielmehr wollen sie mit der konkreten Interpretation erst Hypothesen über das von ihnen erforschte soziale Handeln entwickeln. Um zu neuen Thesen und zu neuen Einsichten in die Bestimmungsgründe sozialen Handelns zu gelangen, ist es aber unabdingbar, dass die Interpreten Distanz zu eingeschliffenen alltäglichen und wissenschaftlichen Denkweisen und Routineerklärungen gewinnen und halten. Voraussetzung für eine solche Distanznahme ist die Befremdung des vermeintlich Selbstverständlichen. Vermittels des Kunstgriffs der Ausblendung ihres Vorwissen um den konkret vorliegenden Fall kommen die Interpreten in die Lage, sich in dann erreichter „künstlicher Naivität“ (Wernet 2000: 23), ganz im Sinne Goffmans unvorbelastet der Frage zu widmen „Was geht hier eigentlich vor?“ (Goffman 1977: 16): Warum handeln die Akteure auf diese Weise und nicht anders? Weshalb entscheiden sie sich für diese Handlungsoptionen und schließen andere aus? – Das erste, womit das Verstehen beginnt, so lässt sich mit Gadamer festhalten, ist nicht die Antwort, sondern die Frage, denn „das Wesen der *Frage* ist das Offenlegen und Offenhalten von Möglichkeiten“ (Gadamer 1990: 304, Hervorhebung im Original). Nur das Hinauszögern der Sinnschließung, das – künstliche – Zurückstellen von sich dem Verstehen geradezu aufdrängenden Antworten, erlaubt den Interpreten möglichst lange in der Rolle der Fragenden zu verweilen, um eine Vielzahl von Sinn- und Handlungsoptionen offenzulegen.

Weil es der Auslegung daran gelegen ist, zu eben jener reichhaltigen Interpretation zu gelangen, vor deren Horizont der vorliegende Fall dann hervortritt und in seiner Spezifik ‚abgelesen‘ werden kann, sind Befremdung und Distanzierung keinesfalls Störfaktoren des Verstehens von sozialer Wirklichkeit. Vielmehr liegt in der Variation der Normaldistanz in Richtung Abstandnahme geradezu die Vorbedingung eines anderen Sehens: der *Anschaung*, – eines über das „wiedererkennende Sehen“ hinausreichenden, neue Ordnungs- und Sinnzusammenhänge in bildlichen Darstellungen identifizierenden „sehenden Sehens“ (Imdahl, vgl. Kapitel 2.3.1). „Um anschauen zu können, ist Distanz nötig“, schreibt denn auch Helmuth Plessner: „Die Kunst des entfremdenden Blicks erfüllt darum eine unerlässliche Voraussetzung allen echten Verstehens. Sie hebt das Vertraute menschlicher Verhältnisse aus der Unsichtbarkeit, um in der Wiederbegegnung mit dem befremdend Auffälligen des eigentlich Vertrauten das Verständnis ins Spiel zu setzen. Ohne Befremdung kein Verständnis, es

68 Gerade die im Rahmen inhaltsanalytischer Untersuchungen nicht operationalisierbaren Dimensionen sozialer Wirklichkeit, die in den vorentworfenen Kategoriensystemen, dann unter die Rubrik ‚Sonstiges‘ – sozusagen dem ‚Abfallkorb‘ der empirischen Forschungsanlage – subsumiert werden stellen für hermeneutische Verfahren das eigentlich spannende Untersuchungsfeld. Wenn die Inhaltsanalyse am Ende offenbart, dass die soziale Wirklichkeit im Kategorienschema aufgeht, so sieht der Forscher sein Vorwissen bestätigt. Erweist die soziale Wirklichkeit aber anders als die vorkonstruierte, ‚greifen‘ die Operationalisierungen und das Kategorienschema also daneben, so weiß der Forscher zwar, dass die Wirklichkeit eine andere ist, darüber jedoch, wie sie ist, vermag er keine Aussagen zu treffen.

ist der Umweg zur Vertrautheit, das Repoussoir, gegen das diese sich als Szene und Hintergrund abhebt und begrifflich wird“ (Plessner 1982: 169f.).

Wie lange der künstliche Zustand der Kontextfreiheit aufrechtzuerhalten ist, lässt sich formal nicht exakt festlegen. Zumindest aber solange, bis die Interpreten keine neuen Lesarten für die erste Sinneinheit mehr entwerfen können. Für die Analyse bildlicher Ausdrucksgestalten und insbesondere audiovisueller Daten jedenfalls kann Oevermanns Auflage, dass „immer das erste und nur das erste Sequenzelement [...] ohne Einbeziehung eines Kontextwissens, das heißt kontextfrei zu interpretieren ist“ (Oevermann 2000: 93), keine rigide Anwendung finden. Vielmehr ist jedes Bildsegment bzw. jedes Einzelbild der Bildfolge immer dann, sofern ‚starke‘ inhaltliche und/oder kompositorische Veränderungen erfolgen, einer extensiven Auslegung zu unterziehen bevor die für das bisherige Handeln entworfenen Hypothesen als Kontextwissen hinzugezogen, angelegt und nach sinnhaften Anschlüssen gefragt wird. Nur so ist sichergestellt, dass die Interpreten gegenüber der eigenen Strukturhypothese kritisch bleiben, sie fortwährend im Interpretationsverlauf überprüfen und verfeinern.

### *Sequenzanalytische Auslegung und Partitur*

Die mittels Einklammerung des Kontexts erreichte größtmögliche Distanznahme und Befremdung wird nun kombiniert mit der Aufnahme innigster Vertrautheit durch maximale Annäherung an die symbolischen Ausdrucksformen. Sequenzanalytische Auslegung meint, dass die aus dem Handlungsprodukt für die Feinanalyse ausgewählte Teilsequenz Einzelbild für Einzelbild zu analysieren ist: Exakt und streng folgt die Interpretation dem zeitlichen Verlauf und damit dem schrittweisen, sinnkonstituierenden Aufbau der Handlung, dessen Struktur sie deutend rekonstruiert, denn ihr Ziel ist die begründete Darlegung einer Handlungsstruktur und eines Selektionsprinzips, für das der vorliegende Einzelfall ein Exemplum darstellt.

Die extensive Auslegung eines audiovisuellen Datums nimmt ihren Ausgang bei einem Standbild, was zunächst eine Fortsetzung der Distanzierung und Befremdung bedeutet. Der Kunstgriff ‚bremst‘ die Handlung im vertrauten Fluss der Bilder, friert sie zu einem regungslosen und stummen Standbild ein und erreicht durch Inszenierung des absoluten Ausnahmefalls im audiovisuellen Medium eine Abstandnahme vom alltäglichen Normalfall. Bei der Anschauung der im Standbild simultan gegebenen symbolischen Elemente kann und muss die wissenssoziologische Bildhermeneutik auf kunsthistorische Verfahren zurückgreifen. Hier bewegen sich die Interpreten auf der Stufe von Ikonographie, Ikonologie und Ikonik bzw. den sozialwissenschaftlichen Ansätzen zu ihrer methodischen Weiterführung, wie vor allem dem Verfahren der Kompositionsvariation von Bohnsack (2001a, 2001b) und der Segmentanalyse von Breckner (2003). Breckner zeigt, wie sich die Forscher zunächst darüber einig, welche Bildteile als Sinneinheiten (Segmente) festgelegt werden, um an-

schließend mit der Auslegung eines frei zu bestimmenden Segments zu beginnen, bevor zum zweiten Segment übergegangen, dann nach strukturellen Verbindungen zwischen beiden Sinneinheiten gesucht wird, bis schließlich das Bild als sinnhafter Gesamtzusammenhang rekonstruiert ist (vgl. hierzu auch Kapitel 3). Bei der Anschauung gilt es vor allem, die von Imdahl hervorgehobene „planimetrische Komposition“ des Einzelbildes zu erfassen, mithin jene ästhetischen Darstellungsformen, die dem Wissen erst eine Gestalt geben und dem beobachteten Handeln schon aus sich heraus sozialen Sinn verleihen: Kadrierung, Kameraposition und Kameraperspektive bewirken neben weiteren Kompositionsverfahren wie Licht, Farbe usw. nicht nur die Ansicht und Einpassung, Ausrichtung und Abstimmung von Objekten und Akteuren im Bild, sie ‚positionieren‘ auch den Betrachter zum Gesehenen und lassen so bereits auf spezifische Intentionen der Bildproduzenten schließen. Durch die Erfassung dieser Elemente vermögen die Interpreten heuristische Deutungshorizonte zu entwerfen, die dann möglichst alle potentiellen, inhaltlich und formal realisierbaren Anschlussbehandlungen der Folgebilder enthalten. Denn anders als Panofsky, der für das Gemälde als unbewegtem Einzelbild die Ebenen der Sinnkonstitution und der über sie vermittelten Wissensinhalte noch strikt voneinander getrennt sehen will, muss beim auch sequentiell strukturierten audiovisuellen Datum jedes identifizierbare Element und jede Sinneinheit auf allen drei von Panofsky unterschiedenen Stufen beschrieben und ausgelegt werden.

Wie gesagt, weder ist die Länge der zu analysierenden Sequenz im voraus festzulegen, noch ist, damit zusammenhängend, definitiv zu bestimmen, an welcher Stelle der Interpretation das Kontextwissen über den Fall sinnvollerweise einzubringen ist. Als Richtgröße aber gilt: Können keine weiteren Lesarten über das erste Standbild mehr entwickelt werden, schreitet die Auslegung jenen einen Bildschritt weiter, den der Videorekorder oder DVD-Player über seine Einzelbildschaltung anbietet. Je nach Kommunikat wird man dann auf vehemente oder aber nur auf sehr geringfügige Veränderungen des Bildinhaltes und der Bildkomposition treffen – ein für die Deutung nicht zu unterschätzender Hinweis. Zusammen mit der Deskription des neuen Bildinhaltes suchen die Interpreten nach kompositorischen Anschlüssen zum voraus liegenden Standbild und erfassen die Neuerungen genauso wie die stabilen Elemente. Je größer sich die Veränderungen des Inhaltes und der Komposition darbieten, desto umfangreicher gestaltet sich die Lesartenkonstruktion, das heißt, umso extensiver fällt die Auslegung aus – im extremen Umkehrfall rückt man, den Sachverhalt festhaltend, bis zur nächsten ‚einschneidenden‘ Veränderung vor. Eine im wahrsten Sinne ‚einschneidende‘ Veränderung markiert der Schnitt. Er legt nicht nur die Dauer der Einstellungen fest – eine Größe, die für die Deutung der Handlung eine wichtige Rolle spielt. Beim Schnitt gilt es vor allem zu fragen, weshalb er – inhaltlich und insbesondere ästhetisch – gerade an dieser Stelle trennt, wie sich seine eigene Bauform konkret ausgestaltet und wie sich nach oder mit ihm die kompositorische Ordnung neu ausbildet und er so die Inhalte und Formen miteinander verbindet. Von besonderer Bedeutung ist der Schnitt



nicht zuletzt auch deshalb, weil er selbst eine symbolische Form ist und die Interpreten darum fragen müssen, in welchem sinnhaften Zusammenhang seine spezifische Bauform mit denjenigen anderer Gestaltungselemente steht.

Um der für die Sinnkonstitution und Sinnvermittlung im audiovisuellen Datum charakteristischen Überschneidung von Simultaneität und Sukzession gerecht zu werden, und um der außerordentlichen Komplexität des Datums näherungsweise entgegen zu kommen, das heißt die Details und Elemente der Handlung vor allem in ihrer redundanten oder ‚gegenläufigen‘ Beziehung zueinander erkennen, erfassen und transparent machen zu können, bedarf es eines Notations- und Transkriptionssystems. Die Aufgaben und die Leistungen der so genannten ‚Partitur‘ (vgl. Anhang) lassen sich unter vier Aspekte bündeln.

Erstens erlaubt die Partitur die gegliederte Rekonstruktion der Simultaneität und Sukzession der symbolischen Ausdrucksformen. Hierzu stellt sie die dokumentierte Handlung einmal im Nebeneinander, das heißt in der Gleichzeitigkeit ihrer einzelnen Handlungselemente dar. Damit bringt sie die Wechselwirkung zwischen den einzelnen ‚Sinnkanälen‘ (Einstellungsdauer, Schnittarten, Einstellungsfolgen, Kamerapositionen, Kameraperspektiven und -bewegungen usw. sowie die nochmals zu differenzierende Tonspur, gegebenenfalls Körperhaltungen, mimisch-gestischer Ausdrucks, Sprechakte inklusive Prosodie usw.) zur Anschauung: in deren intendierten oder nicht-intendierten Passung ebenso, wie in ihrer intendierten oder nicht-intendierten Inkohärenz. In dieser Hinsicht ist die Partitur also jederzeit ein Instrument zur notwendigen Prüfung von Redundanzunterstellungen im untersuchten Handeln (*Rekonstruktion der Simultaneität*). Zugleich notiert sie untereinander die zeitliche Abfolge der Handlung, also den Handlungsverlauf in der Linie des Geschehens, mit all jenen Zäsuren, Übergängen und Verknüpfungen, wie sie die Akteure zur Erreichung ihres Handlungszieles einsetzen. So kommen die Interpreten in die Lage, neben den Rändern und Kernen einer Handlung auch deren dramaturgischen Aufbau zu rekonstruieren (*Rekonstruktion der Diskursivität*). Das mit der Notationen erzeugte, geordnete Neben- und Nacheinander der Handlung ist selbstverständlich eine analytische Konstruktion der Interpreten, ausgerichtet an deren Erkenntnisinteresse und Fragestellung. Aber die Konstruktion muss sich auch an der ‚Natur‘ des gegebenen Analysedatums orientieren, das heißt sie muss nicht nur in der Lage sein, dessen Erscheinungsweise möglichst getreu abzubilden, sondern von ihrer Grundkonzeption her auch so ‚geschmeidig‘ ausgelegt sein, dass sie sich unterschiedlichen historischen, sozialen und kulturellen Erscheinungsformen ebenso anzupassen vermag, wie den technischen Veränderungen der audiovisuellen Medien.

Zweitens ‚ermahnt‘ die Partitur die Interpreten zum strukturierten Studium und ‚diszipliniert‘ sie zum genauen Hinsehen. In kaum mehr zu steigender Intensität lassen sich die Interpreten – ‚phänomenologisch‘ – auf das Material und auf das in ihm dokumentierte Handlungsgeschehen ein, um die Bedeutung der Elemente und Details jeweils für sich und in ihrem sinnkonstituierenden Handlungszusammenhang deutend zu erschließen.

Drittens geht die Notation nicht in der bloßen Deskription von Handlungen auf. Die traditionelle Sozialforschung übersieht oder ignoriert gelegentlich, dass zwischen Datentranskription und Ausdeutungsprozess keine strikte Trennung bestehen kann. Jede Verbalisierung oder Verschriftung des Forschers ist bereits eine Interpretationsleistung und bedeutet den Verlust der ursprünglich konkreten, nicht-textlichen Ordnungs- und Wahrnehmungsstrukturen, etwa wenn Tonbandaufnahmen zu Papier gebracht und dabei Sinneinheiten zu Sätzen geformt oder mehr oder minder unverständliche Stellen ausbuchstabiert werden, oder wenn sich die Interpreten darauf einigen, wie sie eine im audiovisuellen Datum dokumentierte Handlung ‚objektiv‘ in Begriffe fassen. Mit ihrer analytischen Untergliederung erleichtert die Partitur diesen schwierigen Schritt von der gedanklichen und verbalen Deutung zum geschriebenen Wort und zum schließlich wohlgeformten Text. Denn die Beschränkung, einzelne Handlungselemente herausgreifen und in einer ersten Annäherung in Stichworte kleiden zu müssen, entlastet in den ersten Analyseschritten von der Formulierung komplexer Gesamtzusammenhänge. Kurz, die Partitur ist der erste ‚Ort der Übersetzung‘ synästhetischer Sinneseindrücke und Sinnzusammenhänge in eine andere, ‚objektivierende‘ Sprache.

Schließlich ist die Partitur viertens ein unersetzliches Instrument für die methodisch kontrollierte Interpretation. Sie dient den Interpreten zur Selbstüberprüfung und Selbstkorrektur, erlaubt sie doch, wie Oevermann es für Notationen von Videoaufzeichnungen als wichtig erachtet, „das Symbolisierende und damit auch das Symbolisierte immer wieder zu lesen und so aus der Unmittelbarkeit der Wahrnehmung herauszuspringen und in die ‚Zeitlosigkeit‘ der Bedeutungswelt hineinzuspringen“ (Oevermann 2000: 109). Darüber hinaus ermöglicht sie Dritten, vor allem jenen, denen das konkrete Datum in seiner ‚natürlichen‘ Gestalt nicht vorliegt, die Einzelschritte der Auslegung zumindest grob nachzuvollziehen und zu überprüfen.

Allerdings, die Partitur ersetzt weder das filmische Handlungsprodukt, das in der Spezifik seiner sinnlich gegebenen Ausdrucksgestalt bis zuletzt den Bezugspunkt aller materialen Analysen darstellt, noch repräsentiert sie bereits das Ergebnis der Untersuchung, sondern ist nicht mehr, aber auch nicht weniger als eben jener hilfreiche methodische Zwischenschritt von der deutenden Anschauung einer hochkomplexen Datensorte zum schlussendlich ausformulierten Schrifttext.

Die Interpreten führen die Bild-für-Bild-Analyse so lange fort, bis sie diejenige Stelle in der Sequenz identifizieren, an der sich die von ihnen rekonstruierte Struktur nur noch wiederholt; sie also keine neuen Lesarten mehr formulieren und keine neuen Deutungshorizonte mehr eröffnen können. Diese – vorläufige – Sinnschließung repräsentiert dann jene, in den ersten Analyseschritten rudimentär bereits entwickelte, dann im Interpretationsverlauf mitgetragene und durch den begründeten Ausschluss sich nicht bestätigender Handlungsalternativen und Sinnvarianten zusehends erhärtete eine Lesart, die unter Hinzuziehung des Kontextwissens um den Fall zur Strukturhypothese wird. So kann

die „Kulturbedeutung“ (Max Weber) oder der „Weltanschauungssinn“ (Karl Mannheim) einer gesellschaftlichen Symbolisierung für die vorliegende Sequenz idealtypisch beschrieben und Antwort auf die Frage gegeben werden, über welches Handlungsrepertoire und über welche Handlungsverfahren eine soziale Welt gegenüber einem sich ihr stellenden gesellschaftlichen Darstellungsproblem verfügt.

### **Kontrastierung**

Das von der ‚Grounded Theory‘ (Strauss 1991, Strauss/Corbin 1996, Glaser/Strauss 1998) übernommene methodische Prinzip der Kontrastierung ist ein wichtiger Schritt zur Kontrolle und Korrektur, Konkretisierung und Plausibilisierung der so für die erste Sequenz entwickelten Strukturhypothese. Die Interpreten unterziehen ihre Lesart einem ‚Härtetest‘, indem sie nach einer Sequenz im Fall suchen, die sich in ihrer Erscheinungsweise möglichst stark von der ersten zur Feinanalyse herangezogenen Sequenz unterscheidet, die also am ‚äußersten Rand‘ des Falles zu liegen und auf die die gefundene Lesart nicht zu ‚passen‘ scheint. Weshalb ist an dieser Stelle die Handlungs- und Sinnstruktur augenscheinlich eine andere? Welches sind die ‚übergreifenden‘, strukturellen Bindeglieder zwischen den Sequenzen? Antworten auf diese Fragen können sich die Interpreten nur von der feinanalytischen Auslegung der zweiten Sequenz erhoffen, für die dann erneut alle bereits genannten Prinzipien des methodisch kontrollierten Verstehens anzulegen sind, was nicht zuletzt bedeutet, dass auch die bereits existente Strukturhypothese als nun wiederum auszuklammern des Kontextwissen um den Fall anzusehen und zu behandeln ist.

Auch wenn die Einzelfallanalyse bereits allgemeine Aussagen im Hinblick auf die Typen- und Theoriebildung zulässt, kann sich die wissenssoziologische Bildhermeneutik nicht mit der Rekonstruktion eines einzigen Falles zufrieden geben. Vielmehr gilt es, wiederum unter Vorgabe des Erkenntnisinteresses und unter Maßgabe des Kriteriums der maximalen Kontrastierung, weitere Einzelfälle zu erheben und heranzuziehen (vgl. Strauss/Corbin 1996: 156ff., Glaser/Strauss 1998: 62ff.). Der jeweilige Einzelfall repräsentiert eine gesellschaftlich-konkrete Antwort auf eine ebenso gesellschaftlich-konkrete Problemsituation. Erst aber die Vergleich sowie die Zusammenführung der Einzelfallanalysen erlaubt das Auffinden neuer Bindeglieder zwischen den Einzelscheinungen und führt zur schrittweisen Entdeckung allgemeiner Strukturen sozialen Handelns, die dann als Antworten auf eine allgemeine, geschichtlich-gesellschaftliche Problemlage genommen werden können. Entsprechend muss sich die Idealtypenkonstruktion und die Theoriebildung von den – jeweils extensiven – Einzelfallanalysen über den kontrastiven Fallvergleich aufbauen, das heißt über die Deskription und methodisch kontrollierte Rekonstruktion fallübergreifender Muster bis hin zur Deskription und Rekonstruktion schließlich fallübergreifender und zugleich fallgenerierender Strukturen.

## **6 Die Bilder der Auslegung – Semiprofessionelle Videoproduktionen**

*„Ist denn das, was ihr durch dies Fenster von der Welt seht, so schön, dass ihr durchaus durch kein anderes Fenster mehr blicken wollt, – ja selbst andere davon abzuhalten den Versuch macht?“*

*Friedrich Nietzsche:  
Menschliches, Allzumenschliches*

Der hier vertretene Ansatz einer hermeneutisch verfahrenen visuellen Wissenssoziologie zielt darauf ab, die Wahrnehmungs- und Kommunikationsweisen von Handelnden sowie ihre sich darauf gründenden Vergemeinschaftungsformen deutend zu verstehen und ursächlich zu erklären. Voraussetzung für einen solchen Ansatz ist das Verständnis von Kultur als einer alltäglichen Aktivität von Handelnden; als einer Aktivität, die sich stets in den von ihnen wahrgenommenen und selbst produzierten ‚Alltagstexten‘ niederschlägt, welche dann wiederum als ‚natürliche Daten‘ den konkreten Gegenstand sozialwissenschaftlicher Untersuchungen und Beschreibungen darstellen (vgl. Soeffner/Raab 2004d). So verstanden ist Soziologie als Wirklichkeits- und Erfahrungswissenschaft im Sinne Max Webers immer auch Beobachtungswissenschaft. Lange vor Erving Goffman, für den die Aufgabe der Soziologie vor allem im Beobachten und Ausdeuten des sozialen Handelns von sich selbst und andere beobachtenden Akteuren bestand (Goffman 1982, 1986), machte Georg Simmel darauf aufmerksam, dass die sozialen Wandlungen und die technischen Innovationen die Voraussetzungen für gänzlich neue, intensivere und fortwährend in immer weitere Teilbereiche des sozialen Zusammenlebens hineinreichende Möglichkeiten zur wechselseitigen sinnlichen Wahrnehmung und zum kommunikativen Austausch der Menschen in modernen Gesellschaften bereitstellen (Simmel 1992a, 1993d). Die technischen Artefakte und vor allem die audiovisuellen Medien ermöglichen also nicht nur Verschiebungen und Überbrückungen der Kommunikation in Raum und Zeit und sie ziehen nicht nur Veränderungen in der Struktur und der Materialität kommunikativen Handelns nach sich. Mindestens ebenso bedeutsam ist, was sich bei Simmel und Goffman andeutet und hier untersucht werden soll: In Gesellschaften, die ihre Mitglieder zunehmend auch medial sozialisieren, sind die audiovisuellen Medien zusätzliche gesellschaftliche Institutionen. Sie bestimmen die soziale und kulturelle Ausformung des Sehens mit und führen es hin zu neuen, verfeinerten Formen der Erfahrung. Sie organisieren die Beobachtung, die Deutung und die Vermittlung von Wirklichkeit neu und sie ermöglichen nicht zuletzt die Ausbildung und Ausgestaltung neuer Formen von Sozialität.

Für die Charakterisierung der visuellen Kultur der Moderne spricht Martin Jay in Anschluss an Christian Metz denn auch von der Entwicklung und Existenz unterschiedlicher „skopischer Ordnungen“ (Jay 1992: 179). Der Vorstellung eines einheitlichen okularen Modells hält er die These von der Pluralität miteinander konkurrierender Blickkulturen und Sehordnungen entgegen und schickt seiner kunsttheoretischen Diskussion eine Annahme voraus, die im übertragenen Sinne, also soziologisch gewendet, auch meinem Vorhaben vorangestellt werden könnte, nämlich, dass man in der Moderne „sogar von einer Ausdifferenzierung in verschiedene visuelle Subkulturen sprechen [kann], und vielleicht ist es eben dieses Auseinanderfallen in verschiedene Subkulturen, das uns allmählich ein neues Verständnis des Sehens und seiner vielfältigen Implikationen eröffnet“ (ebenda). Anders jedoch als die Kunstgeschichte, die sich vornehmlich für diejenigen Bilder interessiert, die sie als künstlerisch wertvoll einstuft und die ‚profanen‘ visuellen Alltags- und Subkulturen ausklammert, richtet sich die vorliegende Untersuchung gezielt auf solche lokalen und vermeintlich marginalen skopischen Ordnungen innerhalb der visuellen Kultur der Moderne.

Bei den nachfolgend analysierten Handlungsprodukten handelt es sich in der Tat um solche visuellen Subkulturen, nämlich um Erscheinungsformen eines randständigen, nach wie vor weitestgehend im Dunklen liegenden Bereichs des filmischen Handelns: dem vor allem im Vergleich zu massenmedialen Formaten medien- und sozialwissenschaftlich bislang so gut wie gar nicht in den Blick genommenen Feld semiprofessioneller Videoproduktionen. Voraussetzung für die Einlassung auf dieses Handlungsfeld war, dass es sich bei den Materialien um nachbearbeitete, also einem wie auch immer gearteten ästhetischen Gestaltungsprinzip folgende audiovisuelle Produktionen jenseits der professionellen Inszenierungen handeln sollte. Ausgeschlossen waren damit Filme reiner Amateure, denen es vorwiegend um die Aufzeichnung von Inhalten getan ist, ebenso wie singuläre ästhetische Entwürfe und sozial isolierte Sinnwelten. Damit zusammenhängend sollten es zweitens edierte Videoproduktionen sein, Filme also, die, den jeweiligen ästhetischen Ansprüchen gemäß, von ihren Autoren mittels entsprechender Nachbearbeitungsverfahren, das heißt über Schnitt und Montage, optimiert und zum erstellten Zeitpunkt für gelungen, deshalb für ihr Handeln als repräsentativ befunden wurden. Drittens schließlich sollten die Fälle trotz ihrer geringen Zahl das Spektrum semiprofessioneller Videoproduktionen in großer Spannweite abdecken und damit möglichst vielfältig repräsentieren, weshalb in der Auswahl auf größtmögliche ästhetische Heterogenität geachtet wurde.<sup>69</sup> Unter Maßgabe dieser Kriterien fiel die Entscheidung schlussendlich dann doch eher zufällig auf drei Fälle: das Amateurclubvideo, den Hochzeitsvideofilm und den HipHop-Musikvideoclip. Die ana-

<sup>69</sup> Dass die Wahl zumindest in dieser Hinsicht eine glückliche war, erwies sich im Nachhinein im Zuge der ethnografischen Feldarbeit. Denn bei der Vorführung des Materials der jeweils anderen semiprofessionellen Akteure kam es stets zu heftigen ästhetischen Abwertungen und Zurückweisungen.

lysierten Filme entstanden im Jahr 2000, mit einer Ausnahme aus dem Jahr 1999, und versprechen somit einen Einblick in die visuelle Kultur der Moderne am Übergang zum 21. Jahrhundert.

Die sequenzanalytischen Einzelfallrekonstruktionen und die fallvergleichenden Kontrastierungen der Handlungsprodukte sollen Aufschluss geben über die sozialen Gebrauchsweisen audiovisueller Artefakte und über die in die Sehordnungen eingeschriebenen Sehgewohnheiten und Seherwartungen von in unserer Gesellschaft aktuell anzutreffenden visuellen Subkulturen. Was sind die Bedingungen und welches sind die Konsequenzen der Ausbildung, Vermittlung und Konkurrenz von gesellschaftlichen Sinnentwürfen in audiovisuellen Produktionen? Was kann über die Prozesse der Erprobung, des Einschleifens, der Verfestigung und der Veränderung ästhetischer Darstellungsstile und Kommunikationsformen gesagt werden? Schließlich: Welche Rückwirkungen haben die medialen Konstruktionen auf die visuelle Wahrnehmung, auf die damit verbundenen Deutungen von Wirklichkeit und auf das soziale Handeln?

Antworten auf diese Fragen soll eine Typisierung der drei Fälle auf dem Wege der Rekonstruktion, der Beschreibung und des Vergleichs dessen erbringen, was ich am Ende der Untersuchung als die *Schnittmuster* der visuellen Subkulturen, die ich wiederum als *Sehgemeinschaften* begreife und beschreibe, bezeichnen werde. Diese Muster leiten als Gestaltungsprinzipien und Bauformen einmal das ästhetische Handeln der Akteure an. Als Wahrnehmungsschablonen lenken und informieren sie außerdem den Blick der Rezipienten in der Betrachtung der Filme und legen ihnen Kriterien für die Beurteilung des Geschauten in die Hand. Darüber hinaus geben sie schließlich Auskunft über die spezifischen Wirklichkeitskonstruktionen und die Weltansichten der Sehgemeinschaften sowie über deren Selbstbilder und über ihre sozialstrukturellen Ordnungsgefüge.

Zum leichteren Einstieg in die Fallanalysen seien noch einige wenige und kurze Vorbemerkungen, eher methodische Anmerkungen, vorausgeschickt.

Weil sich die materiale Analyse auf filmische Handlungsprodukte richtet und das Hauptanliegen der Untersuchung auf der Rekonstruktion der Fallstruktur, also der konkreten Bauformen bzw. der Schnittmuster der Videofilme liegt, konzentriert sich die Auslegung zuallererst auf drei ästhetische Konstruktionsebenen: Erstens auf die Montage im Bild, das heißt auf die Anlage und Ausgestaltung des für die Ansicht ausgewählten Bildausschnittes, der so genannten Kadrierung (vgl. Deleuze 1997a: 27ff.); zweitens auf die für audiovisuelle Produktionen charakteristische Komposition der Bildfolgen durch Schnitt und Montage, und schließlich drittens auf das Arrangement von Bild und Ton.

Ergänzend zu den materialen Analysen wurden im Zuge einer „fokussierten Ethnographie“ (Knoblauch 2001 und 2006) in teilnehmenden Beobachtungen Feldnotizen, Fotografien und Tonbandaufnahmen angefertigt. Vor allem bei der Herstellung der später dann untersuchten Handlungsprodukte, also den filmischen Aufnahmeverfahren, wie auch begleitend zur Aufbereitung und Nachbearbeitung des Materials an den Schneideplätzen. Das auf dieser Grund-

lage erarbeitete Kontextwissen floss an entsprechender Stelle in die materialen Analysen ein und unterstützte vor allem die stufenweise Verdichtung hin zur Gesamtinterpretation und zur Generierung der Handlungstypen.

Mit den drei Fallanalysen werden zugleich drei verschiedene Vorgehensweisen des für die hermeneutische Datenauslegung zentralen Prinzips der fall-internen Kontrastierung exemplarisch vorgeführt. Um das Handlungspotential des Videoamateurclubs ‚auszuloten‘, habe ich dem Prinzip der maximalen Kontrastierung folgend die Filme zweier in der Altersstufe wie auch in den Genrevorlieben weit auseinander liegender Clubakteure ausgewählt. Beim Hochzeitsvideofilm kommt das Prinzip innerhalb nur eines Handlungsproduktes zur Anwendung, indem ich zwei in ihrer ästhetischen Erscheinung hochgradig unterschiedliche Inszenierungsverfahren einander gegenüberstelle. Schließlich habe ich im Falle des HipHop-Musikvideoclips zwei Filme eines Akteurs für die Analyse herangezogen. Sie wurden im Abstand von einem Jahr produziert und weisen gemäß der Selbsteinschätzung des Autors eine erhebliche Qualitätsdifferenz auf.

Die Fallanalysen sind in der hier wiedergegebenen Reihenfolge entstanden. Sie können unabhängig voneinander gelesen werden, denn sie kommen ohne Querverweise aus und ihre vergleichende, wiederum kontrastierende Zusammenführung wird erst im Anschluss an die Einzelfallinterpretationen gewagt (Kapitel 10). Die Ausführungen zu den ersten beiden Untersuchungen basieren auf früheren Publikationen und unterlagen dem Zwang zur starken Verdichtung und verkürzten Darstellung insbesondere der Interpretationsschritte. Für die vorliegende Untersuchung wurden die beiden Fälle denn auch vollständig überarbeitet und umfänglich ergänzt. Die Argumentationsstrukturen vollends neu zu entwickeln, war jedoch nicht mehr möglich. Deshalb kommt es in den Fallanalysen zu einer verhältnismäßig raschen Festlegung der Hypothesen über die Fallstruktur. Erst der dritte hier dargelegte Fall löst den Anspruch des Verfahrens ein – weitestgehend, denn auch er ist notgedrungen verkürzt dargestellt und gibt trotz seines Umfangs den tatsächlichen Ausdeutungsprozess nur in blasser und ausgedünnter, weil in bereits literarisiert-strukturierter Form wieder.<sup>70</sup>

70 Zum Problem der generellen ‚Nichtdarstellbarkeit‘ der konkreten Rekonstruktionsprozesse hermeneutischer Interpretationen vgl. Reichertz 1992: 152 und 2000: 52ff.

## 7 Der Videofilm im Amateurclub: Vergemeinschaftung durch perfektionierte Reproduktion bildästhetischer Kompositionen<sup>71</sup>

Der Club, dem die beiden zur Analyse herangezogenen Videofilme entstammen, wurde 1971 in Süddeutschland gegründet und ist Mitglied im „Bund Deutscher Filmamateure (BDFA)“. Zum Zeitpunkt der Untersuchung (Mitte des Jahres 2000) besteht er aus 47 Mitgliedern, von denen 26 – darunter drei Frauen – aktive Filmer sind. Das Altersspektrum erstreckt sich von 40 bis 72 Jahren, wobei der Anteil der älteren Mitglieder deutlich überwiegt. Wichtigste regelmäßige Veranstaltung ist der wöchentliche, zweistündige Clubabend. Er wird vorwiegend mit dem Betrachten, Kommentieren, Diskutieren und Kritisieren von in der Regel vier bis sechs, zwischen zwei und zwanzig Minuten dauernden Filmen zugebracht. Die Filmbeiträge stammen von den Clubmitgliedern selbst (1999 kamen 238 Eigenproduktionen zur Vorführung), von befreundeten Vereinen oder sind prämierte Filme aus Wettbewerben, die zur Ansicht durch die Clubs gereicht werden. Eine Hauptaufgabe der Gruppe besteht darin, aus den von ihren Mitgliedern stets mit Blick auf Wettbewerbsteilnahme gedrehten Filmen jene besonders geeigneten, daher in der Folge immer wieder geschauten, diskutierten und überarbeiteten Exemplare auszuwählen, mit denen an Austragungen teilgenommen werden soll, um Preise einzuholen – was auch mit einigem Erfolg geschieht, denn im Jahre 2000 wurde der Filmclub zum vierten Mal hintereinander zum besten in Baden-Württemberg gekürt.<sup>72</sup>

Aus dem Programm des Clubs wurden nach dem Prinzip der maximalen Kontrastierung die Produkte zweier Filmer für die Analyse ausgewählt. Wichtig für eine erste Selektion war der Umstand, dass beide Mitglieder so genannte ‚Vielfilmer‘ sind: sie wurden bereits mehrfach mit dem clubinternen Wanderpokal für höchsten Filmausstoß bedacht und stehen auch in einer dahingehenden Konkurrenzsituation. Für die Auswahl letztlich entscheidend waren aber die maximalen Differenzen hinsichtlich der Altersstufe und der Genrevorlieben: die sich hier niederschlagenden Extreme markieren zugleich die ‚Ränder‘ des Clubs. So handelt sich zum einen um die Videoproduktion eines 40-jährigen Grundschullehrers mit Präferenz für kritische Lokalreportagen über Sport, Kultur und Politik (Titel des Filmes: „Kriegerdenkmal“) und um das Video eines 68-jährigen Pensionärs mit einem Faible für Reisedokumentationen, Familien- und Tieraufnahmen (Titel des Filmes: „Juist – die etwas andere Ferien-Insel“).

71 Dieses Kapitel beruht auf einer früheren Veröffentlichung und wurde für die vorliegende Arbeit vollständig überarbeitet und umfassend ergänzt (vgl. Raab 2001b).

72 Ein erfolgreicher Film kann in seiner Karriere folgende Austragungen durchlaufen: den Jahreswettbewerb des Clubs, verschiedene Regionalwettbewerbe, den Landeswettbewerb (die „Videografica“), verschiedene Bundeswettbewerbe, die „Deutschen Filmfestspiele (DAFF)“ und zuletzt die „Weltfilmfestspiele (UNICA: Union Internationale du Cinéma d'Amateur)“.

Da die Satzung des Clubs ausschließlich pornographische Darstellungen verbietet, sind die Filmer völlig frei in der Wahl ihrer Themen, die auch niemals als solche, sondern nur über die Form ihrer filmischen Realisierung zum Gegenstand gruppeninterner Diskussionen werden können.<sup>73</sup> Dieser Umstand deutet bereits darauf hin, dass sich die ‚Signatur des Clubs‘ weniger an den vermittelten Inhalten als an deren medialer Umsetzung ablesen lassen muss.<sup>74</sup>

## 7.1 „Juist – die etwas andere Ferien-Insel“

Die nachfolgende Übersicht veranschaulicht die Grobstruktur des gesamten Handlungsproduktes. Für die Feinanalyse wurde die Anfangssequenz des Filmes („1. Ankunft auf der Insel“, der erste Plot) ausgewählt.<sup>75</sup>

### Grobstruktur „Juist“:

1. Ankunft auf der Insel
  - Ein Schiff läuft in den Hafen ein. Filmtitel
  - Passagiere verlassen das Schiff
  - Suche und Verladen des Gepäcks
2. Vorstellung der Unterkunft / des Hotels
3. Ein erster „Streifzug durchs Dorf“
  - Straßenszenen, Transportmittel und die Besonderheiten der lokalen Verkehrsbedingungen
  - Das älteste Haus der Insel und ein „Juister Original“
  - Eine Ostfriesenstube im Küstenmuseum
4. Zurück im Hotel
  - Unterschiedliche Teilansichten der Inneneinrichtung
5. Ausflug auf die Insel
  - Landschaft mit grasenden Pferden
  - Der Flughafen und die Probleme des Personen- und Warentransports
  - Strandansichten mit Dünenlandschaft: Flora und Fauna der Insel
  - Das Museum für Seebäderkultur
  - Strandansichten und ein Strandlokal
  - Das historische Kurhaus, der Leuchtturm und die typische Bebauung
  - Die lokale Verkehrssituation
6. Zurück im Dorf
  - Ein Fischverkäufer bei der Arbeit
  - Der Kurplatz mit Ententeich und Konzertmuschel

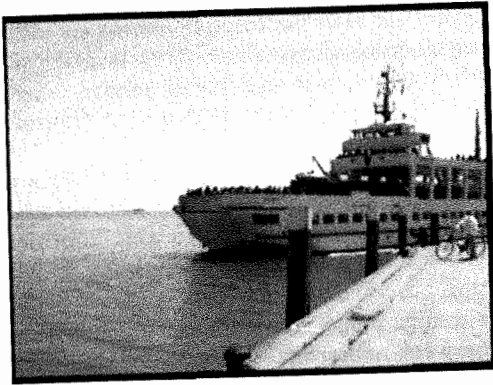
<sup>73</sup> Erst bei Bundesfilmwettbewerben kommt es zu einer Verortung der Filme in einem feststehenden, folgende Genres umfassenden Katalog: Animations- und Trickfilm; Phantasie-, Experimental- und Stimmungsfilm; Dokumentarfilm; Familienfilm, Spielfilm, Lokalchronik, Folklore und Sportfilm; Reportage, Unterrichtsfilm, Kamerafilm, Reisefilm, Tier- und Naturfilm. Die einzige Auflage besteht darin, dass Wettbewerbsfilme eine Länge von 20 Minuten nicht überschreiten dürfen.

<sup>74</sup> Das Filmen als Hobby und Amateurfilmclubs als soziale Gruppierungen waren bereits Gegenstand sozialwissenschaftlicher Analysen (vgl. Chalfen 1987, Allard 1999). Ausgeblendet oder übersehen blieb jedoch stets die Machart des Bildmaterials selbst und die damit verbundene Frage nach den Wechselwirkungen zwischen dem Gebrauch des Mediums, der audiovisuellen Ordnungskonstruktion und der über das Medium und seine Ästhetisierungsweisen hergestellten Vergemeinschaftungsformen.

<sup>75</sup> Für die Partitur zu dieser Sequenz siehe Anhang A.1

- Das Kurorchester gibt ein Konzert
7. „Der nächste Tag“
    - Ein Blick aus dem Hotelfenster auf den Vorgang der Entsorgung von Pferdemit
    - Am Deich und im Segelhafen
    - Dokumentation und Erklärung von Ebbe und Flut
  8. Zurück im Hotel und Abschied von der Insel
    - Impressionen aus dem Hotel
    - Abtransport des Gepäcks
    - „Ein letzter Blick auf den Kurplatz“
    - Ein ausfahrendes Schiff. Abspann

Das erste Bild wird aus dem schwarzen ‚Nichts‘ allmählich so weit aufgeblendet, bis sich die Szenerie der ersten Einstellung in voller Ausleuchtung, in ganzer Schärfe und Farbdifferenzierung zu erkennen gibt. Der zunächst dunkle Bildschirm präsentiert sich so für wenige Augenblicke im eigentlichen Sinne zwar inhaltslos, er ist jedoch keineswegs unbesetzt, sondern bereits im Sinne eines *Ensembles* (Deleuze 1997a: 34f.) inszeniert: In seiner ‚naturbelassenen Leere‘ würde der Bildschirm das technisch bedingte, willkürliche Flimmern oder Rauschen schwarz-weißer Punkte zeigen, oder, im Falle einer Kinoproduktion, die von der Projektorlampe hell erleuchtete Leinwand. Aber das Zwischenstadium von medialer Aufführungsbereitschaft und eigentlichem Aufführungs- oder Filmbeginn ist durch eine in Form gebrachte ‚künstliche Leere‘ gefüllt, nämlich durch eine einheitliche, monochrome, opake und ruhige, vom Autor zeitlich dehnbare und im Anschluss beliebig aufzufüllende (Projektions-)Fläche. Der Einstieg in den Film vermeidet also die abrupte Zäsur einer sofortigen und simultanen Gesamtschau auf die Bildinhalte der ersten Einstellung. Vielmehr gleicht der fließende Übergang, der in zeitlicher Verzögerung den Bildgehalt sukzessive offenbart, einem allmählichen Öffnen der Augen in der natürlichen Wahrnehmung. Die so erreichte ‚schmerzlose‘ Gewöhnung des Blicks an neue Sehreize, der sanfte Übergang zur Neuorientierung in einer anderen Umgebung oder zur Verlagerung der Aufmerksamkeit auf andere Wirklichkeitsaspekte gleicht darüber hinaus – nun in einer medialen Analogie – dem Aufgehen oder Heben eines Bühnenvorhangs im Theater oder Kino. Das Einblenden in die Szene lässt damit zumindest drei eng miteinander in Beziehung stehende Deutungen zu. Erstens gibt der schwarze Bildschirm dem Zuschauer ein visuelles Signal, das den Beginn der eigentlichen Inszenierung anzeigt. Zweitens ermöglicht die monochrome, neutrale Schwärze dem Rezipienten ein behutsames Einlassen auf und ein schonendes Zurechtfinden in dem neuen Sinn- und Wirklichkeitsbereich, an dessen markierter Schwelle er sich befindet. Schon diese Aspekte der Inszenierung deuten darauf hin, dass die Intention des Filmes nicht in der bloßen Aufzeichnung von Sachverhalten bzw. im ausschließlichen Dokumentieren von Ereignissen liegt, sondern ästhetisierende Momente eine nicht unerhebliche Bedeutung haben. Drittens kann angenommen werden, dass der Autor in seinem Handeln Medientechnik und Medienwissen so zu verbinden weiß, dass eine gewisse Professionalität angezeigt ist, was den Schluss zulässt, dass es sich bei ihm um keinen reinen Amateur handeln kann.



Juist 1

Dem nach der Aufblende frei gewordenen Blick präsentiert sich eine vom Ufer eines sehr breiten Flusses, eines größeren Sees oder gar eines Meeres betrachtete, in Richtung des Wassers sich ausdehnende Szene. In der linken Bildhälfte, fern am Horizont, ist ein großer Frachter zu erkennen. Das obere rechte Bildfeld wird durch ein zweites großes, sehr nahes weißes Schiff ausgefüllt, das sich als Personenfähre identifizieren lässt. Von rechts nach links, schräg ins Bild ragend, sind von der Fähre nur der lange, flache Bug und die sehr hoch gestellte Brücke mit darüber befindlichem Mast zu erkennen, während das Heck durch den rechten Bildrand abgeschnitten ist. Unterhalb der Fähre – sie befindet sich in langsamer Vorwärtsbewegung, worauf der nur leichte Wellenschlag entlang des Bugs hindeutet –, den unteren rechten Bildsektor füllend, liegt ein Stück einer Hafensemole. Auf dieser künstlichen Verbindung von Land und Wasser, sind die Kamera und damit der (mediale) Beobachter der Szenerie positioniert. Von diesem Standpunkt aus – und in einer Totalen aufgenommen – bietet sich ihm eine vertraute Situation aus einer bekannten Perspektive: das einsame Stehen an einer Hafensemole, der losgelöste Blick aufs offene Wasser und das geruhsame Verfolgen der Fahrt ein- und auslaufender bzw. vorbeifahrender Schiffe ist zumindest für einen medial sozialisierten Betrachter kein unbekanntes Geschehen.<sup>76</sup> Dennoch ist die Mole ein besonderer Ort, denn sie liegt auf halbem Wege zwischen Land und Wasser. Eine dort befindliche Person ist entweder gerade auf dem Seeweg ankommen oder ist im Begriff den Ort auf diese Weise zu verlassen. Denkbar ist aber auch, dass sie für sich – durch die bloße Einnahme der Zwischenposition – einen vagen Eindruck davon erweckt, an Bord eines Schiffes zu sein, oder sie ruft jene Gefühle in sich wach, die mit einer Ankunft oder Abreise verbunden sind. So ergeben sich neben der Möglichkeit einer fiktionalen Inszenierung, das heißt des Beginns eines Spielfilms, zwei potentielle

<sup>76</sup> Erinnert sei lediglich an entsprechende Filmdokumentationen über norddeutsche Hafenstädte, Hafenfeste, Regatten oder an volkstümliche Sendungen aus diesen Regionen. Doch auch im internationalen Kontext finden sich Beispiele wie etwa der aus den 1960er Jahren stammende Hit von Otis Redding „Sitting On The Dock Of The Bay“ („Sitting in the morning sun. I'll be sitting when the evening comes. Watching the ships roll in and I watch 'em roll away again. Sitting on the dock of the bay. Watching the tide rolling away. I'm just sitting on the dock of the bay. Wasting time.“).

Lesarten für die Szene: Es kann sich um die Beobachtung einer alltäglichen Situation handeln, was einen filmischen Bericht über die Schifffahrt, das Frachtwesen, einen Hafen oder Hafenort etc. einschließen würde. Oder wir sehen die Dokumentation eines mehr oder minder außeralltäglichen Erlebnisses, etwa einer Reise und einer entsprechenden Urlaubsstimmung.

Aus der Perspektive des Betrachters weist die Mole schräg in jene Richtung, aus der sich die Fähre vom offenen Wasser auf das Land hin bewegt; und ebenso wie das Schiff ist auch die Mole durch den rechten Bildrand abgeschnitten. Unmittelbar entlang der linken Seite der Mole, zwischen dieser und der Fähre, ragen im gleichen Abstand zueinander vier Dalben aus dem Wasser; sie sind aus dunklem Holz und haben einen geweißten oberen Rand. Links von Fähre, Mole und Dalben, den unteren linken Bildsektor füllend, befindet sich das blau-gräuliche Wasser, das ohne Seegang ist; es reicht als einheitliche, offene Fläche bis zum Horizont und setzt sich – so suggeriert das Bild – weit über den linken Rand hinaus fort. Über der gesamten Szene strahlt der hellblaue Himmel und lediglich entlang des Horizonts erstreckt sich ein dünnes, durchgängiges Wolkenband. Zwar ist die Sonne nicht zu sehen, sie steht aber – worauf der Schattenwurf der Objekte hindeutet – hoch am Himmel, wenn nicht gar am Zenit.

Mit den vier dominierenden Elementen Land, Wasser, Himmel und Schiff präsentiert sich – trotz der offenen bzw. angeschnittenen Kadrierung<sup>77</sup> – ein ‚gesättigtes‘ Bild, dessen Aufmerksamkeitsfokus auf der sich ins Blickfeld bewegenden Fähre liegt. Bei der inneren Montage des ersten Bildes der ersten Einstellung handelt es sich keineswegs um eine beliebige oder akzidentelle Ordnung. Vielmehr offenbart sich eine Bildästhetik, die durch eine akkurate geometrische Vermessung gekennzeichnet ist, deren Basis die durch das Aufzeichnungsmedium vorgegebenen Ränder des Kadres sind. Auffällig sind zunächst die waagrechte und senkrechte Halbierung des Bildschirms, die besonders am Horizont hervortritt, der den linken Bildrand mittig trifft. Die das Bild vertikal halbierende Linie ist dagegen nur angedeutet, dafür aber dreifach markiert: exakt in der Mitte des unteren Bildrandes endet die Hafensemole, genau dort befindet sich der runde ‚Kopf‘ eines niedrigen metallenen Pflocks zum Festmachen von Schiffen und in der Verlängerung dieses Punktes zu einer rechtwinklig am Rahmen angelegten Linie befindet sich der Bug der Fähre. Die beiden so markierten Seitenhalbierenden, so die Lesart, können dazu helfen, den Sucher der Kamera zu positionieren, den Ausschnitt zu finden, sie können aber – ebenso wie auch die Ränder des Kadres – zugleich als Orientierungslinien zur ‚Einpassung‘ der im Bildfeld befindlichen Objekte dienen. So liegen die Bugspitze der Fähre und die oberen Kanten der vier Dalben auf einer Höhe mit dem Horizont und das Schiff schließt am rechten Bildrand genau mit seinem

<sup>77</sup> Mit Kadrierung ist der durch das Kameraobjektiv einerseits technisch vorgegebene und andererseits vom Betrachter ausgewählte Bildausschnitt gemeint; mit Deleuze gesprochen: „Kadrierung ist die Kunst, Teile aller Art für ein Ensemble auszuwählen. Dieses Ensemble ist ein relativ und künstlich geschlossenes System“ (Deleuze 1997a: 35).

hinteren Mast ab. Gerade letztere Ausrichtung wird erst durch eine minimale Korrektur der Kadrierung in der ersten Einstellung erreicht, was die besondere Bedeutung dieser Hilfs- bzw. Grenzl意思 für die Anordnung des Bildinhaltes unterstreicht. Durch die dezentrale Ausrichtung und das Abgeschnittensein von Fähre und Mole, durch den Verlauf der Dalben sowie der Fahrtrichtung des entfernten Frachters (von links nach rechts), entsteht eine Linienführung und damit eine gewisse Dynamik im Bildaufbau: Einerseits wird der Blick des Betrachters nach links, in das ‚freie Feld‘ des offenen Wassers sowie auf den Frachter am Horizont und damit in die Weite und Tiefe des sichtbaren Raumes gezogen. Andererseits liegt der perspektivische Fluchtpunkt der Anordnung, in dem die Vektoren der Tiefenlinien von Schiff und Mole, von Dalbenverlauf und der Fahrtrichtung des Frachters im Unendlichen konvergieren, weit rechts, außerhalb des Bild- und Sichtfeldes. Dergestalt vermittelt das Bild auf zweierlei Weise den Eindruck räumlicher Tiefe und evoziert eine Bedeutungskonnotation, die aus der Verbindung eben jener oben angesprochenen Differenz von Land und Wasser sowie der Seefahrt und des Reisens allgemein resultiert, und die eine Art maritimer Romantik und ein gewisses Fernweh sowie die gleichfalls schon angesprochene Erwartung und Neugierde des Ankommenden bzw. die Wehmut des Abreisenden in sich trägt.

Bekräftigt wird dieser Eindruck und untermalt wird diese Stimmung durch die mit der Aufblende einsetzende Musik. Zwar wären auf der Tonebene auch ‚natürliche‘ Geräusche, wie Möwengekreische, Wellengeplätscher, das Motorengeräusch oder ein Hubsignal des Schiffes als typische akustische Unterma- lungen des Ansichtigen erwartbar gewesen. Als einzige Tonquelle ist jedoch ein einzelnes Musikinstrument zu vernehmen: ein Schifferklavier. Dieses In- strument steht – worauf seine Bezeichnung unmissverständlich hinweist – in traditionell enger Verbindung mit der Seefahrt. Seine aktuelle mediale Prä- sentation geschieht vornehmlich dann und dort, wenn beim Zuschauer sofortige Assoziationen und Emotionen zum Themenfeld Seefahrt (Hafen, weites Meer, Küste, ein- und auslaufende Schiffe, Matrosen, Reisen, Abschied, Ankunft etc.) geweckt werden sollen, wie es in den stereotypen Darstellungen entsprechender Heimatreportagen und Musiksendungen geschieht, insbesondere in ihrer volk- stümlichen Variante. Neben diese Mediengenres gesellen sich durch diese In- szenierungsleistung weitere, potentielle Formate hinzu. Denkbar ist etwa der Einstieg in eine Fernsehserie, der Beginn einer Volksmusiksendung bzw. eines Volksmusik-Videoclips. Es könnte sich aber auch um den Werbespot eines Reisedienstleisters oder um einen Werbetrailer für ein Ferien- oder Ausflugs- ziel handeln. Nach wie vor ist eine Dokumentation über die Schifffahrt, das Hafenesen oder einen Küstenort denkbar, allerdings in der eher unkritischen, wohlgesonnenen Variante.

Mit dem ersten Bild der ersten Einstellung geschieht also ein leicht verzög- erter, sanfter, zugleich aber unmittelbarer Einstieg in die Handlung des Fil- mes. Im Vordergrund der Aufmerksamkeit stehen das Setting und die Stim- mung, während sich der Inszenator des Filmes zurückhält und in keiner Weise

– weder durch die Nennung von Namen, durch das Einblenden eines Signets bzw. eines Titels oder einen sofort einsetzenden Kommentars – auf sich oder andere handelnde oder beteiligte Personen aufmerksam macht. Überhaupt ste- hen Menschen im wahrsten Sinne eher im Hintergrund: Die außer dem Betrach- ter auf der Mole befindlichen Personen – ein am Rande sitzender Angler und eine auf ihr Fahrrad gestützte Passantin – komplettieren eher das Setting bzw. die Stimmung als dass sie den Eindruck erwecken bald für die Handlung rele- vant zu werden. Neben der Möglichkeit dem Zuseher weitere Informationen gleich zu Beginn des Filmes zu unterbreiten, ist die hier gewählte verzögerte Form, die zweite traditionell-konventionelle Spielart, eine filmische Erzählung zu beginnen. Immer davon ausgegangen, dass es sich bei dem Filmer nicht um einen reinen Amateur handelt, der über keine entsprechende Techniken zur Nachvertonung oder Betitelung verfügt – was sich durch die eingangs be- schriebene Realisation der Aufblende bereits ausschließt –, deutet dieser Film- beginn auf ein beim Produzenten vorhandenes und wiederum in Handeln um- setzbares Wissen um mediale Erzählformen hin. Dagegen ergeben sich im Konnex von Produktions- und Rezeptionsästhetik zumindest zwei Lesarten für die Rahmung des Gesehenen. Eine Möglichkeit ist, dass der Film bereits durch einen Ansager angekündigt wurde oder sich durch das Aufführungs- bzw. Sen- deumfeld identifiziert und demnach für den Seher bereits einordenbar ist. Dies würde bedeuten, dass der Film nicht ‚universell‘ sondern nur in ganz spezifi- schen Kontexten und vor speziellem Publikum aufgeführt werden kann und soll. Genauso denkbar aber ist, dass die entsprechenden Nennungen oder Ein- blendungen zeitlich versetzt, das heißt erst später im Film erfolgen. Auch aus dieser Inszenierungsalternative erwächst eine bestimmte Intention des Filme- makers, die letztlich auf eine spezifische Lenkung des Publikums abzielt. Das Hinauszögern derjenigen Angaben, die das Gesehene eindeutig und unwider- ruflich verorten, erweckt beim Betrachter zunächst ein gewisses Spannungsmoment und stellt ihn vor die Aufgabe, sich selbst detektivisch auf die Suche nach Anhaltspunkten für eine Rahmung zu begeben bzw. die – im vorliegenden Fall mit der Musik mehr als dezent gesetzten – Hinweise zu erkennen und auf- einander zu beziehen, um sich dann bei der Auflösung des ‚Rätsels‘ seiner prop- hetischen Gabe ebenso zu erfreuen, wie am harmonischen Ineinandergreifen und wechselseitigen Bestätigen der Gestaltungselemente.

Abgesehen von der bereits erwähnten, minimalen Veränderung der Kadrie- rung unmittelbar nach der Aufblende, die das Bild ‚aufräumt‘, indem sie be- wirkt, dass das Schiff mit seinem hinteren Mast am rechten Bildrand abschließt, bleibt die Kamera in den ersten Momenten der ersten Einstellung bewegungslos auf die Szene gerichtet. Für den weiteren Verlauf könnte der gewählte Aus- schnitt beibehalten bleiben, um das Schiff durch das Bild fahren zu lassen; so- bald das Schiff den Schirm durchquert hat, müsste ein Schnitt erfolgen. Die leichte Korrektur der Kadrierung macht es aber wahrscheinlich, dass die Kame- ra, nachdem sie das Schiff in den Bildausschnitt eingepasst und ihre Position eingerichtet hat, mit der Bewegung der Fähre mitzieht. Drittens ist auch ein

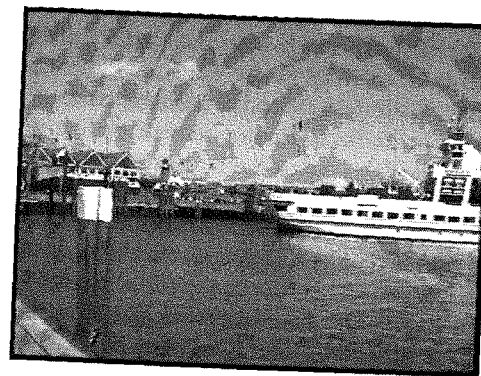
Schnitt und ein damit verbundener Wechsel in der Perspektive, in der Zeit bzw. im Ort möglich.

Die Einstellung hält an, das Schiff setzt seine gemächliche Fahrt fort und die Kamera folgt ihm mit unveränderter Kadrierung. Als die Fähre einen Abstand vom linken Bildrand erreicht hat, der ca. ein Viertel der Bildschirmbreite ausmacht, wird die Fixierung des Kadres am hinteren Schiffsmast aufgegeben und die Kamera scheint darum bemüht, nun jenes neue, in Fahrtrichtung liegende Maß konstant zu halten. Durch die Bewegung von Objekt und Kamera hat nicht nur der Anteil des Wassers in der unteren linken Bildhälfte beständig abgenommen, auch der sichtbare Horizont wurde vertikal halbiert. Die Fähre ist rein nominell nun zwar größer, so dass mehr Details zu erkennen sind, tatsächlich sind von ihr aber nur noch der Bug und die Brücke zu sehen. Schließlich driftet auch die Mole zusehends aus dem Bild und ist bald vollends verschwunden. Somit hat der Schwenk der Kamera bzw. das Verfolgen des Schiffes dazu geführt, dass der zuvor erzeugte Tiefeneindruck des Raumes und der damit verbundene ‚Meer-Effekt‘ mit seinem oben genannten Assoziationsfeld zugunsten einer detaillierten Teilansicht des zentralen Objektes der Handlung aufgegeben wurde. Durch die Neuausrichtung der Kamera ist außerdem ein neues Objekt von links ins Blickfeld geraten: Eine handelt sich um eine weitere Dalbe, die – wie zuvor schon ihre nun nicht mehr sichtbaren Vorgängerinnen – auf gleicher Höhe mit dem Horizont abschließt. Durch den fortlaufenden Kameraschwenk wandert sie in Richtung rechter Bildrand und gibt – während sie die Fähre partiell zu verdecken beginnt – den Blick nach links, auf den weiterhin stabil gehaltenen Abstand zwischen Bug und linkem Bildrand, frei. Nun offenbart sich auch der Grund für diese ‚Lücke‘, die den Betrachter bislang einen Rest des Horizontes erblicken lies, denn am entfernten Horizont schiebt sich allmählich eine lang gestreckte, unbebaute Landzunge mit Strand von links ins Bild. Sie ‚berührt‘ alsbald den Schiffsbug und lässt dem Zuschauer deutlich werden, dass ein potentieller Zielpunkt der Fahrt binnen kurzem erreicht sein wird. Inzwischen liegt die Fähre dem Betrachter im vollen Profil gegenüber und wird dabei soweit vom rechten Bildrand abgeschnitten, dass nur noch ihr flacher Bug zu erkennen ist. Auf dem Bug befindet sich eine Gruppe von Menschen; im blauen Himmel darüber schwebt eine Möwe. Durch die ‚Verkleinerung‘ der Fähre dominiert zeitweise die ‚wandernde‘ Dalbe im Bildvordergrund, solange, bis sie den rechten Bildrand erreicht hat und mit ihm abschließt. Von diesem Augenblick an stoppt die Kamera ihren Schwenk und das Schiff gewinnt – seine Fahrt fortsetzend – soweit an Größe, dass seine Brücke wieder zu sehen ist und der Abstand zwischen Bug und ‚offenem‘ linkem Bildrand sich auf ca. ein Zehntel der Bildschirmbreite reduziert. An dieser Stelle erfolgt ein weder aus der Handlung vor der Kamera noch aus der Komposition des Bildes zu antizipierender harter Schnitt.

Das Thema 19-sekündigen Einstellung und Eröffnungssequenz ist die Einfahrt einer Personenfähre vom offenen Gewässer in einen Hafenort. Formal macht die Einstellung deutlich, dass die exakte Berechnung der Bildkompositi-

on mindestens ebenso bedeutsam ist, wie der Bildinhalt selbst. Die besondere Herausforderung scheint darin zu bestehen, ein sich bewegendes Objekt in einem rational angebbaren Verhältnis zum Bildausschnitt zu behalten. Inhaltlich ist bis zu diesem Zeitpunkt unklar, um welchen Ort es sich dabei handelt, wobei das ‚Rätsel‘ durch einen Hinweis aus der auditiven Inszenierung bereits weitgehend aufgelöst wird.

Zur Musik des Schifferklaviers hat mit dem einsetzenden Kameraschwenk der Gesang eines Männerchors eingesetzt, der – Assoziationen an singende Seeleute weckend – eine Liebeserklärung an die Nordsee und die sie offenbar primär charakterisierenden Merkmale anstimmt: „Ich liebe die Nordsee, die Wellen und den Strand.“ Durch diese weitere Doppelung und abermalige Ineinandergreifen der Hinweise scheint der Zuschauer – ebenso wie das von ihm auf seiner Fahrt begleitete Schiff – fast am ersten Zielpunkt des Filmes angelangt. Mit dem zu vernehmenden Liedertext vermindert sich schließlich auch die Wahrscheinlichkeit, dass es sich bei dem rezipierten Genre um eine nüchtern-neutrale Reportage über einen Hafen, über das Fracht- oder Seewesen handeln könnte zugunsten einer Deutung in Richtung Volksmusik- oder Werbesendung.



Juist 2

Schnitt eine Verdichtung der Zeit, aber keinen Sprung im Raum: Ausgespart bleiben jene Momente, in denen sich die Fähre dem Hafen und der eigentlichen Anlegestelle weiter näherte, denn in der an den Schnitt sich anschließenden Einstellung hat das Schiff das Hafenaerial bereits erreicht. Erhalten geblieben sind die Fahrtrichtung und der Bildanteil der Fähre: Sie ragt von rechts nach links ins Bild, ist zum rechten Bildrand wiederum auf Höhe der Brücke abgeschnitten und ihr Bug endet in der Bildmitte. In der linken Bildhälfte, vom Bildrand bis zum Bug sich erstreckend, liegen – in folgender Reihenfolge – das obere Ende eines Lastenkrans, Wohnhäuser, ein Leuchtturm, Fahnenstangen

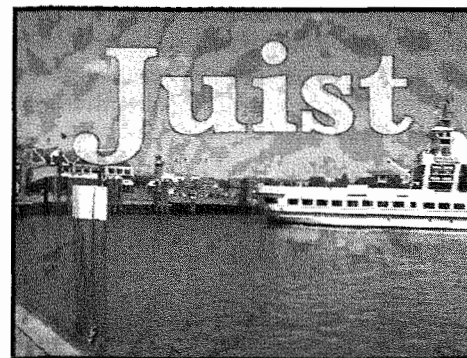
Mit dem ersten Schnitt verändert sich die Kameraausrichtung. Die Kamera selbst hat ihren Standpunkt nicht verlassen und ist auf gleicher Höhe positioniert; ihr Fokus ist jedoch – ausgehend von der letzten Ausrichtung vor dem Schnitt – um mehr als 45° nach links gewendet. Der Filmer bzw. Betrachter befindet sich noch immer auf der Mole und hat seinen Blick – so suggeriert das Bild – nur etwas geschwenkt. Dem Betrachter bieten sich keine neue Impression, vielmehr bewirkt der harte



mit gehissten Fahnen und weitere Häuser; vor und entlang dieser Zeile befinden sich die Andockmöglichkeiten für Schiffe. Ganz auf der linken Seite sind im Bildvordergrund eine Dalbe und ein kleines Stück der Mole zu sehen, die nochmals die Einheit des Ortes markieren.

Wie in der vorhergehenden, ist auch das erste Bild der zweiten Einstellung horizontal und vertikal halbiert und damit in spezifischer Hinsicht exakt gegliedert: In der oberen Hälfte dominiert der blaue, nun fast wolkenlose Himmel, in der unteren liegt das ruhige, blau-graue Wasser; dazwischen, im rechten Bildsegment, die Fähre, im linken, die oben genannten Objekte. Beibehalten wird damit auch der Bildinhalt der vorigen Einstellung mit seinen vier dominanten Elementen (Land, Wasser, Himmel und Schiff.), wobei durch die nun plane Aufsicht auf die Szenerie – der Fluchtpunkt des Bildes liegt im Nullpunkt des Koordinatenkreuzes, das sich aus dem Schnittpunkt der Seitenhalbierenden ergibt und durch die Bugspitze markiert ist – und die gleiche Verteilung im Bild, sich die bislang herausgehobene Bedeutung des Schiffes zugunsten einer Nivellierung der Elemente verringert.

An das erste Bild nach dem Schnitt könnte sich – wie in der Einstellung zuvor – ein erneuter Schwenk der Kamera in Fahrtrichtung des Schiffes anschließen, was zur Folge hätte, dass die Fähre – nun kaum noch in Bewegung befindlich – aus dem Bild geraten würde und sich der Aufmerksamkeitsfokus auf den Ort richtete. Denkbar sind auch ein Kameraschwenk nach links, der das Schiff als Ganzes ins Bild rückt oder eine zunächst starre Kamera, wobei das sehr langsame Schiff, das durch seine Fahrt fast keinen Bildanteil mehr gewinnt, kaum ein reizvolles Motiv abgeben würde. Wenig wahrscheinlich erscheint auch die Möglichkeit eines Zooms: Ein Heranzoomen wäre nur in Verbindung mit einem Schwenk in die eine oder andere Richtung praktikabel, denn die erneute Inblicknahme des im Bildzentrum befindlichen Bugs brächte keine zusätzlichen Informationen (ausgenommen, dort befänden sich die Hauptakteure der filmischen Erzählung), und ein Wegzoomen hätte den Effekt, dass die in dieser Einstellung schon sehr kleinen Objekte im Panoramablick gänzlich verschwinden würden, während Himmel und Wasser – als einheitliche Flächen schon jetzt mit großen Bildanteilen – noch mehr Raum gewinnen. Tatsächlich hält die Kamera den Ausschnitt konstant und bleibt unbewegt, während sich das Schiff ganz gemächlich weiter nach links ins Bild hinein schiebt. Damit ist zu erwarten, dass sich das Schiff nun solange in das Bild bewegt, bis es seinen endgültigen Zielort, die Anlegestelle, erreicht hat und dann vollständig im Bild ist.



Juist 3

Oberhalb der Fähre, im hellen blauen Himmel, erscheint durch weiche, das heißt allmähliche Einblendung der Schriftzug „Juist“. Zentriert und austariert nutzt das Wort das strahlende Blau der oberen Bildhälfte als Hintergrund und wirkt mit seiner deckenden Farbgebung, die mit dem Weiß des Schiffes korrespondiert, mit seinen eher runden, dicklichen Buchstaben und seiner nur dünnen schwarzen Umrandung wie eine einzige große, klar konturierte Schönwetterwolke. Die ‚technische‘, nicht

kursive Schrift hält zu allen Bildinhalten einen gleichmäßigen Abstand, so dass sie keines der Objekte tangiert, mit Ausnahme des großen Anfangsbuchstabens, der mit seinem Aufscheinen zwei Häuserdächer zu verdecken beginnt. Die Maße der Schrift und ihre ebenso abgehobene wie exakte Platzierung verweisen darauf, dass es sich bei der Einblendung um den Titel des Filmes handelt.

Grundsätzlich zeigt eine Betitelung an, dass ein Film darauf angelegt ist, vor einem Publikum aufgeführt zu werden. Dabei ist „Juist“ ein eher ungewöhnlicher Titel, der fast wie ein Fremdwort aussieht bzw. klingt. Nicht kontextuiert bleibt das Wort möglicherweise unverständlich, was, folgt man der bisherigen Strukturlogik der Inszenierung, weitere Explikationen erwarten lässt. So beginnt sich mit dem Aufscheinen von „Juist“ ‚Exotisches‘ in das nur allzu Bekannte und in die sich wechselseitig erklärenden Gestaltungselemente zu mischen. Das Ensemble der bisherigen Bilder, der sie unterlegenden Musik bzw. des Liedertextes transportiert ausschließlich Vertrautes und volkstümlich Heimisches (parallel zur Titeleinblendung singt der Chor das Wort „Waterkant“ aus der Liedzeile: „Ich liebe die ganze schöne Waterkant“; wobei „Waterkant“ für eine scherzhaft-liebevolle Bezeichnung des norddeutschen Küstengebiets steht): die Stereotypen eines zumindest aus den Medien bekannten Urlaubsgebiets, mit der Seefahrt und dem Fischfang als ‚traditionellen‘ Betätigungsfeldern von weiten Teilen dessen Bevölkerung. Zu erwarten ist deshalb, dass sich auch das ‚exotische‘ „Juist“ nicht nur formal, sondern auch inhaltlich in die bisherige Komposition einfügen wird. Offen ist jedoch nach wie vor, ob es sich bei „Juist“ um den Namen des Schiffes, des Ortes oder – weniger wahrscheinlich, weil zu ungewöhnlich – um den des Autors oder den einer im Film agierenden oder thematisierten Person handelt. Doch die auf markante Weise gesetzten Hinweise haben sich nun so weit verdichtet, dass es bis zur Auflösung des ‚Rätsels‘ – dem tatsächlichen Zusammenhang von Titel und allen anderen

Informationen auf der Bild-/Tonebene – nur noch ein kleiner Schritt zu sein scheint. Auf visueller Ebene deutet sich eine Variante zur notwendigen Ergänzung des Titels bereits an, denn in der unteren Bildhälfte liegt, mit gleichen Bildanteilen wie der Himmel und als ebenso freie, plane und damit potentiell zu ‚besetzende‘ Fläche, das Wasser. Erhalten bleibt die Deutung, dass sich das Schiff weiter in das Bild hinein bewegt.



Juist 4

genden wohl auch der Filmbetrachter – hier sehen oder erleben kann, ist weder fremdartig oder gar bedrohlich noch zu sehr vertraut oder gar gewöhnlich, sondern eben – nur oder bereits – ‚etwas anders‘ als das Gewohnte. Dabei rückt die Formulierung nicht nur das Wort „Juist“, sondern auch den Film insgesamt in ein besonderes Licht, denn dieses ‚etwas andere‘ deklariert ihn als nicht beliebiges, sondern thematisch in Form gebrachtes – zumindest vom Anspruch her ‚zugeschnittenes‘ – Produkt einer spezifisch fokussierten Wirklichkeitswahrnehmung; sie apostrophiert ihn somit als reizvoll, offeriert ihn als sehenswert und bringt damit in gewisser Hinsicht auch seine Existenzberechtigung zum Ausdruck.<sup>78</sup>

Kleinere Inseln sind auch heute noch mit einem leicht exotischen Flair behaftet. Insbesondere in den idealisierten Darstellungen der Werbung für Konsumgüter und Urlaubsreisen, wo sie Unberührtheit, Abgeschiedenheit und Natürlichkeit symbolisieren, stehen Inseln wie kein anderer Ort für Außeralltäglichkeit und für den allgemeinen Wunsch nach Alltagsflucht und Erholung. Dabei handelt es sich bei „Juist“ offenbar um den besonderen Fall einer „Ferien-Insel“. Der durch den Bindestrich, welcher die beiden Worte sowohl verbindet wie auch trennt, entstandene Neologismus betont den Feriencharakter die-

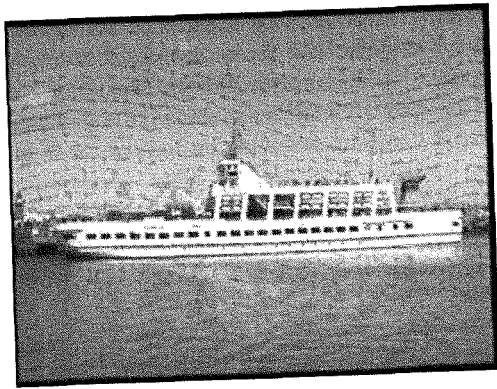
„Juist“ bleibt im Bild erhalten und über dem grün-blauen Hintergrund des Wassers erscheint – in der gleichen Schrifttype und Farbe, nur kleiner, aber ebenso zentriert und austariert – die gleichfalls allmähliche Einblendung „die etwas andere“ und unterhalb davon, zeitlich unmittelbar folgend: „Ferien-Insel“. Die schon angedeutete Melange aus ‚Exotik‘ und stereotyper Vertrautheit findet ihre Fortsetzung in der Formulierung „die etwas andere“. Was der Besucher – und damit im fol-

ses Ortes derart, dass der Eindruck vermittelt wird, „Juist“ sei einzig durch dieses Attribut gekennzeichnet. Der Film – diese Deutung drängt sich somit auf – wird kaum das alltägliche Leben der Inselbewohner thematisieren, sondern die Perspektive desjenigen widerspiegeln, der dort Ferien macht. Der Autor ist demnach kein Inselbewohner, der in seine Heimat wahrscheinlich auf andere audiovisuelle Art vorgeführt, das heißt den Film mit anderen Impressionen begonnen und vermutlich auch einen anderen Titel gewählt hätte. (Ausgenommen, er strebt mit seinem Film dem Idealentwurf des touristischen Blicks nach bzw. möchte insgesamt dem Ferientourismus an seinem Ort zuarbeiten). Damit verstärkt sich zusehends die Vermutung, es könnte sich bei dem Video um einen Werbefilm oder einen Urlaubsfilm handeln, wobei die besondere Nähe zur Werbeproduktion auffällt: der Perfektionismus, die vermittelte Eindeutigkeit bei gleichzeitiger Verdoppelung der Aussagen sowie die ästhetische Überstilisierung durch den strahlenden Sonnenschein und die gesungene Liebeserklärung.

Das den Filmtitel präsentierende Bild ist nicht nur inhaltlich maximal gefüllt, sondern auch geometrisch vollends durchkomponiert. Wie geschildert, bestimmen primär die am Kadre orientierten, ihn horizontal und vertikal halbierenden ‚Hilfslinien‘ den Bildaufbau. In dem auf diese Weise realisierten Koordinatenkreuz weisen die Hilfslinien – nach dem einfachen Verteilungsprinzip von links, rechts, oben und unten – den zentralen Inhalten in ihrer jeweiligen Korrespondenz – Ort und Schiff, Himmel und Wasser – identisch große Bildanteile zu. Weiterhin sind alle auf dieses Ensemble aufgelegten, den Titel generierenden Einblendungen zentriert und nutzen eine klar definierte Fläche als Hintergrund. Außerdem besetzen der Horizont respektive der Ort und das Schiff den Zwischenraum der aufeinander folgenden Einblendungen und trennt diese optisch, weshalb auch der orthographisch im Titel eigentlich angebrachte Bindestrich nach „Juist“ entfallen kann – und formal-ästhetisch sogar entfallen muss, denn er hätte die beiden zentralen Objekte, den Ort und das Schiff, überdeckt.

Da in diesem Ensemble keine weiteren Informationen mehr untergebracht werden können und größere Bewegungen im Bild bzw. ausgreifende Bewegungen des Bildes die offensichtlich fertig arrangierte Komposition zunichte machen würden, sind zwei Alternativen für die Weiterführung des Filmes wahrscheinlich. Entweder es erfolgt ein Schnitt auf eine neue Ansicht des Hafens, des Ortes bzw. des Schiffes, wobei der Titel in diesem Falle weiter eingeblendet bleiben könnte, denn noch ist er erst wenige Momente vollständig zu lesen. Oder die Einstellung bleibt erhalten und die Titeleinblendung wird von weiteren Nennungen, wie die des Autors, von Akteuren usw. ersetzt. Schließlich ist noch die Fortführung jener Variante möglich, die das Schiff in das Bild hineinfahren lässt, wobei sich die Eigenbewegung des Objektes und die arrangierte Bildkomposition in eins fügen würden und sich eine ‚natürlich-künstliche‘ Ordnung ergäbe.

<sup>78</sup> So erinnert der Gesamttitel stark an aus der Werbebranche bekannte Slogans, wie etwa „McDonalds – das etwas andere Restaurant.“

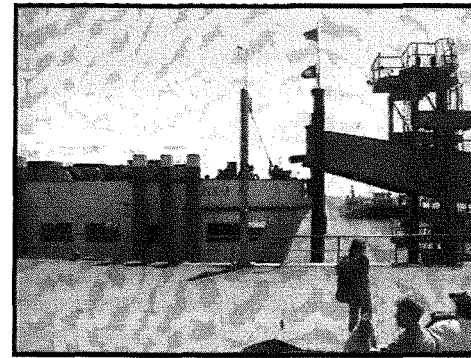


**Juist 5**

Die Kamera korrigiert leicht nach rechts unten und schwenkt langsam in Gegenbewegung zum immer noch in gemächlicher Fahrt befindlichen Schiff. Dadurch wird die Fähre weiter ins Sichtfeld hineingezogen und bekommt größere Bildanteile. Der Mast über der Brücke verschwindet hinter den Buchstaben und als das Schiff zu ca. drei Viertel im Bild ist, beginnt zuerst der Schriftzug „Juist“, dann die beiden anderen Zeilen analog

der Einblendung zu verblassen. Dieser Vorgang nimmt acht Sekunden in Anspruch, so dass der Gesamttitel für diesen Zeitraum lesbar ist. Der Schwenk stoppt und das Schiff vollzieht die letzten ‚Schritte‘ hin zur vollen Seitenansicht durch seine Eigenbewegung. Nun ist ein horizontal dreigeteilter Bildaufbau mit annähernd gleichen Bildanteilen realisiert: oben der Himmel, unten das Wasser und dazwischen die Fähre, die zum linken und rechten sowie zum oberen und unteren Bildrand gleich große Abstände hält. Diese Einstellung bleibt für 3 Sekunden bestehen und wirkt – aufgrund ihrer Länge und der kaum noch stattfindenden Bewegung des Objektes – wie eingefroren. Nachdem die Fähre in allen bisherigen Einstellungen nur in Teilansichten zu sehen war, wird nun – zum vermutlichen Abschluss der Sequenz, denn das Fahrzeug hat seinen Zielpunkt definitiv erreicht – das zentrale Objekt der Handlung in seinen ganzen Ausmaßen präsentiert. Dabei dominieren die schon bekannten Gestaltungsregeln für den Bildaufbau, denn ein offenbar favorisierter ästhetischer Anspruch wird erneut realisiert: Das Schiff liegt exakt in der Bildmitte und der Kadre ist wiederum fixiert, denn zum linken Bildrand schließt er mit der Ansicht eines Leuchtturms ab. Somit eröffnet sich eine gewisse Disparität zwischen dem Titel, der sich auf die Insel bezieht und dem Bildinhalt, der die Fähre zeigt, welche aber den Ort verdeckt und es bestätigt sich letztlich, dass die ästhetischen Gestaltungsprinzipien für den medialen Bildaufbau über einer genauso möglichen Präferenz für die Deckung von Bildinhalt und thematischer Aussage dominieren. Auch hinsichtlich der Ton-Bildmontage werden die ästhetischen Prinzipien weitergeführt: In der parallel zum Fluss der Bilder sich fortsetzenden Musik beschreibt der zu vernehmende Text („Die Möwen im Winde, des Leuchtturm heller Schein“), was der Zuseher im bewegten Bild zu sehen bekommt: Nordsee, Wellen, Strand, Möwen, Leuchtturm, die herrliche Schönheit der Waterkant – diese Hinweise ‚doppeln‘ das Gesehene, ohne ihm weitere Informationen hinzuzufügen.

Mit der exakt bemessenen Vollansicht des Objektes ist ein visuell-ästhetisches Moment realisiert und der erste Plot des Filmes („ein Schiff läuft in einen Hafen ein“) hat seinen Abschluss gefunden. Der bisherigen Strukturlogik folgend, wären eine wie auch immer gewählte Ansicht des Ortes, ein Wechsel zur Anlegestelle des Schiffes oder die Einnahme einer Perspektive, die aus der subjektiven Sicht eines Fahrgastes eine Szenerie an Bord bzw. einen Blick von Bord bietet, denkbare Anchlüsse. Unabhängig von diesen Möglichkeiten könnte sich in jedem Falle die Einblendung des Autorennamen bzw. die Nennung von Akteuren anschließen. Sollten sich unabhängig vom Bildinhalt die ästhetischen Prinzipien wiederholen und fortsetzen, wird die Interpretation nach der folgenden Einstellung beendet.

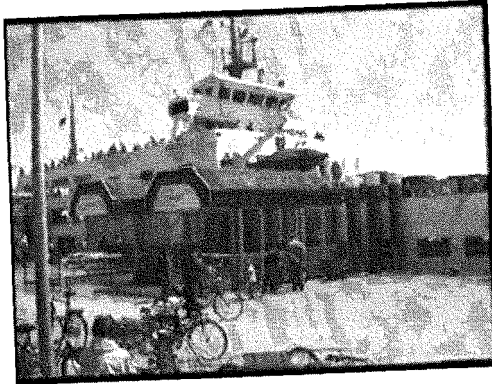


**Juist 6**

Es erfolgt ein harter Schnitt und mit ihm eine neue Einstellung, die das Schiff in Teilansicht vom Anlegekai aus zeigt. Realisiert wird nicht nur ein Sprung in Raum und Zeit, sondern auch ein perspektivischer Achsensprung: Die bereits festgemachte Fähre wird nun zum ersten Mal von ihrer anderen Seite präsentiert. Zu sehen ist der von Menschen besetzte flache Schiffsbug, der von links nach rechts ins Bild ragt. Zwischen Bug und Kai erheben sich zwei Masten und drei Dalben, wobei letztere den Namen des Schiffes zwar teilweise ver-

decken, das Boot jedoch als das bisherige erkennen lassen. Unmittelbar vor dem Bug, ca. ein Drittel des Bildes einnehmend, befindet sich ein Kran zur Frachtladung. Wiederum ist der Bildaufbau durch die schon bekannten Prinzipien charakterisiert, denn einer der beiden Masten befindet sich in der Bildmitte und teilt den Bildschirm vertikal, während die Horizontale abermals durch den oberen Abschluss der Bugreling markiert ist.

Die Kamera beginnt am Schiff entlang zu schwenken und zieht dabei leicht nach oben, wobei der Mast über der Brücke abgeschnitten bleibt; sie schwenkt so weit nach links, bis eine hoch aufragende, den Kadre in seiner gesamten Höhe durchmessende Stange in das Bild kommt. So steht das Bild für 2 Sekunden. An der Seite des Schiffes, auf dem Kai, sind Absperrungen und zwei überdachte Pforten ins Blickfeld gerückt, welche die ankommenden Passagiere und abreisenden Personen voneinander trennen und in sie ihrem Gang lenken sollen, worauf die Aufschriften („Ankunft“ und „Abfahrt“) hinweisen.



Juist 7

Mit Beginn des Kameraschwenks setzt ein Kommentar aus dem Off ein: „Es ist Juli '98“. Zusätzlich zu den bisher erfolgten Informationen, die dem Zuschauer eine räumliche Verortung des Gesehenen erlauben, ermöglicht dieser Hinweis eine zeitliche Einordnung. Wie die Zwischenblenden aus der Zeit des Stummfilms und die Einblendungen, die zu Beginn mancher Spielfilme bzw. an bestimmten, vom Zuschauer potentiell nicht nachvollziehbaren Stellen der

Erzählung Orts- bzw. Zeitwechsel indizieren, wird eine weitreichende Transparenz hergestellt, was ein umfassendes Einlassen des Rezipienten auf die Situation gestattet. Im Unterschied zu diesen Genres und deren ‚neutralen‘ Einblendungen erfolgt der Hinweis hier auditiv und eröffnet in geradezu klassischer Manier eine Erzählung. Die Handlung spielt im Juli, mithin mitten im Sommer und in der Ferienzeit – Hochsaison auf der Ferien-Insel. Der sich anschließende Text greift die zeitliche Rahmung auf, verfeinert deren Raster und verbindet es mit einer Abfolge räumlicher Angaben: „Nach gut zehn Stunden Bahnfahrt von Singen über Stuttgart, Frankfurt, Hannover ...“ Vergleichbar den beiden Achsen, die das ‚Koordinatenkreuz‘ im Objektiv der Kamera generieren, welches der Einpassung aller zu filmenden Objekte in den Bildausschnitt zugrunde liegt, fungieren die Zeit- und Raumachsen als ordnungsstiftende, einheitskonstruierende und Eindeutigkeit in der Orientierung vermittelnde ‚Hilfslinien‘. Die Kombination beider Achsen verknüpft die visuelle mit der auditiven Gestaltungs- und Wahrnehmungsebene und lässt die audiovisuelle Konstruktion als durchweg kalkulierte und perfekt abgestimmte, rationale Komposition erscheinen.

Inhaltlich rückt der Film damit in deutliche Nähe zu aus dem Fernsehen bekannten Reisereportagen, wobei deren Anspruch über Fremdes, Unbekanntes und Ungewöhnliches zu berichten, das sich weit außerhalb des alltäglichen Erfahrungsbereichs des Zielpublikums befindet, hier allenfalls durch das ‚exotische‘ „Juist“ eingelöst wird. Die Bilder und deren musikalische Unterlegung, insbesondere der Text des Liedes, verweisen stark auf eine Volksmusiksendung, während der Filmtitel, nicht zuletzt aber der angezeigte Perfektionismus, die Doppelungen und wechselseitigen Verweisstrukturen eine Werbesendung vermuten lassen. Diese ‚Genrevermischung‘ deutete sich bereits in der ersten Einstellung an und sie bestätigt sich am Ende der dritten Einstellung, wenn der Chor zu einer abermaligen und dann sogar zweimal intonierten ‚Liebeserklä-

rung‘ an die Region anhebt: „Mein Herz könnt‘ woanders auf der Welt nicht glücklich sein.“

Für eine Strukturhypothese und Typisierung des Falls lassen sich zusammenfassend folgende Merkmale festhalten. Wie bereits die Aufblende am Anfang des Handlungsproduktes markiert, ist der kaum merkliche Übergang, der *geschmeidige Ein- und Anschluss*, das fundamentale Strukturelement des Films. Auch wenn er in der Folge mit harten Schnitten und sogar mit Sprüngen in Raum und Zeit arbeitet, legt der Film auf allen Gestaltungsebenen größten Wert auf die von einer soliden, sofort identifizierbaren Basis aus einsetzende<sup>79</sup>, sich kontinuierlich fortsetzende, behutsam aufbauende Handlungsfolge, deren Versatzstücke sich nahtlos aneinander fügen und in deren bedächtigen Verlauf eine zunehmende Orientierung des Zusehers geschieht. Ein wesentliches Teilelement zur Verwirklichung dieses Strukturelements ist der geschmeidige Einschuss: die jedes Bild auszeichnende exakte Berechnung des Ausschnitts mit perfekt bemessener Einpassung der Objekte. Die so erzeugte, jegliche Frage von vornherein ausschließende bzw. sogleich beantwortende kompositorische Ordnung, wird durch die Wiederholung und Doppelung von Sinngehalten sowie durch den wechselseitigen Verweis und die wechselseitige Ergänzung aller Gestaltungselemente unterstützt, wozu insbesondere die Tonebene genutzt wird.

Das Strukturelement vom *geschmeidigen Ein- und Anschluss* weist den Film zudem als eine Produktion aus, der es darum getan ist, den Wechsel vom ‚natürlichen‘ Alltagsblick in die künstliche Ordnung der audiovisuellen Inszenierung abzumildern, möglichst weich, sanft und schonend zu gestalten. Das Dargebotene soll sich denkbar wenig von den eingeschliffenen Sehweisen des (medialen) Alltags entfernen und versucht sie deshalb nachzuahmen. Der in diesem Versuch zum Ausdruck kommende, fast schon übertriebene, millimetergenau arbeitende Perfektionismus versucht jene Ausschnitte und Perspektiven, die das ungetrübte Alltagssehen gewohnt ist und in denen es sich eingerichtet hat, die es routiniert selektiert und aneinander fügt, in die mediale Ordnung zu überführen. Nicht aber, um die Routinen des Alltagssehen im Medium zu bloß wiederholen und als solche ansichtig zu machen, sondern um ein diese Routinen bereinigendes, präzisierendes und damit überbietendes Wahrnehmungsideal zu realisieren. So setzt der geschmeidige Anschluss der bestehenden Ordnung der empirischen Alltagswirklichkeit und ihrer Wahrnehmung eine zweite, medial perfektionierte, schließlich intersubjektiv abgesicherte Dublette dieser Wirklichkeit und ihrer Ansicht hinzu. Die besondere Handlungsanforderung besteht dann darin, die Dublette weder nur als Versuch einer simplen Reproduktion noch als allzu offensichtlich inszenierte Aufbereitung der Wirklichkeit erscheinen zu lassen.

<sup>79</sup> Zu dieser ‚stabilen Basis‘ zählt auch die exakt bemessene, die geringfügigste Schrägstellung der Kamera vermeidende, waagrechte Ausrichtung des Kadres.

Das Ideal der Herstellung und Vermittlung vollkommener Transparenz, Eindeutigkeit und Orientierung kommt nicht zuletzt in den auf allen Ebenen der audiovisuellen Gestaltgebung eingesetzten Doppelungen zum Ausdruck – so, wie das Strukturelement vom geschmeidigen Ein- und Anschluss selbst eine Doppelung impliziert. Die der Bemühung um Eindeutigkeit geschuldeten Redundanzkonstruktionen und Perfektionsbestrebungen lassen den Film zu einer Melange aus Werbeproduktion und medialer Heile-Welt-Inszenierung werden. Stellt man sich schließlich die Frage, für was oder für wen hier geworben und wessen heile Welt hier inszeniert wird, so vermag das Strukturelement vom *geschmeidigen Ein- und Anschluss* auch hierfür eine Antwort zu geben: in seiner ästhetischen Machart zielt der Film auf vorbehaltlose Eingängigkeit und soziale Akzeptanz; der Akteur, der dieses Handlungsprodukt erstellt, auf reibungslose Einfindung in jenen sozialen Kontext für den er den Film hergestellt hat, dem er ihn vorführt und von dem er bewertet wird.

## 7.2 „Kriegerdenkmal“

Die untenstehende Übersicht gibt die Grobstruktur des Videofilms „Kriegerdenkmal“ in seiner Gänze wieder. Gleich wie für „Juist“ wurde die Anfangssequenz des Filmes für die Feinanalyse des Filmes („1. Rahmung“, die ersten drei Einstellungen) herangezogen.<sup>80</sup>

### Grobstruktur „Kriegerdenkmal“:

1. Rahmung
  - Filmtitel
  - Autorennennung
  - Teilansichten einer Altstadt mit Kirchturm und restaurierten Gebäuden mit Wandmalereien
  - Fokussierung des zentralen Objektes des Films (Kriegerdenkmal) durch Schwenk- und Zoombewegung der Kamera
  - Teilansichten des Denkmals mit dazwischen geschnittenen historischem Bildmaterial, das marschierende und schauende Soldaten zeigt
2. Aktuelle Stimmen und kritische Meinungen zum Kriegerdenkmal
  - Darstellung eines Grünen-Stadtrats; dazwischen: Zeitungsausschnitte, Flugblätter, Ansichten des Denkmals
  - Eine ältere Dame, die sich abwendet; ein älterer Herr, der sich windet und sich nicht mehr äußern will
3. Festivität zum Volkstrauertag am Kriegerdenkmal: ein Chor, Uniformierte, Redner, Passanten, Publikum Interviews mit ausgewählten Personen
  - Interview mit Leiter einer lokalen Organisation (DRK) und Stadtrat der Freien Wähler
  - Historisches Bildmaterial: von rechts nach links fahrender Panzer. Ansicht des Denkmals in schwarz-weiß
  - Historisches Bildmaterial: Kriegsmarine (U-Boot) im Kampfeinsatz (mit Originalton: Kanonenschall, „Feuer“-Rufe)
  - Interview mit ehemaligem Marineangehörigem in Uniform
  - Interview mit Stadträtin der SPD. Dazwischen drei Teilansichten des Denkmals
  - Kranzniederlegung am Denkmal durch Lokalpolitiker und Vertreter von Institutionen
  - Rede der SPD-Stadträtin. Dazwischen: Ansichten von Zuhörern sowie Detail- und Totalansichten des Denkmals
  - Zeitungsausschnitte: Bilder, Berichte, Leserbriefe. Ansichten des Denkmals mit Blumendekoration
  - Interview mit zwei Stadträten. Dazwischen: Historisches Bildmaterial: Ansichten vom Denkmal an seinem früheren Standort (1938)
  - Gedenktafeln mit den Namen von Gefallenen
  - Interview mit dem Vorsitzenden des Ortsvereins des Bundes der Vertriebenen.
  - Darstellung eines Grünen-Stadtrats (gleicher wie oben in 2.). Dazwischen historisches Bildmaterial: Bilder von KZ-Häftlingen, ein Stuka-Angriff mit Bombenabwurf, eine Todesurkunde über einer im KZ verstorbene Person
  - Interview mit Alt-Stadtrat: hat keine Meinung, blockt ab, sagt „nichts mehr dazu“; im Hintergrund: Marschmusik
  - Interview mit Oberbürgermeister. Dazwischen: aktuelle Detailansichten des Denkmals

80 Für die Partitur zu dieser Sequenz siehe Anhang A.2

#### 4. Rahmung

- Wegzoomen vom Denkmal. Von der Großaufnahme in die Totale. Gleiche Einstellung wie in 1., Abblende, schwarzer Bildschirm
- Abspann: „Gesehen im November 1999“, Danksagungen, Quellenangaben, nochmalige Autorennennung



Kriegerdenkmal 1

Der Beginn des Filmes präsentiert für 2 Sekunden einen schwarzen Bildschirm. Unvermittelt und in starker, ja maximaler Kontrastierung zum diesem Schwarz erscheinen in weißen Lettern drei Wörter in zwei Zeilen. In der ersten Zeile steht das Wort „Krieger“, gefolgt von einem Trennungs- oder Gedankenstrich; in der Zeile darunter schließen sich die Wörter „denk“ und „mal“ an, schließlich ein Ausrufezeichen, welches das Ende dieser Zeile und der Aussage insgesamt markiert.

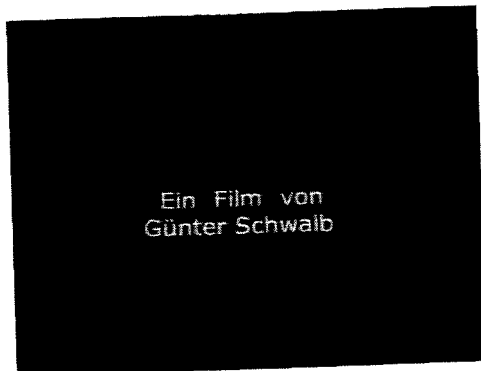
Die einfachste Deutung wäre wohl, alle Wörter als Teile eines Ausdrucks zu lesen: „Kriegerdenkmal“. Doch so einfach scheint die Sache nicht zu sein. Zumindest lässt die formale Gestaltung Zweifel an dieser Lesart aufkommen, denn die graphisch-bildliche Anordnung der Wörter als Schichtung und Reihung mit unterschiedlich markierten Brüchen lenkt den Blick des Betrachters und lädt ihn zu einem visuell-kognitiven Spiel mit den ambig gewordenen ‚Bausteinen‘ ein. Das Wort „Krieger“ ist vertikal und horizontal in die Bildmitte gerückt und seine so gewonnene, im wahrsten Sinne zentrale Bedeutung wird durch die Sperrung des Wortes und den Trennungsstrich noch verstärkt. Aufgrund der Verteilung und Ausrichtung der Wörter auf der Bildfläche geht es nicht mehr zuvorderst und allein um ein „Kriegerdenkmal“, sondern zuallererst und ganz wesentlich um das Wort „Krieger“. Die scheinbare Harmlosigkeit und Neutralität, faktisch aber moralische Normalisierung des Wortes „Kriegerdenkmal“ wird durch die Isolierung von „Krieger“ bewusst gemacht und damit aufgehoben. „Krieger“ wirkt archaisch und bedrohlich, ist keine gebräuchliche Bezeichnung mehr für das ist, was heute Soldat heißt. Im Unterschied zum Soldaten, der ‚im Sold stehend‘ seine Pflicht mit oder ohne Neigung erfüllt, lässt der „Krieger“ an einen seinem mythischen Schicksal ergebenden Überzeugungstäter denken. Dabei erwecken die altdeutsche Frakturschrift und das Schwarz-Weiß des Filmes Erinnerungen an das Dritte Reich und lassen den „Krieger“ in Wehrmachtsuniform vor das innere Auge treten.

Die beiden folgenden Wörter sind nicht nur mittels Zeilenumbruch und Trennungsstrich vom „Krieger“ abgehoben, zwischen ihnen besteht auch ein durch die Formatierung des Titels im Blocksatz bewirkter, übermäßiger Abstand. Signifikant ist somit nicht mehr das substantivische Kompositum ‚Denkmal‘, sondern die Verb-Pronomen-Kombination ‚denk mal‘, im Sinne von ‚denk einmal nach‘. Diese Konstruktion einer Aufforderung koinzidiert mit dem abschließenden Ausrufezeichen. Die Aussage könnte sich entweder an einen Krieger wenden, um ihn zum Nachdenken über sein Tun anzuhalten, oder sie richtet sich an das des Filmpublikum, Kriegern nicht nur zu Gedenken, sondern, auch über deren Handeln zu rasonieren und Installationen wie Kriegerdenkmale aus differenzierter Perspektive zu betrachten. ‚Denken‘ meint dann nicht mehr ‚Gedenken‘ wie in „Kriegerdenkmal“ angezeigt, sondern ‚Nachdenken‘, Reflektieren und Rasonieren. Der Titel kündigt also nicht nur einen Film über ein Denkmal an. Vielmehr wird er durch die optische Anordnung und Ausgestaltung der Bildelemente – zentrale Ausrichtung, Blocksatz, Frakturschrift und Schwarz-Weiß-Bild – selbst zu einem massiv wirkenden rechteckigen Kasten und zu einem provokanten ‚Denk-mal!‘. Unterstützt wird diese Lesart schließlich durch die zeitliche Dauer der Einstellung: fünf Sekunden geben mehr Zeit als nötig, um den Filmtitel zu identifizieren. Für den Rezipienten besteht also ausreichend Gelegenheit zur Betrachtung der Bedeutungseinheiten und zur Erprobung ihrer Beziehungsstruktur – es bleibt ihm Zeit zum Einlassen auf das visuell-kognitive Spiel, zum Innehalten und Nachdenken, zur Vergegenwärtigung einer ganzen Geschichte, nämlich des Dritten Reichs und möglicherweise seiner aktuellen Thematisierung.

Die unmittelbar sich einstellende Idee, dass es sich bei der ersten Einstellung ‚nur‘ um die Präsentation des Filmtitels handelt, ist also nicht hinreichend. Anfangs möchte man meinen, es werde ein Spielfilm oder Dokumentarfilm angekündigt, der den Zweiten Weltkrieg bzw. das Dritte Reich thematisiert, oder ein Propagandafilm aus dieser Zeit – eine wegen der guten Filmqualität zuallererst auszuschließende Lesart –, oder, aufgrund der martialischen Erscheinung des Titels vielleicht gar ein aktueller Film von bzw. für Militaristen oder Neonazis. Doch all diese Deutungen werden durch das aufgezeigte Wortspiel letztlich unwahrscheinlich. Wie das vom Filmemacher künstlich gesetzte Schwarz und Weiß des Bildschirms, sind die ebenso künstlich arrangierten Worte „Krieger“ und „Denken“ starke Entgegensetzungen, wenn nicht Antipoden, etwa nach den Schemata Natur vs. Kultur, Trieb vs. Vernunft oder Archaik vs. Moderne. Damit wird die Lesart stark, dass der so angekündigte Film das Phänomen „Kriegerdenkmal“ in Bezug auf dessen kulturell-geschichtliche Bedeutung und gesellschaftliche Existenzberechtigung problematisiert. Seine potentiellen Adressaten mögen offene und intelligente, mit Bildern und Argumenten zum Nachdenken zu bewegende Bürger sein, weshalb die Produktion vermutlich dem Genre des dokumentarischen Aufklärungsfilms zuzurechnen ist. Der Film wird, so ist zu vermuten, mit stark kontrastierenden, auch polarisie-

renden und provozierenden Gegenüberstellungen arbeiten und dabei durchaus parteiisch Stellung beziehen.

Was könnte aufgrund der explizierten Bedeutung und vorgeführten Ästhetik der ersten Einstellung in der zweiten folgen? Wenig wahrscheinlich ist, dass zum bestehenden Text weitere Wörter hinzugefügt werden, denn das Bild präsentiert sich bereits ‚aufgeräumt‘, ‚ausgewogen‘ und ‚gesättigt‘: sein Inhalt ist exakt am Bildrahmen als Organisationsmatrix ausgerichtet und vermittelt einen im wahrsten Sinne für sich stehenden Sinngehalt. Denkbar ist aber eine Bewegung des bestehenden Bildinhaltes: die Buchstaben könnten herunterfallen oder weiterer Nennungen abrollen, z.B. von Mitwirkenden, von Akteuren oder die Einblendung eines Zeitpunkts und Ortes der Handlung. Denkbar ist weiterhin, dass der eigentliche Film, also die Handlung beginnt, wobei der Übergang durch einen harten Schnitt erfolgen müsste, denn aufgrund der entwickelten Lesart ein weiches Überblenden wenig wahrscheinlich. Erwartbar wäre dann entweder eine Fortführung der Schwarz-Weiß-Ästhetik mit historische Aufnahmen, etwa von Kriegsszenen oder vom Bau des Denkmals, oder aber es wird in farbigen Bildern das aktuelle Kriegerdenkmal gezeigt, was gleichfalls dem stark kontrastierenden Prinzip gehorchen würde.



### Kriegerdenkmal 2

Für die Gestaltung der zweiten Einstellung wird die jeweils erste der antizipierten Varianten gewählt: die Weiterführung textlichen Inhalts und die Fortsetzung der Schwarz-Weiß-Ästhetik. Das Spiel von Archaisik und Moderne, von Kontinuität und Diskontinuität und die darin angelegte Kontrastierung werden fortgesetzt und wiederum bildlich dargestellt. Während die zentrale Anordnung der Wörter sowie der Blocksatz, wenn auch leicht ‚entschärft‘, erhalten bleiben, erfolgt der Wechsel des Bildinhaltes abrupt, ändern sich die Schrift und der Inhalt des Textes. In deutlichem Gegensatz zur ersten Einstellung werden durch die Verwendung einer serifenfreien, technisch-synthetischen Schrift Nüchternheit, Neutralität, Modernität und vor allem historische und – wie man vermuten darf – auch moralisch-politische Distanz signalisiert. Inhaltlich gibt sich diejenige Person, die sich für die bisherige Darstellung und Distanzierung verantwortlich zeichnet, nicht nur namentlich zu erkennen, sondern bekennt sich als Alleinautor für die gesamte audiovisuelle Inszenierung. Die in der ersten Einstellung angezeigte Vagheit, das Spiel aber auch die angezeigte Dramatik und Provokanz werden in starker Entgegensetzung

Für die Gestaltung der zweiten Einstellung wird die jeweils erste der antizipierten Varianten gewählt: die Weiterführung textlichen Inhalts und die Fortsetzung der Schwarz-Weiß-Ästhetik. Das Spiel von Archaisik und Moderne, von Kontinuität und Diskontinuität und die darin angelegte Kontrastierung werden fortgesetzt und wiederum bildlich dargestellt. Während die zentrale Anordnung der Wörter sowie der Blocksatz, wenn auch leicht ‚ent-

von einer kaum zu steigenden Eindeutigkeit abgelöst, die schließlich auch eine gewisse Sachlichkeit und Entdramatisierung bewirkt.

Wie das vorangegangene, so präsentiert sich auch dieses Bild ‚gesättigt‘, ‚aufgeräumt‘ und ‚ausgewogen‘, das heißt es kann durch keine weiteren Hinzufügungen aufgefüllt werden ohne mit der favorisierten Ästhetik zu brechen. Ein derartiger Bruch wurde beim Übergang von der ersten zur zweiten Einstellung genauso wenig realisiert wie die anderen antizipierten Alternativen. Zu erwarten ist deshalb ein schlagartiges und vollständiges, wiederum starke Kontraste setzendes Ablösen des Bildinhaltes, wobei die bereits formulierten Deutungen erhalten bleiben: Entweder erfolgen weitere Nennungen oder eine mittelbare bzw. unmittelbare Hinwendung zum eigentlichen Gegenstand des Filmes. Unabhängig davon, welche Variante gewählt werden wird, ist anzunehmen, dass die in der Schriftart und im Bildinhalt bereits angedeutete Sachlichkeit erhalten bleibt und die Eindeutigkeit weiter zunimmt und sich das in der ersten Einstellung eröffnete Rätselspiel um das Kriegerdenkmal bald auflösen wird.



### Kriegerdenkmal 3

Der Übergang von zweiten zur dritten Einstellung erfolgt durch einen harten Schnitt. In leichter Untersicht zeigt das Bild eine historisch anmutende Stadtkulisse in einem modernen Medium und mit modernen Mitteln. Durch die moderne mediale Darstellung des historischen Inhalts ist der Zuschauer sofort mit der in den beiden vorangegangenen Bildern bereits indizierten Kontrastierung konfrontiert – dem Problem von Geschichte und Gegenwart. Dieser Effekt wird noch verstärkt durch die Doppelung der mittelalterlichen Stadtansicht im Bild: Die statische, 5 Sekunden dauernde Einstellung präsentiert auf den Häuserwänden links und rechts am Bildrand je ein historisches Wandgemälde. Die Gemälde zeigen rechts im Bild eine Stadtkulisse aus der Ferne in Gesamtansicht, links im Bild erkennt man einige Gebäude in Nahaufnahme. Wie die Darstellungen auf den Gebäuden, präsentiert das reproduzierende Videobild eine vertraute mediale Inszenierung: die Idylle einer Postkartenansicht, aus der alles Störende herausredigiert ist. Die Szenerie wird aus der Perspektive eines touristischen Betrachters gezeigt, der ‚vor den Toren der Stadt‘ ankommt, der sie verlässt und dabei noch einmal zurückblickt oder an ihr vorbei zieht. Die Atmosphäre scheint sonntäglich befriedet: im Hintergrund ein strahlend blauer Himmel, der die Sonne präsentiert; davor die hell erleuchteten, schön restaurierten Gebäude, deren

Der Übergang von zweiten zur dritten Einstellung erfolgt durch einen harten Schnitt. In leichter Untersicht zeigt das Bild eine historisch anmutende Stadtkulisse in einem modernen Medium und mit modernen Mitteln. Durch die moderne mediale Darstellung des historischen Inhalts ist der Zuschauer sofort mit der in den beiden vorangegangenen Bildern bereits indizierten Kontrastierung konfrontiert – dem Problem von Geschichte und Gegenwart. Dieser Effekt wird noch verstärkt durch die

Wandmalereien auf eine in Erinnerung gehaltene mittelalterliche Tradition verweisen; und dazu – von diesen Impressionen umrahmt, im Zentrum des Bildes und inmitten des Dorfes – die Kirche. Der mit dieser Grundstimmung vermittelte Kontrast zu den ersten beiden Bildern könnte deutlicher nicht sein und kann zunächst als Hinweis auf die große zeitliche Distanz zwischen der zwar kurzen aber düsteren und belasteten Zeit des Nationalsozialismus einerseits und der bunten, heilen und geordneten Welt der idealisierten mittelalterlichen Vergangenheit ebenso wie der Gegenwart andererseits gedeutet werden. Die starke Entgegensetzung verweist möglicherweise aber auch auf das Verdrängen eines dramatischen, vielleicht traumatischen Geschehens, das nun im weiteren Verlauf des Filmes thematisiert werden kann.

Auffällig sind die Auswahl, die Ansicht und Einpassung der Objekte in den Bildausschnitt. Zunächst hat man den Eindruck, die im Zentrum der Darstellung befindliche Kirche werde durch die beiden im Vordergrund dominierenden Häuser ihrer traditionellen Bedeutung beschnitten. Die Komposition macht aber deutlich, dass die Objekte offenbar als gleichwertig erachtet werden und sich darüber hinaus wechselseitig in ihrer Bedeutung bestätigen und erhöhen. Die historischen Gebäude und der Kirchturm sind durch die beiden medialen Abbilder (Wandgemälde, Videobild) nicht nur doppelt präsent. Auch rahmen die beiden von den Bildrändern abgeschnittenen Gebäude auch den hoch aufragenden, mit seiner dünnen Spitze am oberen Bildrand abschließenden Kirchturm, während wiederum der Kirchturm den Betrachterblick in die Tiefe zieht und zugleich das Bild in zwei inhaltsgleiche Sphären teilt. Einen bedeutenden Anteil an dieser Komposition, in der sich Formen und Inhalte sowohl doppeln wie auch wechselseitig bestätigen, hat die rational bemessene Anlegung des Bildausschnitts auf die zentralen Objekte: Während der Kirchturm, wie gesagt, das Bild in der Vertikalen unterteilt – wobei die Seitenhalbierende durch die dünne Spitze des kleinen Turmes im Vordergrund präzise anzeigt ist –, wird das Bild horizontal, durch den rechts wie links gleichermaßen markierten Ansatz des Dachgebälks bzw. der Regenrinne exakt halbiert. Gleich den ersten beiden ‚künstlich‘ ausgestalteten Bildern präsentiert sich das erste ‚naturalistische‘ Bild des Filmes als ein auf das Genaueste kalkuliertes und komponiertes.

Die drei Einstellungen sind nur kurz und folgen somit schnell aufeinander. Dennoch wiederholen und verdichten sich bis an diese Stelle des Filmes bereits Strukturmerkmale. Bevor aber eine erste Strukturhypothese formuliert wird, muss der andere Sinneskanal des audiovisuellen Materials in die Analyse einbezogen werden: die Tonspur. Unmittelbar mit dem Erscheinen des ersten Bildes setzen martialische Orchestermusik und lauter Männergesang ein. Der erste zu vernehmende Ton, der akustische Auftakt des Films, ist ein harter Schlag auf eine Trommel, gefolgt von weiteren rhythmischen Pauken- und Beckenschlägen sowie dem Einsatz von Blasinstrumenten. Der Text des sogleich einsetzenden mehrstimmigen, fast gebrüllten Männergesangs lautet: „Führer befiehl! Wir folgen Dir!“ Musik, Gesang und Text nehmen somit den durch den Titel und vor allem den durch die Schrifttype angezeigten Zeitkolorit ebenso

auf wie das Thema, und sie bestätigen bzw. verstärken akustisch die visuelle Botschaft: Es handelt sich um die Bekundung einer – um im Bilde zu bleiben: zum Blocksatz formierten – Gruppe von „Kämpfern“, die eine Handlungsanweisung einfordert, welche sie dann bereitwillig, das heißt ohne weiteres ‚Nachdenken‘ auszuführen gedenkt. Doch ebenso wie die von den Nationalsozialisten favorisierte Frakturschrift durch die visuelle Inszenierung gedehnt und das Wort „Kriegerdenkmal“ zerlegt wird, ist auch das Gehörte durch einen zergliedernden, den Rhythmus der Musik brechenden Eingriff verfremdet. Indem er die Musik mit dem Stakkato eines knatternden Maschinengewehrs unterlegt, bringt der Filmautor seine Haltung und Intention deutlich zum Ausdruck. Der Herauslösung und Separierung des „Kriegers“ im Filmtitel und der damit erreichten Betonung des Kämpfers, entspricht die Überlagerung der Marschmusik und des bellenden Gesangs durch das Geräusch der abgefeuerten Waffe, das den willkürlichen und massenhaften Tod symbolisiert. Beide Verfremdungsleistungen, so die Lesart, wollen das Sinnlose und Mörderische im „Krieger“ her-ausgestellt und damit auf die grundsätzliche Ambivalenz des Phänomens Kriegerdenkmal aufmerksam machen, womit die hier im weiteren zu verhandelnde Problematik angezeigt ist.

Musik, Gesang und Geknatter setzen sich im zweiten Bild fort und unterstützen damit formal die Kontinuität auf der visuellen Ebene: den weißen Text auf schwarzem Hintergrund, die Zentrierung und den noch angedeuteten, sich aber bereits auflösenden Blocksatz. Mit dem starken visuellen Kontrast des dritten Bildes bricht auch die Ausgestaltung des auditiven Kanals jäh ab und es geschieht eine tonale Kontrastsetzung. Eine ruhige, gänzlich unbedrohlich wirkende männliche Stimme kommentiert aus dem Off die im Bild ansichtige Idylle: „Führwahr – ein schönes Städtchen, dieses Radolfzell am Bodensee. So vieles ist hier noch in Ordnung.“ Das den Satz eröffnende und zunächst für sich stehende „Führwahr“ klingt veraltet und ist aus dem heutigen Sprachgebrauch so gut wie verschwunden; es spielt aber auf die im Bild gedoppelten, mittelalterlichen Stadtansichten an und doppelt damit, was visuell bereits gedoppelt ist. Zugleich ist „Führwahr“ im Sinne von ‚tatsächlich‘ oder ‚wirklich‘ eine Bestätigung dessen, was das Auge des Filmbetrachters tatsächlich sieht: „ein schönes Städtchen“, das sich von seiner schönsten Seite, zudem bei strahlendem Sonnenschein und in einer wohl bemessenen Bildkomposition präsentiert. Die namentliche Nennung des Ortes und seine zusätzliche, genauere Verortung an einem Gewässer machen es denn auch dem mit der Region nicht vertrauten Rezipienten möglich, sich zu orientieren und eine exakte räumliche Zuordnung des Geschehens vorzunehmen, wobei die Erwähnung des Bodensees das bereits im Bild ausgedrückte touristische Moment aufgreift. Die sich anschließende Aussage „So vieles ist hier noch in Ordnung“ scheint – zunächst – ebenfalls mit der Bildaussage und dem bisherigen Kommentar zu korrespondieren. Denn „in Ordnung“ ist in diesem Bild eigentlich alles: Bildinhalt und Bildgestaltung sind vollends darauf abgestimmt Harmonie und Idylle zu vermitteln. Doch mit „so vieles“ schlägt der Sprecher prosodisch einen Ton an, der deutlich vernehmbar



ironische Distanz zur visuell präsentierten Idylle markiert. Auch inhaltlich lässt „so vieles“ Bedenken aufkommen: zumindest ‚weniges‘ könnte nicht in Ordnung sein, das strahlende Bild könnte überschattet und getrübt, „das schöne Städtchen“ möglicherweise aus seiner sonntäglichen Verschlafenheit geweckt werden. Dieses ‚Wenige‘ ist zwar nicht im Bild zu sehen. Doch die beiden ersten Einstellungen, auf die der Kommentator bezeichnenderweise nicht eingeht – wodurch das mit dem Filmbeginn eröffnete und zugleich bereits gelöste Rätselenspiel noch etwas weiter- und kaum merklich ausklingt – zeigen unmissverständlich, was mit dem ‚Wenigen‘ gemeint ist, und was der Film als nächstes thematisieren wird.

Für die zur Typisierung des Einzelfalls hinführende Strukturhypothese werden die bis an diese Stelle herausgearbeiteten Strukturmerkmale des Handelns interpretativ aufeinander bezogen. Schon in den ersten drei Einstellungen fällt auf, dass der Autor das Darzustellende nicht einfach wiedergibt, sondern sich selbst, das heißt seine gestalterischen Präferenzen und damit seine Haltung sichtbar und hörbar in die Inszenierung einbringt. Hierfür interveniert er in das von ihm Selektierte; er zerlegt, verfremdet und überlagert bestehende Sinneinheiten bevor er die manipulierten Elemente zu neuen Gestalten kombiniert. So bringt der Autor seine persönliche Sichtweise der Dinge zum Ausdruck, in vorliegendem Falle seine Distanzierung zum verhandelten Gegenstand. Die Einbringung der eigenen Perspektive geschieht dabei keineswegs unterschwellig oder verhohlen, sondern unmittelbar und mit aller Deutlichkeit. Dies zeigt bereits die erste Einstellung an, wenn der Titel des Filmes, von lauter martialische Musik begleitet, abrupt und in vollständigem Kontrast zur vorausgehenden Leere und Stille den Bildschirm und Tonkanal erfüllt; und ebenso bekommt die dritte Einstellung, die Stadtkulisse, durch den sie eröffnenden ironischen Kommentar einen stark Distanz setzenden Zug.

Das *Intervenieren* des Filmers – sein Aufbrechen, Abtrennen und Zerlegen, seine Ironisierungen, polarisierenden Entgegensetzungen und seine dadurch aufgezeigte Distanzierung – provoziert konkurrierende Lesarten. Doch schon im gleichen Bild liefert der Film mit den eröffneten Mehrdeutigkeiten sogleich deren Auflösung, indem er durch das Neuarrangement der Bausteine, durch deren stimmige *Ein- und Anpassung*, die offenbar notwendige Klarheit und eingeforderte Eindeutigkeit vermittelt. Diese beiden deutlich im Vordergrund stehenden Elemente zusammengezogen, kann das fundamentale Strukturelement des Films demnach hypothetisch als *intervenierende Ein- und Anpassung* beschreiben werden.

Dieses Strukturelement findet sich auf allen drei für die Analyse relevanten Ästhetisierungsebenen. So zuallererst bei der Montage im Bild, etwa wenn das ‚derangierte‘ Wort „Kriegerdenkmal“ an den Rändern des Kadres ausgerichtet und zentriert in das Bild eingepasst wird, und dergestalt das Zergliederte sogleich in eine Ordnung eingelassen wird, deren Grundkoordinaten die rational-technische Vorlage der Rahmenkonstruktion bereit stellt. Damit erweist

sich auch, dass die vorgeführten Prinzipien der Bildkonstruktion selbst kein Ausdruck für die angezeigte ironische Distanzierung darstellen, sondern vielmehr die Bemessungs- und Handlungsgrundlage des Filmers für seine ironisierende Intervention liefern. Das Strukturelement offenbart sich weiterhin in der Trennung und Fügung der Einstellungen. In der untersuchten Sequenz dort, wo sich der Filmemacher selbst namentlich zwischen der ersten und dritten Einstellung des Filmes einbringt, um zwischen den als Antipoden gesetzten Einstellungen Kriegerdenkmal 1 und 3 einen nüchtern-neutralen und moderat-vermittelnden Akzent einzupassen. Der Status von Kriegerdenkmal 1 und 3 als dem eigentlichen Gegensatzpaar der bis an diese Stelle vorgeführten polarisierenden Inszenierung ist dabei doppelt markiert: Nicht nur die innere Montage der beiden Einstellungen gehorcht denselben ästhetischen Prinzipien, auch dauern beide exakt 5 Sekunden an. Schließlich durchzieht das Strukturelement der *intervenierenden Ein- und Anpassung* auch die Montage auf der Bild-/Tonebene: Dem durch die Zergliederung von „Kriegerdenkmal“ visuell separierten Krieger ist der kollektive Bereitschaft signalisierende Ausruf „Führer befehl! Wir folgen Dir“ auditiv genauso ein- und angepasst wie das die Umsetzung des Führerbefehls parallel hierzu bereits anzeigende Hämmern der Maschinengewehrsalven.

Während das *intervenierende* Strukturelement im Typus den subjektiven Anteil im Handeln des Filmers zum Ausdruck bringt, geschieht durch das Strukturelement der *Ein- und Anpassung* die Einfassung und Durchdringung des Subjektiven mittels objektiver Strukturen. So individuell die Ausgestaltungen und Inhalte der Einstellungen und ihrer Bilder auch immer sein mögen, sie werden vom Regelwerk einer allgemeinen Ordnung gleich einer Folie überlagert und überformt. Dieses Regelwerk setzt im wahrsten Sinne den Rahmen – so wie der Rahmen das Regelwerk setzt –, durch den das wie auch immer gear-tete Individuelle in ein Allgemeines überführt und sozial (v)erträglich wird. In diese intersubjektive Ordnung dürfen und müssen die subjektiven Gehalte ein- und angepasst werden, in ihr sind sie aufgehoben, mit ihrer geradezu bezwingenden Rationalität legitim und stehen so einer breiten sozialen Akzeptanz offen. Wie sehr diese Ästhetik die Bauform und die durch sie vermittelten Inhalte letztlich dominiert, wie sehr sie durch geregelte Einpassung der Objekte das Einzelbild und durch die Anpassung der Einzelbilder die Bildfolge strukturiert, das verdeutlichen die Kompositionen jener Bilder, welche auf die drei analysierten Einstellungen folgen. Die unterschiedlichen Ansichten vom Kriegerdenkmal präsentieren das, wovon sich der Filmautor zuvor mittels aller ihm zur Verfügung stehenden Gestaltungsmittel vehement distanziert hat, eingepasst in ‚schön‘ arrangierte, teils mit Blumen drapierte Ansichten und in harmonisch aneinander angepassten Bildreihen (vgl. Kriegerdenkmal 4 bis 7).

### Das Sehraster: Ein rationales visuelles System und die soziale Schließung der Sehgemeinschaft

Neben den durch die Analyse, durch die Erarbeitung der Strukturelemente und Strukturhypothesen herausgestellten, fallspezifischen Vorlieben und Anliegen der Filmer (dem Einschmiegen bzw. Intervenieren) finden sich in den Materialien auch und vor allem fallübergreifende Schemata der Wahrnehmung als Verfestigungen einer spezifischen Ausprägung medialisierten Sehens: Intersubjektiv geteilte gestalterische Präferenzen, die die Handlungs- bzw. Visualisierungsästhetik der Sehgemeinschaft, der Clubfilm-Mitglieder einerseits und die antizipierte Rezeptionsästhetik ihrer Zielgruppe, die im Wesentlichen aus Mitgliedern des eigenen und anderer Filmclubs besteht, andererseits erkennen lassen. Bereits die Strukturelemente und die Strukturhypothesen über die Einzelfälle lassen diese Wahrnehmungs- und Gestaltungsschemata hervortreten und zeigen die Überschneidungen an, wenn im einen Fall von Ein- und Anschluss, im anderen von Ein- und Anpassung die Rede ist. Einige der diese Überschneidung generierenden Basisregeln ästhetischen Handelns sind im Cluborgan regelmäßig ausformuliert, distinguiertere Stilisierungsformen kommen in den wöchentlichen Gruppendiskussionen zur Bewertung von Filmen zur Sprache, weitere werden schließlich erst aufgrund von Nachfragen in den Interviews artikuliert. In seiner Gänze ist dieses Regel- und Handlungswissen jedoch nirgends dargelegt, sondern im Club nur als implizites, ‚inkorporiertes‘ Wissen um Handlungsroutrinen und Visualisierungsmuster vorhanden. Keines der Mitglieder ist deshalb in der Lage, dieses Wissen in seinem vollen Umfang und seiner ganzen Ausführlichkeit bzw. in seiner ‚unaussprechlichsten‘ Form, nämlich als Schnittmenge und kleinster gemeinsamer Nenner jener im Club vorhandenen individuellen, daher unterschiedlichen Interessen und Ästhetiken, darzulegen. So wird das Wissen zwar stets in Teilen schriftlich und sprachlich aktualisiert, seine Konkretisierung und umfassende Explikation erfährt es jedoch nur im Handeln als dem eigentlichen Prozess der Gestaltwerdung der Ideen; seine endgültige Manifestation dann als geronnene, somit diskursiv zugängliche Handlungsprodukte, über die das Wissen erst sozialisierbar und tradierbar wird – hier: in Form der besonders gelungenen oder prämierten, daher archivierten, immer wieder geschauten und sich in das kollektive Gedächtnis des Clubs einschreibenden Filme. Durch die Umsetzung der auf diese Weise vermittelten Schemata gelingt es den Amateuren im Zuge ihrer filmischen Arbeit – mittels verschiedener Aufnahme- und Nachbearbeitungsverfahren – Aspekte der wahrgenommenen Realität in eine inszenierte Form zu bringen, ihnen eine ‚audiovisuelle Figur‘ als einer – zumindest im sozialen Kontext des Clubs, für sein Selbstverständnis und für seine Außendarstellung – ‚legitimen‘ künstlichen Ordnung zu geben. Die Konstanten in der Herstellungsweise der bewegten Bilder lassen sich unter zwei übergeordneten Aspekten zusammen-

fassen: dem Arrangement des Blickfeldes und der Transparenzherstellung durch Kontinuität, Explikation und Redundanzkonstruktion.

#### Das Arrangement des Blickfeldes

Die augenfälligsten Konventionen der filmischen Komposition beziehen sich auf die innere Anordnung des Sichtbaren, auf die ‚Montage im Bild‘. Grundsätzlich offenbart sich bereits an der ersten Schwelle des konkreten Produktionsprozesses der mediale Zuschnitt des Sehens, denn die Aufnahmetechnik gibt ein Spektrum der Sichtbarkeit sowie eine Ansicht der Objekte vor. Der Bildrahmen fungiert wie eine bewegliche Maske, die den Ausschnitt generiert, indem sie die Entnahme einer vermessenen, dem mathematisch-geometrischen Konstruktionsprinzip des rechteckigen Rahmens unterworfenen Probe aus der ‚ungegliederten‘ und ‚ungeordneten‘ empirischen Wirklichkeit erlaubt. Aufbauend auf diesem technischen Standard gibt das Bild, das auf dem Bildschirm erscheint, den gewählten, eingerichteten und für adäquat befundenen Seheindruck wieder, den der Handelnde durch den Sucher der Kamera oder auf seinem Monitor wahrgenommen hat und zu vermitteln sucht. Die ästhetischen Regeln und Kriterien, nach denen in den beiden Filmen die wechselnden Ansichten des zu Schauenden in den invariablen Bildausschnitt ‚hineinkomponiert‘ werden, sind nun an Markierungen und Hilfslinien ausgerichtet, die an Koordinaten entlang des Kadres ‚aufnotiert‘ sind.

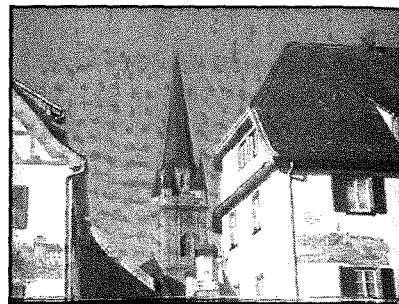
So resultiert aus einer imaginierten *horizontalen und vertikalen Untergliederung des Kadres* ein Koordinatensystem, das ähnlich dem Kreuz im Sucher eines Zielfernrohres die Ausrichtung der Optik sowie eine Vermessung des Sehraumes und die damit einhergehende Positionierung der Objekte im Bild erlaubt.<sup>81</sup> Als Seitenhalbierende schreiben sich diese Hilfslinien auch direkt in die Bilder ein, indem sie entweder als ‚Linien‘ der Objekte sichtbar werden (vgl. Kriegerdenkmal 3<sup>82</sup>: hier die Übergänge zu den Dächern an beiden Häusern und der Kirchturm) oder zumindest ihren ‚natürlichen‘ Verankerungspunkt erkennen lassen (vgl. Juist 1: in der Mitte des unteren Bildrandes ‚beginnt‘ nicht nur die Hafemole, es befindet sich dort auch der runde Kopf eines niedrigen metallenen Pflocks zum Festmachen von Schiffen; in Kriegerdenkmal 3 hat der kleine Turm im Bildvordergrund die Funktion des Pflocks übernommen).

81 Ein frühes Beispiel für das fundamentale Arrangement des Blickfeldes durch Kadrierung sind die zentralperspektivischen Darstellung in der Malerei, bei denen Gitterkonstruktionen als Werkzeuge zur Bildproduktion dienen (vgl. Alfred Dürer: Der Zeichner des liegenden Weibes). Ebenso ist auch die Rezeption vieler dieser Gemälde durch die Anlage eines Koordinatensystems geleitet, indem die dargestellten Grundflächen als Schachbrettmuster gehalten sind, die Dreidimensionalität suggerieren und Größenverhältnisse einschätzbar machen, was die Lesbarkeit des Bildes unterstützt und die Orientierung des Betrachters erleichtert (vgl. exemplarisch: Piero della Francesca: Die Geißelung Christi, Kapitel 2.3.1, Abb.5).

82 Die aus den Filmen zur Illustration herauskopierten ‚Stills‘ sind deshalb signifikant, weil sie jeweils den Anfang bzw. bei Schwenks das Ende von Einstellungen festhalten. Die ersten beiden Standbilder (Juist 1 und Kriegerdenkmal 3) zeigen zudem je das erste ‚naturalistische‘ Bild aus der ersten Einstellung beider Filme.



Juist 1



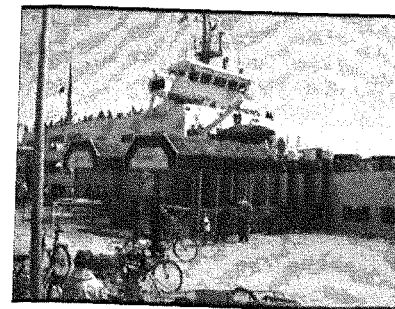
Kriegerdenkmal 3

Gerade in Juist 1 wird die Funktion der beiden Geraden deutlich, den Sucher der Kamera zu positionieren und den Ausschnitt zu finden, sie dienen aber – ebenso wie auch die Ränder des Kadres – zugleich als Orientierungslinien zur Einpassung der im Bildfeld befindlichen Objekte. So liegen die Bugspitze der Fähre und die oberen Kanten der vier Dalben auf einer Höhe mit dem Horizont und das Schiff schließt am rechten Bildrand genau mit seinem hinteren Mast ab. Diese geradezu fundamentale Praxis in der Wahl und Bestimmung des Ausschnitts hat weiterhin Einfluss auf den filmischen Schnitt und die Montage, denn wie auch in den historischen Vorläufern des Filmes – den Myrioramen, Panoramen und vor allem dem Moving Panorama – ermöglichen durchgängig auf gleicher Höhe verlaufende Horizontlinien oder über das Ende und den Anfang zweier Einstellungen hinweg durchgehaltene vertikale Bildteilungen ‚bruchlose‘ Anschlüsse.

Ein zweites Kompositionselement sind die den *Bildausschnitt begrenzenden Ränder des Rahmens*. Objekte werden wenn möglich dergestalt eingepasst, dass sie entweder an diese Ränder anstoßen und mit ihnen abschließen oder doch zumindest nicht entstellend abgeschnitten sind. Besonders auffällig ist dieses Prinzip bei Schwenks, Fahrten oder den selten sichtbar eingesetzten Zooms: Die Kamera bewegt sich so lange, bis ‚natürliche‘ Markierer wie Häuserkanten, Laternenmasten, gegebene Einfassungen wie Fenster, Türen etc. gefunden sind, deren vertikale oder horizontale Linien deutlich erkennbar an den Rändern des Bildes oder – bei symmetrischen Ansichten – beidseitig in gleichem Abstand zu diesen erhalten bleiben<sup>83</sup> (vgl. Juist 6 und Kriegerdenkmal 4<sup>84</sup>).

<sup>83</sup> Ein grober ästhetischer Fehler ist z. B. das Überschwenken, bei dem sich die Kamera über einen solchen Markierer hinaus bewegt, dieser unter Umständen ins Bildzentrum rutscht und eine Korrektur in die entgegen gesetzte Schwenkrichtung nach sich zieht. Diese Bewegungen, dies belegen die Kommentare an Clubabenden und die Aussagen der beiden Filmer, dürfen keinesfalls im Endprodukt erscheinen und werden deshalb am Schneideplatz bereinigt, das heißt herausgeschnitten.

<sup>84</sup> Zur Veranschaulichung und besseren Vergleichbarkeit wurden die ersten Bilder verschiedener Einstellungen aus dem unmittelbaren weiteren Verlauf der beiden Filme hinzugenommen. Bei

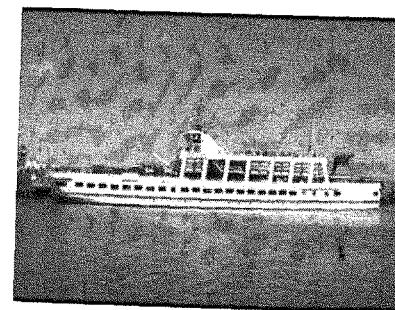


Juist 6

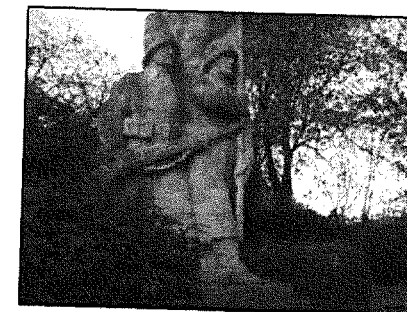


Kriegerdenkmal 4

Werden beide Aspekte zusammengeführt, so ergibt sich eine Maske in Gestalt eines Rastersystems, das eine mittige Ausrichtung bedeutsamer Objekte im Bild erlaubt, was insbesondere dann geschieht, wenn bedeutungsvolle Objekte zu Beginn oder am Ende einer Reihe von Teilansichten in (frontaler bzw. maximale Details erkennen lassender) Vollansicht präsentiert werden (vgl. Juist 5 und Kriegerdenkmal 5). Dieses dritte Verfahren, als Prinzip von *Zentralität und Ganzheit*, schließt ‚rasante‘ Abschnitte und ‚schiefe‘ Einstellungen, ‚gewagte‘ Perspektiven und Außermittigkeiten sowie eine ausschließliche Reihung von Teilansichten aus: Vielmehr werden die gefilmten Objekte mit aus Malerei und Photographie tradierten Abbildungskonventionen angegangen und ihnen demgemäß mit dem gebotenen Respekt gegenüber getreten.



Juist 5

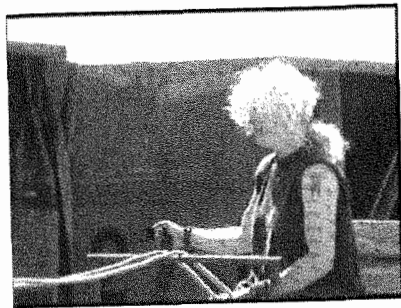


Kriegerdenkmal 5

den Bildern aus „Kriegerdenkmal“ handelt es sich um unterschiedliche Ansichten desselben, bei „Juist“ um weitere Szenen vom Einlaufen des Schiff und vom Anlegekai.

Die drei genannten Stilisierungstechniken – horizontale und vertikale Halbierungen der Sichtfläche, angepasste Bildränder als Abschlüsse der Szenerie, Ganzheit und Zentralität der Ansichten – haben auch ihr filmhistorisches Vorbild und Äquivalent: Sie finden sich bereits in den aus den 1920er und 30er Jahren stammenden Arbeiten der Filmpioniere Edwin S. Porter und David W. Griffith (vgl. hierzu die Abbildungen in Reisz/Millar 1988: 16f.). In diesen Filmen orientiert sich die Komposition des Bildraumes noch stark an der Produktions- und Rezeptionsweise von Theateraufführungen. Einerseits sicherlich, um dem Theaterbesucher den Wechsel in das neue Medium durch bereits gewohnte Sehweisen zu erleichtern, andererseits aber auch, weil der Film weitere soziale Kreise und damit ein Massenpublikum zu erschließen begann, für das Theaterbesuche unerschwinglich waren und dem für die sich ihm darbietenden neuen Sehanforderungen eine bewährte, maximale Orientierung bietende Seherordnung adaptiert wurde.

Ergänzt werden diese drei Imperative durch zwei elaborierte Konventionen. Hierzu zählt das relativ exakt bemessene Prinzip des *Goldenen Schnitts* bzw. die an dieser mathematisch-ästhetischen Regel angelehnte Unterteilung des Bildschirms. Diese Verfahrensweise konkurriert mit der o.g. horizontalen bzw. vertikalen Halbierung des Kadres sowie den Prinzipien von Zentralität und Ganzheit. Zum Einsatz kommen sie deshalb alternierend bei der Anlegung der horizontalen oder der vertikalen Bildunterteilung (vgl. Kriegerdenkmal 6) sowie grundsätzlich bei der Verfolgung bewegter Objekte und der Darstellung sprechender oder blickender Personen, denen vertikal ein größerer Raum im Bild ‚vorgelagert‘ sein soll, in den hinein sich die Dinge oder Personen orientieren (vgl. Juist 8).



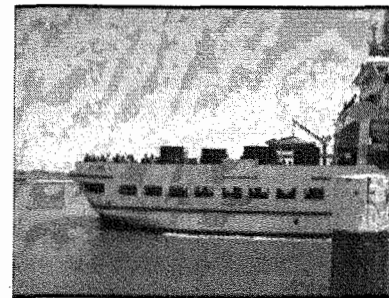
Juist 8



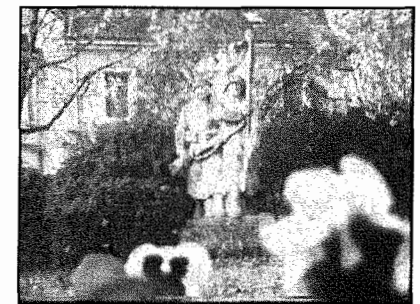
Kriegerdenkmal 6

Immer wieder thematisiert und praktisch umgesetzt wird schließlich auch die *Inszenierung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund*: All diese Ebenen sollen im

idealen Falle gleichzeitig realisiert werden und so dabei aufeinander abgestimmt sein, dass dem Bild „Tiefe“ verliehen wird, dass der Eindruck von „Dreidimensionalität“ entsteht und sich insgesamt „ein schönes Bild“ ergibt, so die Aussagen in den Interviews. Hierzu erscheinen im Vordergrund, nahe der Bildränder, idealerweise bewegte Objekte, die das Bild „beleben“, indem sie es zusätzlich ausschmücken, ohne dabei die zentralen Inhalte zu verdecken. Letztere befinden sich als Hauptattraktion im Bildmittelgrund und werden, sofern realisierbar, in einem „passenden“, das Typische an der Situation illustrierenden bzw. ‚rahmenden‘ Hintergrund situiert (vgl. Juist 9 und Kriegerdenkmal 7<sup>85</sup>).



Juist 9



Kriegerdenkmal 7

Durch die Beachtung und Umsetzung dieser relativ einfachen Muster und Verfahrensregeln gelingt es den Amateurfilmern, komplexe Sachverhalte aus der empirischen Wirklichkeit einzufangen, sie ‚auszuschneiden‘ und zu ordnen, damit für ihre Zwecke und Intentionen beherrschbar – abtrennbar, montierbar, manipulierbar – und letztlich ‚adäquat‘ vermittelbar zu machen. Hierbei fungiert der technisch definierte Rahmen des optischen Gerätes als schematisierende, ordnungsgenerierende und handlungsentlastende Organisationsmatrix, auf deren Grundlage der Ausschnitt bestimmt, die Objekte im Bild positioniert und die Anschlüsse für den Schnitt und die Montage bereit gestellt werden. Die apparativ gestützte Schematisierung der Wahrnehmung mittels einer Sehschablone gibt dem Akteur Orientierung, indem sie ihm die Koordinaten bild- und mediengerechten Sehens liefert und ihn damit bei der Lösung seines kommunikativen Problems entlastet: der Erstellung eines Handlungsproduktes, das sich in jedem Falle in der gruppeninternen Konkurrenz und Diskussion sowie unter Umständen im Wettstreit mit anderen Filmern und Clubs bewähren muss.

85 Das Bild Juist 9 beendet die durch Juist 1 eröffnete, erste Einstellung des Filmes und verdeutlicht nochmals das Prinzip, Kameraschwenks mit ‚natürlichen‘ Markierungen am Bildrand abzuschließen; vgl. hierzu auch Juist 6. Der Kommentar des Filmautoren zu der mit Juist 9 beschlossenen Einstellung war, dass es besonders reizvoll gewesen wäre, wenn „auf der Dalbe im Bildvordergrund eine Möwe gesessen hätte.“

Zwei wesentliche Momente für das Selbstverständnis, für die Kohärenz und das Fortbestehen des Clubs als sozialer Gruppe und Sehgemeinschaft leiten sich hieraus ab. Erstens, die aus diesen Sehkonventionen resultierende und mit diesen Mustern transportierte Distinktionsfolie. Das fast schon mechanisch angewandte ‚Sehraster‘ und die Stilisierungen sind in doppeltem Sinne ‚Feststellungen‘ über die filmische Aufbereitung von Wirklichkeit: sie eliminieren Elemente des Subjektiven, Beiläufigen und Zufälligen und wirken so dem Eindruck entgegen, der Filmer habe, wie der Autor des Juist-Filmes im Interview betont, „einfach nur irgendwie draufgehalten“. Daher schlägt sich im Material nieder, was in den verbalen Aussagen beider Clubmitglieder immer wieder zum Ausdruck kommt: Die deutlich markierte Absetzung von der ästhetischen Antipode des reinen Hobbyfilmers. Denn dieser ist im Wesentlichen an den Inhalten des Gesehenen interessiert und legt ein gewisses Desinteresse, eine Unbeholfenheit und Unfähigkeit gegenüber der ästhetischen Form an den Tag, weshalb sein Handeln aus der Sicht der Clubakteure von einer Art Normlosigkeit und einer damit einhergehenden Vermischung respektive Un-Ordnung geprägt ist. Doch das ordnungsgenerierende ‚Sehraster‘ ist nicht nur Mittel und Ausdruck von sozialer Distinktion, denn – und dies ist für die Clubfilmer elementar – die Einhaltung der ästhetischen Regeln sorgt zweitens für die notwendige Transparenz des Gesehenen: nicht nur aber gerade in jenen Fällen, in denen Filme unbekannte oder ungewohnte Inhalte vermittelt.

### **Transparenzherstellung durch Kontinuität, Explikation und Redundanzkonstruktion**

Die große Bedeutung, die in den Filmen das Moment der Nachvollziehbarkeit des Gesehenen einnimmt, zeigt sich neben der bereits angesprochenen Montage im Bild auch in den beiden anderen Kompositionselementen, welche die Struktur der Handlungsprodukte bestimmen: der Montage der Bildfolgen sowie der tonalen Montage. Vor allem in den Diskussionen der wöchentlichen Clubabende zeigt sich, dass die filmischen Produkte einen Informationsgehalt haben müssen, den sie auch in aller Klarheit und Eindeutigkeit vermitteln. Wert gelegt wird deshalb auf logische Handlungsfolgen und -anschlüsse, was primär durch das Setzen von ‚Klammern‘ geschieht. Zum Markieren und Zusammenhalten, zum Abtrennen und Verbinden von Sinneinheiten sowie zur Erzeugung einer linearen und logischen – chronologischen – Vernunftordnung dienen z.B. Auf- und Abblenden: sie leiten beherrschende Exkurse, Rückblicke usw. ein oder lassen sie ausklingen, sie ‚rahmen‘ lange Establishing-Shots oder Schlusseinstellungen, die zentrale Objekte in Ganzansicht zeigen und kündigen eine Zäsur in der Narration an, wie etwa den Beginn oder das Ende eines Plots. Weiterhin lösen häufig die gleichen Szenen und Einstellungen einander in Ketten ab, was zu jenen an den Diskussionsabenden regelmäßig bemängelten „Längen“ in den Filmen führt, welche sich aber daraus erklären, dass sie eben jenem Anspruch, Trans-

parenz durch *Kontinuität* erzeugen zu müssen, zuarbeiten. Findet also einerseits eine Verkettung des Wahrzunehmenden durch Einklammerungen statt, bewirken die Verfahrensweisen auch, dass Willkürliches ebenso wie Mehrdeutigkeiten und Doppelsinnigkeiten ausgeklammert bleiben, gilt es doch potentiell verborgenen Intentionen, Dissonanzen und damit verbundenen Überraschungen und Verwirrungen vorzubeugen. Hieraus wiederum folgt, dass dem Rezipienten keine kognitiven Eigenleistungen, kein ‚Hinzusetzen‘ abverlangt wird: indem das Gesehene keine sinnlichen Überinformationen vermittelt, geschieht auch keine Überforderung des Objektivierungsvermögens des Betrachters. Vielmehr soll die Montage der Bildfolgen wieder zusammenführen und aneinander binden, was im Produktionsprozess durch die Wahl des Ausschnitts und der gegebenen Sequentialität der Narration segmentiert und fragmentiert wurde, und so das Zerstückelte und Sprunghafte nicht nur als kontinuierliche Sukzession sondern auch als homogenes Ganzes erscheinen lassen.

Diesen Effekt zu unterstützen, ist die Aufgabe der *Explikationen*. Sie können auditiv in Form von Kommentaren oder visuell als Einblendungen von Orts- und Zeitangaben, Landkarten, Plakaten u.ä. erfolgen. Auf diesem Wege werden Informationen und Aspekte, die nicht im Bildausschnitt enthalten sind, eingebunden. Explikationen dienen aber auch dazu, potentielle Uneindeutigkeiten, die allein durch das Visuelle erzeugt werden könnten, mittels kontextuierender Rahmungen zu bereinigen und Zusammenhänge zwischen unter Umständen disparaten Versatzstücken herzustellen. Einen bedeutsamen Beitrag hierzu leistet auch die unterlegte Musik: Auf fast schon frappierende Weise doppelten der Text sowie die Melodien der Lieder, was das Auge sieht bzw. sie verweisen unmissverständlich auf das Kernthema des Filmes und/oder bringen die Intention des Filmers zum Ausdruck.<sup>86</sup> Diese *Redundanzkonstruktionen* auf den Kanälen vermitteln, verdichten und unterstreichen Stimmungen und Intentionen, sie schließen Dissonanzen aus und verstärken so die Eindeutigkeit, Transparenz und Homogenität des Geschauten. Das Prinzip der Doppelung, das visuelle und auditive Versatzstücke parallel vermittelt, das sie ineinander fügt und zu einem Muster verbindet, zeigt wiederum an, dass das Visualisierte nicht zufällig oder unbedeutend ist, denn was der Aufzeichnende gesehen hat und in seinen Bildern zeigt, seine Sichtweise der Wirklichkeit, wird durch einen ‚passenden‘ auditiven Beleg gestützt.

### **Die Signatur einer ästhetischen Enklave**

Die kontrastierende Analyse der beiden Einzelfälle zeigt, dass sich jenseits aller individuellen ästhetischen Präferenzen und Abneigungen und damit fern jeglicher Differenzen in den Details der Filme eine große Zahl von Konstanten an den Oberflächen der Handlungsprodukte erkennen lässt, die die Bildproduktion im Filmclub wesentlich bestimmen. An diesen Konventionen erweist sich, dass

<sup>86</sup> Im Fall von „Juist“ handelt es sich um ein Shanty mit dem Titel „Juist“, beim „Kriegerdenkmal“ um das „Horst-Wessel-Lied“.

die Erzeugung und die Wahrnehmung von Bildern Akte symbolischer Kommunikation sind. Nur über solche kommunikativen Verfahrensregeln kann ein sozialer und kultureller Modus erlernt und dargestellt werden, die Wirklichkeit zu betrachten und sie in eine neue, mediale Ordnung des Sichtbaren zu übersetzen. Dies geschieht, indem dem theoretisch unendlichen Spektrum von Einstellungen, von Perspektiven und von Möglichkeiten zur Kombination der gefilmten Weltausschnitte in der Montage ein endliches Sortiment ästhetischer Arrangements gegenüber gestellt wird, das – wie das hier beschriebene – nicht nur den impliziten und restriktiven Regeln der Gruppe unterliegt, sondern – worauf abschließend eingegangen werden soll –, das den Club als Sehgemeinschaft auch in spezifischer Weise erst generiert und auf die Zukunft hin stabilisiert.

Die Analyse lässt den Filmclub als soziale Organisationsform erkennen, die sich durch das audiovisuelle Medium und insbesondere durch eine spezifische mediale Ästhetik konstituiert. Als Mittler und ‚sozialer Kitt‘ ist dabei nicht das Medium als solches von Bedeutung, sondern vielmehr die Modi seiner Handhabung, die Involvierung der Technik in das Handeln, in Gestalt der letztlich in den Produkten dokumentierten, damit sinnlich wahrnehmbaren und diskursiv verhandelbaren, bildästhetischen Bauformen der Filme. Unter dem Dach dieser ästhetischen Grundkonzeption – wenn man so will: einer ‚Ethnotheorie medialen Sehens‘ als spezifischem Visualisierungstypus –, die als in der Gruppe intersubjektiv geteiltes Relevanz-, Interpretations- und Bewertungsmuster fungiert, finden sich die Filmamateure mit ihren durchaus individuellen Vorlieben und Abneigungen erstens zu einer kleinen kommunikativen Sozialwelt zusammen und treten zweitens in dieser Arena in einen geregelten Wettbewerb, der als besondere Form sozialen Austauschs letztlich einzig darauf abzielt, den Club als Sehgemeinschaft zu konsolidieren und ihn auf Dauer zu stellen.

Das oben beschriebene Regelwerk des Sichtbaren erweist sich dabei als ein geschlossenes visuelles System. Über ein Ensemble von Geboten, insbesondere aber von Verboten, reklamiert es eine bestimmte audiovisuelle Ordnung, hält die Akteure zu dessen zirkulärer Aktualisierung und Reproduktion an, verdichtet die Gemeinschaft nach innen und schließt sie zugleich nach außen ab. Zunächst wirkt die kanonische Ästhetik im Alltagshandeln, beim konkreten Aufzeichnen und Schneiden der Filme, indem sie – als im Idealfall ‚verinnerlichtes Bild‘ – dem einzelnen einen Orientierungs- und Handlungsrahmen bereitstellt, der den Visualisierungsprozess steuert und ordnet. Auf einer zweiten Stufe, wenn die ‚individuelle‘ Umsetzung der Gemeinschaft und damit der primären Kontroll- und Sanktionsinstanz präsentiert wird, bildet die nun dokumentierte Handlung, in der sich das Vermögen zur Realisation und Reproduktion der Normen und damit die Bereitschaft zur Akzeptanz der Formen niederschlägt und sichtbar wird, die Grundlage der kollektiven Kritik und den Maßstab für die ästhetische Beurteilung. Auf diese Weise führen sich die Clubmitglieder das gemeinsame und sie verbindende Ordnungssystem immer wieder im wahrsten Sinne vor Augen, wobei dessen adäquate Umsetzung sowohl über die Karriere des Filmes wie über die des Filmemachers entscheidet. Darüber nämlich, ob der

Film ausgezeichnet, damit zu weiteren Wettbewerben eingereicht und unter Umständen zu einem im Club immer wieder vorgeführten und zudem anderen Clubs, als dem weiteren Kreis Gleichgesinnter, zugeführten ästhetischen Idealmodell wird; und darüber, ob der Filmer – im Falle andauernd fehlgeschlagener Versuche – sich in den Status eines passiven Mitgliedes zurückzieht, gar aus der Gemeinschaft ausscheidet oder – wie in den hier herangezogenen Beispielen – zu einem honorierten und dekorierten Vielfilmer avanciert. Damit verbunden bewirkt das favorisierte ästhetische Schema auf einer dritten Stufe die innere soziale Schließung der Sehgemeinschaft: Ebenso wie seine stete Aktualisierung die Mitglieder regelmäßig zusammenführt und aneinander bindet, markiert es die Grenzen der Gemeinschaft, entscheidet so über die Anschlussfähigkeit potentieller Neuanwärter und sondert inkompatible, konkurrierende, die bestehende Ordnung potentiell gefährdende, ästhetische Präferenzen aus.

Darüber hinaus ermöglichen die erkannten Spezifika des ästhetischen Regelwerkes eine Verortung des Clubs sowie der in seinem Kontext entstehenden Handlungsprodukte im weiten Feld des Filmischen. Hier lässt sich die Sehgemeinschaft als eine Art ‚ästhetischer Enklave‘ lokalisieren, als intermediäre Lage in einem ‚Raster‘, das die Enklave in sie charakterisierende und limitierende Extrempositionen einspannt. Diese sind aufs engste miteinander verwoben, die analytische Trennung lässt jedoch ihre je spezifische Akzentuierung und Relevanz hervortreten. Eine erste ist die eben angedeutete, nicht ganz freiwillig gewählte Sphäre zwischen *Intimität und Öffentlichkeit*. Die hohe Selbstreferentialität des Clubs – ableitet aus dem Umstand, dass die meisten der von den Mitgliedern überhaupt rezipierten Filme seinem Umfeld entstammen und ihre eigenen Produktionen zugleich ausschließlich für dieses, das heißt für ein homogenes, stets gleich zusammengesetztes Publikum, dessen ästhetische Haltung eindeutig ist, konzipiert sind – erklärt zum einen, weshalb der ältere der interviewten Filmer den Club als seine „erweiterte Familie“ betrachtet und sie begründet zum anderen die erstaunliche Gleichförmigkeit der Handlungsprodukte. Die Mitglieder konkurrieren um die angemessenste Umsetzung der normativen Vorgaben und es liegt ihnen fern, sich dadurch über die Gruppe zu erheben, dass sie die enge Definition der ästhetischen Normen aufbrechen oder überwinden, damit dem Betrachter neue Sehweisen vermitteln und sich selbst weiterentwickeln. Die aus dieser Praxis resultierende, selbst produzierte und fast schon gezielte Abnabelung von der ästhetischen Entwicklung – nicht aber von der technischen ‚Evolution‘, denn man besitzt High-Endgeräte neuesten Standards – ist ein wesentlicher Faktor, der den Club zu eben jener bildästhetischen Subkultur werden lässt. Obschon dauerhaft und auf verschiedenen Ebenen Offenheit für Interessierte und Zugänglichkeit für neue Mitglieder signalisierend, leidet man an Überalterung und hat Nachwuchsschwierigkeiten. Dem Wunsch und der erkannten Notwendigkeit, Anbindung nach außen und damit Öffentlichkeit herzustellen, steht nämlich ein Nicht-Verstehen in beide Richtungen entgegen. Es veranschaulicht sich einerseits in den Kommentaren zu prämierten Filmen jener der eigenen Ästhetik noch relativ nahe stehender Clubs

als der erweiterten Sehgemeinschaft, aus denen deutlich wird, dass gelegentlich kaum nachvollziehbar ist, wie diese Produktionen überhaupt nominiert werden konnten. Und es spiegelt sich andererseits wider in dem Fall eines jüngeren Mitgliedes, das mehrfach daran scheiterte, mit seinem im Club ansozialisierten Wissen und Können bei lokalen professionellen Medienanbietern Fuß zu fassen, was bei den Clubkollegen auf völliges Unverständnis stößt.

Damit ist eine zweite Zwischenlage angesprochen, die sich aus der Selbstverortung der Clubfilmer zwischen *Amateuren* und *Professionellen* ergibt. Die eindeutig distinktive Haltung gegenüber dem Unvermögen und der Regellosigkeit der reinen Hobbyfilmer, die in der Beliebigkeit der Formen und der Zufälligkeit der Ordnungen ihrer Produkte hervortritt, wurde bereits angesprochen. Deutlich wird sie außerdem in zwei für die Selbst- und Fremdwahrnehmung des Clubs bedeutsamen Titeln: Die mit der Verbreitung der Technik verbundene inflationäre Zunahme von ‚Amateuren‘ bewegt die Clubmitglieder dazu, ihren lange Zeit gepflegten Status schrittweise abzulegen bzw. zu kaschieren, indem sie den Terminus aus der Bezeichnung ihrer Gruppierung tilgten (vom „Filmamateurclub“ zum „Film- und Videoclub“). Eine Form der Distanzierung, die auch auf der höchsten Repräsentationsebene des Verbandes ihren Ausdruck fand, indem aus den „Deutschen Amateurfilm-Festspielen (DAFF.)“ die „Deutschen Filmfestspiele“ (in der Abkürzung immer noch: „DAFF“) wurden. Den Amateuren quasi diametral gegenüber liegt das technische und ästhetische Ideal der Professionellen. Doch so eindeutig die Haltung gegenüber den Hobbyfilmern ist, so ambivalent stellt sie sich bezüglich des Vorbildes dar. Zwar eifern die Clubmitglieder dem Ideal der professionellen Medienschaffenden nach und kommen diesem hinsichtlich der technischen Ausstattung auch relativ nahe, doch betreffend der Möglichkeiten zur ästhetischen Gestaltung bleibt es unerreicht. Zwei Erklärungen können hierfür in Anschlag gebracht werden. Erstens die in der Gemeinschaft durchaus selbst erkannte, dem Einzelkämpfertum geschuldete Unfähigkeit der Clubmitglieder, miteinander zu kooperieren, um kollektiv und arbeitsteilig einen Film zu produzieren.<sup>87</sup> Die andere Erklärung setzt an der ‚Präsentationslogik‘ der professionellen Produkte an: Wo ein heterogenes Massenpublikum dauerhaft medial bedient werden muss, besteht die Konkurrenz der Bildanbieter auch darin, visuelle Mehrwerte zu erzeugen, was die Sehordnungen in Bewegung hält, deren Potentialisierung und Pluralisierung bewirkt und den Betrachter regelmäßig mit neuen und verschiedenartigen Sehweisen konfrontiert. Die Spiele an den Grenzen eingespielter Sehordnungen lassen manches in der aktuellen professionellen Medienarbeit – wie etwa Produktionen, die sich in ihrer Bildästhetik sowie in ihrer Schnitt- und Montage-technik an Musikvideoclips anlehnen – den Clubfilmern als nicht akzeptabel, weil verwirrend und befremdlich erscheinen. Die für die eigene Arbeit in Anspruch genommenen filmischen Vorbilder entstammen deshalb einem Bereich, der zwischen der ungeordneten Beliebigkeit der Hobbyfilmer und der verwir-

renden Mannigfaltigkeit insbesondere der jüngeren Professionellen und den von ihnen inszenierten wechselnden Sehspektakeln angesiedelt ist. Ganz offensichtlich weist die Tendenz der Orientierung auf etablierte, in Teilen gar antiquierte Darstellungsformen aus dem professionellen Lager: Wie in der Analyse gezeigt, finden sich im ästhetischen Repertoire der Clubfilme bildgestalterische Elemente aus den Anfangszeiten des filmischen Mediums zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Das eigentlich favorisierte Modell entstammt jedoch den 1970er Jahren und tritt deutlich in den Versuchen hervor, die Machart ganzer Fernsehformate – herausgehoben, weil in den Interviews mehrfach genannt, sind die Reisedokumentationen der ARD-Korrespondenten (z.B. Gerd Ruge), die kulturellen und politischen Magazine der öffentlich-rechtlichen Sender (z.B. Monitor) sowie der ‚klassische‘ Tierfilm – zu kopieren und damit Verfahrensweisen der Visualisierung zu adaptieren, die in der medialen Produktion und Rezeption eingeschliffen, dort arretiert und selbst in weiten Teilen bereits erstarrt sind. Für die Arbeit der Clubfilmer bietet dieses fest gefügte und verfestigte Modell eine Reihe von Vorteilen: Es liefert ein bekanntes und anerkanntes, bewährtes und leicht zugängliches Muster, das in seinen Grundzügen relativ unproblematisch erlernt, reproduziert und tradiert werden kann, das darüber hinaus einen starken Anspruch auf Ernsthaftigkeit und Professionalität erhebt und damit insgesamt die adäquate ‚Antwort‘ auf jenes grundlegende kommunikative Problem der Clubfilmer gibt: im Akt der visuellen Kommunikation ein Maximum an formaler Handlungskompetenz und inhaltlicher Transparenz herzustellen und zu vermitteln.

Die Verfahrensweisen der Visualisierung führen schließlich zu jenem letzten, die intermediäre Lage der Sehgemeinschaft und ihrer audiovisuellen Handlungsprodukte im Feld des Filmischen konstituierenden Zwischenbereich: zu jener zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit beheimateten Sphäre von *Alltagssehen* und *medialem Blick*. Die im Club entstehenden Bilder sind Reproduktionen eines bestimmten Musters die Alltagswirklichkeit visuell wahrzunehmen, in dem Typiken des ‚natürlichen‘, nichtmedialen Normalsehens mit des künstlichen medialen Sehens überschneiden und ineinander gehen. Wie in den oben benannten medialen Vorbildern soll sich das zu Vermittelnde in die quasi-natürliche Ordnung des Normalsehens bruchlos und harmonisch einschmiegen; gilt es, die sozial und kulturell immer schon ausgebildeten Schemata des Sehens, mit deren Hilfe die Alltagswirklichkeit wahrgenommen, strukturiert und damit sinnhaft geordnet werden, in eine dieser Typik entsprechende mediale Ordnung zu übersetzen. Deshalb werden in der Gestaltung der Clubfilme – gleich wie im Alltagssehen – alle den typisierenden und typischen Sehvorgang störenden Dissonanzen ausgeblendet, wird nur sichtbar gemacht, was mit ‚konventionellem‘ Alltagsblick schon erkennbar ist und wieder erkannt werden soll. Das mediale Äquivalent zum bekanntesten und gewohntesten, als normal und natürlich empfundenen visuellen Typus – der Störungsfreiheit des Alltagssehens – schließt die Produktion und Erfahrung visueller Mehrwerte strukturell aus: Es bedeutet die Negierung aller überschneidenden Momente, die sich

87 Von den im Jahre 1999 im Club entstandenen und zu Vorführung gebrachten 238 Filmen waren lediglich 5 Gemeinschaftsproduktionen von zwei oder drei Filmern.

dem ‚direkten‘ Sehen potentiell sperrig und widerständig entgegenstellen und das Auge potentiell überfordern; von Eindrücken, die in der typisierten Wahrnehmung der Alltagswirklichkeit keinen Platz haben, die allein aus der filmischen Umsetzung als künstlich-technischer Transformation hervorgehen könnten, um das Bekannte mit anderen Augen sehen zu lassen. So ‚bauen‘ die Bilder der Clubfilme vordergründig auf der ‚natürlichen‘ Wahrnehmung und sind doch die Resultate hochgradiger Bemessungen und Zurichtungen, Skalierungen und Standardisierungen, die ein fundamentales Paradox lösen sollen: Natürlichkeit und Künstlichkeit in harmonischen Einklang zu bringen, indem (sinn-), ‚bastelnd‘ – extrahierend und arrangierend – eine Welt *en miniature* erschaffen wird, die aber nicht als Konstruktion oder Abbild, sondern als realistisch-naturalistisches Äquivalent und Analogon zur empirischen Wirklichkeit gesehen werden soll. Auf der Ebene individuellen Handelns wird über die schematisierte Sehordnung die neue/alte Welt eingerichtet, werden die Entnahmen fixiert, an- und ineinandermontiert und damit die Wirklichkeit in die gewünschte, idealisierte Form übersetzt. Dabei fungiert das Medium als objektivierendes Kommunikationsmittel und dient die Schematik der visuellen Wahrnehmung, die die Akteure in ihrem Handeln aktualisieren und reproduzieren, auch als ritualisiertes Vehikel zur Erzeugung und Stabilisierung von Intersubjektivität: Das Schema ist die eigentliche ‚Gebrauchsanleitung‘ für die ‚Werkzeuge‘, mittels derer jene (Bilder-)Welt entsteht, in der die Clubfilmer als Sehgemeinschaft jene Heimat finden, deren Vertrautheit ihnen dann steten Unterschlupf gewährt. So ist es das Medium und vor allem das Bild, seine Ästhetik als komponierte und komponierende Sehordnung, die die Sehgemeinschaft generieren, aktualisieren und auf Dauer stellen, indem sie über die Frage der Rekrutierung neuer Mitglieder, damit über die Zugehörigkeit des einzelnen sowie über den Grad seiner Einbindung in die Gemeinschaft und letztlich über den Erhalt des Videoclubs als ästhetischer Enklave und kleinen sozialen Welt entscheiden.

Die zunächst vielleicht problematisch anmutende Unterscheidung zwischen Alltagssehen und medialem Blick lässt erst jene qualitativen Verschiebungen als ausgewiesene Verfeinerungen und Überhöhungen erkennen, welche die anthropologische Disposition Sehen durch eine besondere Form der Sozialisation erfährt. Denn wo das Sehen im Alltag auf der Ebene des Subjektiven verhaftet bleibt, weil die Sehkonstruktionen sprachlich kaum fixierbar und damit auch kaum sozial vermittelbar sind, überkreuzen sich im Bild und in dem in ihm manifestierten medialisierten Blick Subjektivität und intersubjektive Strukturen. Als menschliche Konstruktionsleistung ist mediales Sehen *per se* soziales Sehen: Es geschieht auf einer sozial ausgehandelten und sozial akzeptierten, damit kollektiv eingerichteten und kollektiv wahrzunehmenden Oberfläche, deren Ausgestaltung – hierauf zielte meine abschließende Argumentation – nicht nur historischen Veränderungen, sondern auch sozialstrukturellen Variationen unterliegt. Die Analyse der Clubfilme sollte deutlich gemacht haben, dass es sich bei Wahrnehmungskonstruktionen um Interaktionsprodukte handelt. In der sozialen Sphäre ist das Individuelle in einem Überindividuellen aufgehoben – es löst sich dort aber nicht auf. In dem hier analysierten

Fall des Videoclubs bewahrt sich die Individualität des einzelnen und zeigen sich seine persönlichen Interessen und Vorlieben, zeigt sich seine Handschrift in der völlig freien Wahl der Inhalte und Themen seiner Filme. Dieses große Freiheitspotential erfährt eine sofortige und umfassende Begrenzung durch die restriktiven ästhetischen Formvorgaben des Clubs. In dieses Schnittmuster wird das Singuläre und Individuelle ‚hineingegossen‘ und es schreibt den Filmen deren eigentliche Signatur ein. Die Wahrnehmungs- und Handlungsrezepte leiten die Handlung an und konturieren die Handlungsprodukte, indem sie aus dem weiten Feld des Möglichen eine Auswahl treffen, manche Elemente herausfiltern, andere pointieren und diese dann zu einer Einheit verknüpfen. So enthebt die soziale Ordnung des Schnittmusters den einzelnen von der Belastung des Ungewissen und Zufälligen und sie schützt ihn vor dem Rückfall in die Isolation und vor der Last des Solitärseins. Damit erweist sich in der visuellen Wahrnehmung, in den Ordnungen des Sichtbaren und den je mit ihnen gekoppelten Sozialitäten eine soziologische Bedeutung, die Georg Simmel dem ästhetischen Handeln generell beschied: Dass in der Erforschung der Wechselwirkungen zwischen Stilisierung und sozialer Gestaltung das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft plastisch hervortritt, weil hier die „Spannung zwischen dem Individuellen und dem Allgemeinen [...] aufs schärfste fühlbar“ wird (Simmel 1995c: 272).



## 8 Der Hochzeitsvideofilm: ‚Der schönste Tag des Lebens‘ und seine mediale Überhöhung<sup>88</sup>

### 8.1 Liebe, Hochzeiten und Videotapes

Diesseits aller Prozesse von Individualisierung, Rationalisierung und Entzauberung hat sich in der Moderne die Vorstellung von der romantische Liebe als dem eigentlichen Motiv der Partnerwahl, dem notwendigen ‚Kitt‘ dauerhafter Paarbeziehungen und dem unverrückbaren Fundament der Ehe durchgesetzt und erhalten. Als dem starken Gefühl der unbedingten Anziehungskraft und der tiefsten Verbundenheit zu einem Gegenüber, berührt die romantische Liebe den einzelnen aber nicht nur ganz entschieden in seiner Selbstwahrnehmung. Weil sie mit entsprechenden Vorstellungen und Erwartungen über eine gemeinschaftliche Ausgestaltung von Gegenwart und Zukunft einhergeht, verändert sie auch die Erfahrung der Lebenswelt und seine Lebensführung. Deshalb zählt Georg Simmel die Liebe denn auch „zu den großen Gestaltungskategorien des Daseins“ (Simmel 1993b: 19).

Als primordiale Gestaltungskategorie des Lebens bedarf die Liebe aber auch selbst der Gestaltung. Denn auch wenn sie, einem geflügelten Worte folgend, die Einanderzugehörigkeit blind macht – und ihnen vielleicht noch andere sensuelle und kognitive Fähigkeiten raubt –, das ‚Innere‘<sup>89</sup> muss in adäquater und möglichst ungebrochener, in glaubhafter und deshalb authentischer Weise nach ‚Außen‘ gebracht, also symbolisch dargestellt und damit sinnlich erfahrbar gemacht werden. Das Vorführen und Aufzeigen solcherart „Beziehungszeichen“ (Goffman 1982: 262ff.), die das Verhältnis zwischen den Handelnden signalisieren und bestätigen, geschieht – in je spezifischen, sozial und kulturell geregelten Ausdrucks- und Sozialformen – nicht nur intim, gegenüber dem geliebten Partner, sondern stets auch gegenüber dem engeren und weiteren sozialen Umfeld, dem sich die Handelnden als herausgehobene Vergemeinschaftung zu erkennen geben. Gerade für die Liebe gilt, was Durkheim für alle sozialen Gefühle beschreibt: sie haben „ohne Symbole nur eine ungewisse Existenz. Sie sind sehr stark, solange die Menschen beieinander sind und sich gegenseitig beeinflussen“, aber „sie überleben [...] nur unter der Form von Erinnerungen, die, sich selbst überlassen, immer blasser werden“ (Durkheim 1994: 316).

Der hier zur Analyse anstehende Hochzeitsvideofilm ist das audiovisuelle Dokument jenes sozialen Anlasses und jenes besonderen Tages, an dem für die

<sup>88</sup> Dieses Kapitel beruht auf einer früheren Veröffentlichung und wurde für die vorliegende Arbeit vollständig überarbeitet und umfassend ergänzt (vgl. Raab 2002).

<sup>89</sup> Für Simmel ist die Liebe – obschon unbedingt an einen ‚Gegenstand‘ geknüpft – kein „von Außen kommendes Ergriffen- oder Vergewaltigtwerden[s]“, sondern entspringt ganz dem Individuum: Sie ist ein vom Subjekt ausgehendes, zum Objekt hingehendes Gefühl, worin er das „entschiedenste[s] Zeugnis für das rein innerlich zentrale Wesen des Liebesereignisses“ erkennt (Simmel 1993b: 21f.). Damit wendet sich Simmel gegen Platon, für den der Liebesaffekt keine eigentliche Spontanität der Seele darstellt, sondern allein dadurch entsteht, dass das irdisch Gegebene an das im Reich der Ideen vorhandene Urbild des Schönen erinnert.

gewählte Sozialform Ehe alle die Gefühle der Liebe und der Wertschätzung zum Ausdruck bringenden Verhaltensformen, Symbole, interpersonellen Rituale und Zeremonialhandlungen im Kreise der für das Paar wichtigsten Sozialpartner zusammengeführt, dabei verdichtet und in einen spezifischen Ablauf gebracht werden können.

Nicht allein das vorliegende Videodokument, sondern vor allem der Umstand der Ausbildung einer gänzlich neuen audiovisuellen Gattung und offenbar sehr erfolgreichen Dienstleistung – dem semiprofessionellen Hochzeitsvideofilm – könnte darauf hinweisen, dass das Hochzeitereignis zumindest in bestimmten sozialen Milieus erst dann vollständig ist, wird es auch medial vermittelt. Dann rücken neben das ‚alte‘ Medium Kirche, das die Feiernden unter einem heiligen Dach zusammenführt und sie einem synästhetischen Erlebnis aussetzt, die ‚neuen‘ technischen Medien. Zuerst die Fotografie: Ebenso wie bei vielen anderen ‚hohen Zeiten‘ menschlichen Glücks und gesellschaftlicher Blüte, werden die entscheidenden Momente von Hochzeitsfeiern bildlich eingefangen und fixiert. In solcherart hochgradig standardisierten Aufnahmen zeigt sich der von Bourdieu in Anknüpfung an Durkheim beschriebene „rituelle Charakter der Fotografie“ (Bourdieu 1981: 32): Die Bilder und Bildkompositionen sollen das Dargestellte sanktionieren und ‚heiligen‘ und damit den Eindruck seiner Außergewöhnlichkeit steigern – der Herausgehobenheit des Ereignisses, des Paares und der „Exklusivität der Liebe“ (Simmel 1993b: 22).

Mit dem Voranschreiten der technischen Entwicklung kommen zu den statischen Momentaufnahmen die bewegten Bilder, wobei die Videotechnik das bis dahin bei Hobbyfilmern und Amateuren vorherrschende audiovisuelle Aufzeichnungssystem (Super-8) verdrängte und zugleich die Voraussetzungen für neue Handlungsoptionen und Handlungsfelder schuf. So ist bei Hochzeiten seit geraumer Zeit zu beobachten, dass sich zu den mit Videokameras ausgestatteten Verwandten und Bekannten der Brautleute ‚professionelle‘ Videografen gesellen, welche die Hobbyfilmer in ihre ursprüngliche Rolle als Teilnehmer des Festes zurückversetzen.<sup>90</sup> Die Videografen offerieren vornehmlich in Kleinanzeigen von Tageszeitungen, in speziellen Hochzeitszeitschriften, im Internet und auf Hochzeitsmessen ihre Dienstleistung, nämlich: den Hochzeitstag in professioneller Manier in bewegten Bildern festzuhalten – und angesichts ihrer steigenden Zahl werden diese Angebote offenbar auch vermehrt nachgefragt und wahrgenommen. Anders jedoch als die Dienstleistung Hochzeitsfotografie, die bereits zum Gegenstand sozialwissenschaftlicher Analysen

<sup>90</sup> Dass der semiprofessionelle Videofilm inzwischen zu einem festen Bestandteil der Hochzeit geworden ist, belegt ein Artikel im zentralen Organ der Glaubensgemeinschaft Zeugen Jehovas (Erwacht!, 8. Februar 2002). Unter der Überschrift „Der glücklichste Tag im Leben“ sind folgende in Anspruch zu nehmenden Dienstleistungen mit den zu erwartenden Preisen aufgelistet: „Make-up und Frisur: 500 €; Miete für einen Luxuswagen: 330 €; Videoaufzeichnung vom Tag: 660 €; Hochzeitsalbum (ohne Fotos): 140-550 €; Blumen: ab 660 €; Hochzeitsessen: 50-100 € pro Person; Brautkleid: ab 1.300 €.“

wurde (vgl. Lewis 1998), handelt es sich beim Hochzeitsvideofilm um ein bislang erst in Ansätzen erforschtes mediales Phänomen.<sup>91</sup>

Die digitale Medientechnik erlaubt nicht nur ein potentielles Einfangen des gesamten Hochzeitsverlaufs mit vielen seiner Ereignisse im Detail, sie macht vor allem die Dokumentation des sozialen Anlasses und dessen Ausgestaltung auf gänzlich neue Art und Weise möglich. Den Blick apparativ steuernd und dabei die bisherigen Aufzeichnungsmedien technisch in jeglicher Hinsicht übertreffend, liefert sie andere Beobachtungsanordnungen und hält insbesondere über den digitalen Schnitt und die Montage neue Ästhetisierungsmöglichkeiten bereit. Hieraus folgt für die Akteure vor der Kamera bzw. für die Bildproduzenten und die späteren Rezipienten eine wachsende Darstellungs- bzw. Produktions- und Deutungskompetenz mit und gegenüber dem Medium und seinen Bildern. Im Folgenden stehen jedoch weder das Verhalten der Hochzeitsgesellschaft während der Feierlichkeit und gegenüber der sie aufzeichnenden Kamera noch die typischen Rezeptionssituationen, in denen sich die Brautpaare die Endprodukte zuhause betrachten, im Mittelpunkt des Interesses. Vielmehr liegt der Fokus auf den kommunikativen Problemen desjenigen Handelnden, der das audiovisuelle Produkt erstellt.

Für den Hochzeitsvideofilmer gilt es, „den schönsten Tag des Lebens“<sup>92</sup> als den bedeutungsvollsten Moment und den zugleich höchsten Ausdruck einer Liebesbeziehung audiovisuell zu inszenieren. Inszenierung meint hier weder eine scheinhafte Konstruktion noch die Vortäuschung falscher Tatsachen, sondern – ganz im Gegenteil – den Umstand, dass die in der Face-to-face-Situation des sozialen Anlasses realisierten Ausdrucksformen der Liebe, die Zeremonialhandlungen sowie insgesamt die besondere Bedeutung dieses Hochzeitstages medial erfahrbar gemacht, das heißt in eine neue Gestalt als audiovisueller Ordnung überführt und damit in eine andere, nämlich ‚abgebildete‘ und ‚gebildete‘ Wirklichkeit übersetzt werden müssen. Es stellt sich deshalb die Frage, wie die den Emotionen, den rituellen Handlungen und die dem sozialen Anlass insgesamt angemessene audiovisuelle Ordnung bedingt und konstruiert ist – zumal unter dem selbstauferlegten Anspruch professionellen Handelns. Wie geschieht die Übersetzung des schönsten Tags des Lebens in die Welt im Videoformat? Und welche sozialen Bedingungen, Bedeutungen und Wertvorstellungen nehmen Einfluss auf die Ausgestaltung und das Arrangement der audiovisuellen Form?

91 Nur wenige Untersuchungen widmen sich dem kommerziellen Hochzeitsvideo; die Studien befassen sich mit nordamerikanischen (Moran 1996) und indischen Produktionen (Adelmann 2002). Zur massenmedialen Inszenierung des Hochzeitsrituals vgl. außerdem die Analysen zur RTL-Fernseh-Show „Traumhochzeit“ von Reichertz 2000.

92 Die Umschreibung des Hochzeitstages als den schönsten oder glücklichsten Tag des Lebens, verwendete der Produzent des hier untersuchten Hochzeitsvideofilms; häufig stößt man auf sie in Anzeigen, mit denen für Produkte oder Dienstleistungen für das Hochzeitsfest geworben wird oder in journalistischen Artikeln über den Hochzeitstag.

## 8.2 Zwei Dutzend Hochzeiten und ein Einzelfall

Nach einer ganzen Reihe fehlgeschlagener Versuche gelang es, Zugang zum Feld herzustellen und mit einem Hochzeitsvideofilmer in engeren Kontakt zu treten, der in einer überregionalen Tageszeitung inseriert hatte.<sup>93</sup> Es handelte sich um einen 50-jährigen städtischen Angestellten, der über die Fotografie zum Videofilm kam und zum Untersuchungszeitpunkt (2000) bereits seit ca. 10 Jahren Hochzeitsvideos als Dienstleistung anbietet – und dies mit zunächst steigender, dann anhaltender Nachfrage, so dass ihn seine Tätigkeit inzwischen fast jedes zweite Wochenende zu in ganz Süddeutschland und im angrenzenden Ausland stattfindenden Feiern führt.<sup>94</sup> Es ergab sich die Möglichkeit zu mehreren Interviews, zu Besuchen seines Ausstellungsstandes auf Hochzeitsmessen sowie zu teilnehmenden Beobachtungen beim Filmen und bei der Nachbearbeitung des Materials im Schneiderraum.

Für gewöhnlich vollzieht sich die Kontaktaufnahme zu Kunden dieser Dienstleistung über Empfehlungen bisheriger Auftraggeber, im Verlauf von Hochzeitsmessen oder als Reaktionen auf Anzeigen in speziellen Hochzeitszeitschriften. In allen Fällen geschieht im Vorfeld ein vom Filmer initiiertes mehrstufiges Abgleichen der Kompatibilität der potentiellen Vertragspartner. Beim ersten Kontakt kennen die neuen Kunden das Produkt entweder bereits von befreundeten Paaren oder sie nehmen Einsicht in Ausschnitte einer Reihe von Hochzeiten, die als eine Art Werbetrailer während der Messeveranstaltungen auf einem Endlosband gezeigt werden. Eine Ausnahme stellen die ganzseitigen Zeitschriftenanzeigen dar. In Ermangelung konkreter visueller Eindrücke preist der Filmer sein professionelles Können im Vergleich zu Laienaufnahmen an und schildert idealtypisch die Ablaufstruktur und Inhalte eines Hochzeitsfestes:

„Sicher gibt es unter Ihren Freunden und Verwandten einige, die eine Videokamera haben oder sich speziell für Ihren großen Tag eine kaufen. Aber Vorsicht! Lassen Sie sich vorher vom Hobbyfilmer einen bereits produzierten Film zeigen. [...] Vielleicht entdecken Sie abgeschnittene Köpfe oder sehen viel Himmel, die Decke oder nur die Füße von Personen. Oder immer wieder Tante Erna, weil sie es dem Hobbyfilmer angetan hat. [...] Nachaufgeführt beschreiben wir Ihnen den Ablauf einer Videoproduktion, wie er auch bei Ihrer Hochzeit sein könnte: Aufnahmen der Vorbereitung und festlichen Dekoration bei Ihnen zu Hause. Panoramaaufnahmen, Außen-/Innenaufnahmen vom Standesamt. Hochzeitszeremoniell und Gratulanten. Autofahrt zur Kirche. Panoramaaufnahmen, Außen-/Innenaufnahmen der Kirche. Kirchliches Trauzeremoniell. Musikalische Darbietungen. Gäste und Gratulanten. Außen-/Innenaufnahmen des Hotels/Restaurants, Geschenketisch. Anschneiden der Hochzeitstorte. Brautwalzer, Festreden, Musik-, Tanz- und Showeinlagen. Und im-

93 Es stellte sich heraus, dass sich das sofortige Abblocken vieler Anbieter aus der Befürchtung begründete, ihre Handlungspraxis könnte bei allzu großer Einsichtnahme in die Produktionsvorgänge von mir kopiert werden.

94 Der Filmer verfügt über einen ganzen Katalog von Zeugnissen und Dankesbriefen, in denen Kunden die Güte und Qualität seiner Dienstleistung loben und die er als Referenzen auf Hochzeitsmessen auslegt. Allerdings ist er mit dem zweiwöchigen Turnus bereits ausgelastet, denn da er das Filmen nebenberuflich ausübt, benötigt er die Wochenenden zwischen den Engagements zur Nachbearbeitung des Materials.

mer wieder im Mittelpunkt: Sie als Märchenpaar“ (Aus einer ganzseitigen Anzeige des Filmers in einer Hochzeitsillustrierten; Überschrift: „Ihr Videofilm à la Hollywood“).

Generell führt weitergehendes Interesse zu einem persönlichen Gespräch, in dessen Verlauf dem Brautpaar drei Ausschnitte aus Hochzeitsvideofilmen unterschiedlicher Anbieter präsentiert werden. Zwei Filme stammen von Konkurrenten und zeigen gezielt ausgewählte Szenen, in denen jene Fehler deutlich hervortreten, die unser Anbieter auch im Text seiner oben zitierten Hochzeitsanzeige anführt. In Absetzung hierzu führt der Anbieter aus seinen eigenen Produktionen jene besonders inszenierten und daher herausgehobenen Szenen vor, die auch in den Werbetrailern auf den Hochzeitsmessen zu sehen sind. Diese Szenen habe ich, siehe untenstehende Übersicht, als ‚Samples‘ bezeichnet und zur Feinanalyse ausgewählt. Entscheidet sich das Paar aus diesen drei Beispielen ‚blind‘ für die audiovisuelle Inszenierung unseres Filmers, müssen nur noch die Einzelheiten und besonderen Ereignisse des Hochzeitstages besprochen und auf ihre Einpassung in den Film hin überprüft werden. Dann kommt es zum Vertragsabschluss, zu dessen festen Bestandteilen die Länge des Filmes (3 Stunden) und sein Preis (1000 Euro) gehören. All diese vorbereiteten Verfahren dienen zunächst dazu, das Brautpaar von der Qualität des Produktes zu überzeugen; sie sollen aber zugleich – in einer Art Selektionsprozess – jene Kandidaten aussondern, die ihre Hochzeit nach einem anderen Ablauf bzw. mit anderen Inhalten feiern oder abweichende ästhetische Vorstellungen von der Ausgestaltung eines Hochzeitsfilmes haben. Aufgrund dieser Selektion und Feinabstimmung stellt der Anbieter zudem sicher, dass er sein erprobtes und eingespieltes Produktionsverfahren auf diese Hochzeit übertragen und darüber hinaus in der von ihm favorisierten Rolle – nämlich als Mitfeiernder – am Fest teilhaben kann.<sup>95</sup>

Das zur Ausdeutung ausgewählte Material beinhaltet das Videodokument des Hochzeitstages eines jungen Paares im Juni 2000. Die Braut ist 19, der Bräutigam 22 Jahre alt; beide verfügen über mittlere Bildungsabschlüsse und entstammen einer Kleinstadt im südlichen Baden-Württemberg. Die Auswahl genau dieses Datums zur Einzelfallanalyse legitimiert sich dadurch, dass es sich laut Aussage des Filmers um ein typisches Hochzeitsvideo aus seiner Produktion handelt, bei dem alles in der Vorbereitung, den Aufnahmen und der Nachbearbeitung routiniert von statten ging. Dies Umstand begründet sich wiederum

<sup>95</sup> Diesen Sachverhalt umschreibt der Filmer wie folgt: „Also ich sag’ immer, wenn’s zum Abschluss kommt, sag’ ich: Wir können doch eigentlich Du sagen untereinander. Das ist, ich kann besser arbeiten. Und bei der Feier bin ich dann total eingebunden, total inbegriffen. Ich feiere mit den Gästen, mit den Hochzeitsleuten, ich sitze mit ihnen am Tisch. Mit meinem Mitarbeiter. Wir bekommen das gleiche Essen. Es ist mir bis jetzt einmal passiert ... und das natürlich bei einem Professor. Der hat uns in ein anderes Restaurant gesetzt. Ich bin der, und wer seid ihr? Also das war für mich eine wahnsinnige Erfahrung. Und ich werde das nächste Mal anders regieren. Sollte mir das nochmal passieren, packe ich während der Hochzeit mein Zeug zusammen. Und die Hochzeit war um halbfertig. Der Film ging dann auch nur eineinhalb Stunden. Die hatten keine Musikkapelle, keine Musik am Abend, nichts. Jetzt können Sie sich vorstellen, wie so eine Hochzeit dann aussieht.“

daraus, dass der Ablauf und die rituellen Elemente dieser Hochzeit exakt dem favorisierten Schema des Filmers entsprachen (vgl. die nachfolgende Übersicht mit dem obigem Anzeigentext) und deshalb das Produkt mit einer Dauer von 2 Stunden und 46 Minuten die vertraglich festgelegte Standardlänge auch nur knapp unterschreitet:

### Grobstruktur „Hochzeitsvideo“:

Timer	Inhalt
0.00.10	Intro und Logo
0.01.07	Standesamt
0.02.32	Dekoriertes Haus, Garten und Auto
0.04.23	Außenansichten der Kirche
0.06.08	Innenansichten der Kirche
0.09.47	Hochzeitgesellschaft vor der Kirche
0.10.50	Ankunft des Brautpaares und Betreten des Kirchenraumes
0.15.14	Trauungszeremonie
0.54.47	Nach der Trauung vor der Kirche: Reiswerfen und Glückwünsche
1.01.06	Sektempfang
1.03.52	Außen- und Innenansichten des Restaurants
1.05.56	Anfahrt der Gesellschaft; Gäste im Restaurant und Ansprache des Bräutigams
1.12.32	<b>Sample I</b>
1.17.50	Spiele mit animateur im Restaurant
1.32.42	Brauttanz und allgemeines Tanzen
1.44.56	<b>Sample II</b>
1.45.46	Gesangsvortrag und Gruppentanz mit Verkleidung
2.18.43	Hochzeitstorte, Kuchen und Kaffee
2.23.34	Gesangsvortrag
2.31.06	Allgemeines Tanzen
2.36.05	Logo, Eigenwerbung, rechtliche Hinweise, Kontakt
2.46.00	Ende

Der Film zeichnet sich durch eine auffällige Disparität zweier stark miteinander kontrastierender Inszenierungsverfahren aus. Mit ca. 85% der Gesamtdauer dominieren jene Szenen, die in ‚dokumentarischer‘, also ‚konventioneller‘ und ‚naturalistischer‘ Manier eingefangen und wiedergegeben sind. In ihnen verwendet der Aufzeichnende den Originalton und ist darum bemüht, Fehler, die sich typischerweise im Material von Laien und konkurrierenden Anbietern finden – wie schiefe oder entstellende Kadrierungen, Überschnitten, sichtbares Zoomen etc. – zu vermeiden, dabei alle Zeremonialhandlungen gemäß ihrer Bedeutung im Ritual zeitlich zu gewichten und auch die Personen entsprechend ihrer Rolle und Position beim sozialen Anlass im Bild erscheinen zu lassen. Das einzig echte Inszenierungsmoment ist der Schnitt an den Übergängen der Einstellungen: Die Kamera fängt die Abläufe und die Bewegungen der Handelnden ein und bewegt sich dabei gegebenenfalls selbst, dann erstarrt das Bild

und bleibt, während der Ton sich fortsetzt, für etwa zwei Sekunden eingefroren, bevor ein harter Schnitt oder ein weiches Überblenden erfolgt.<sup>96</sup>

In völligem Gegensatz hierzu präsentieren sich jene Sequenzen, welche die verbleibenden ca. 15% des Materials ausmachen (in der Übersicht zur Grobstruktur kursiv gesetzt). Während das Gros der Aufnahmen keinerlei Überarbeitung erfährt und fast vollständig in das Endprodukt eingeht, verwendet der Filmer auf diese 15% das komplette, zwischen den Hochzeiten liegende Wochenende sowie zumindest einen weiteren Abend zur Aufbereitung. Diese aufgrund ihrer Überarbeitung und Aufbereitung besonders herausgehobenen Sequenzen machen den eigentlichen Unterschied zu Laienfilmen oder Konkurrenzprodukten aus und sind durch eine Reihe von Besonderheiten charakterisiert. Wesentlichstes Merkmal ist, dass die Sequenzen aus Abfolgen von Standbildern bestehen, die durch Computerschnitte miteinander verknüpft und mit speziell ausgewählter Musik unterlegt sind. Zudem werden in diesen Sequenzen eine Vielzahl von Inhalten und Ansichten vermittelt, die entweder gar nicht Bestandteil der Zeremonien waren oder die Details zeigen, die kaum einer der Feiernden wahrgenommen haben dürfte. Schließlich wird die besondere Bedeutung dieser Sequenzen durch deren strategische Platzierung an zentralen Stellen im Video unterstrichen: Sie rahmen, siehe obige Übersicht, den Film an Anfang und Schluss (ca. 11 Minuten bis zur Ankunft des Brautpaares vor der Kirche sowie die letzten 10 Minuten, vgl. die oben kursiv gesetzten Sequenzen) und sie finden sich – als die von mir als ‚Samples‘ benannten Bildfolgen – im Mittelteil, je etwa eine Stunde nach dem Filmstart und vor dessen Ende. Bevor die ‚Samples‘ für eine detaillierten Analyse herangezogen werden, sollen, um einen notgedrungen unvollkommenen Eindruck zu geben, die einleitenden ca. 11 Minuten des Films mit ihren Spezifika kurz beschrieben werden.

Das Hochzeitsvideo beginnt mit einer von dramatischer Orchestermusik begleiteten Computeranimation, die die Erde im Weltraum zeigt. Neben dem in der Bildmitte sich drehenden Erdball erscheinen drei Raumschiffe, die ihn mit Laserstrahlen beschießen, und als er in Bruchstücke zerspringt, wächst aus dem Bildzentrum das schnell den gesamten Bildschirm ausfüllende Firmenlogo. Obwohl es sich bei diesem Intro (ebenso wie beim Endlogo und der abschließenden Eigenwerbung) um Elemente handelt, die der Videograf auch anderen seiner filmischen Dienstleistungen vor-schaltet bzw. anhängt, verweist die spezifische Machart auf das basale Anliegen des Handelnden, nämlich sein Produkt als ein professionelles zu markieren: Der Einstieg in den Film ist inhaltlich wie gestalterisch maximal künstlich; er intoniert und visualisiert im wahrsten Sinne die Abhebung vom Alltäglichen und die Auflösung des Vertrauten durch einen gewaltigen, ja martialischen Einsatz von (medialem) High-Tech und erinnert damit an die Logos von Hollywoodproduktionsfirmen, die über ähnliche, die Filme eröffnenden Selbstdarstellungen ihre Kompetenz und Macht signalisieren, andere und vermeintlich neue Welten erzeugen zu können. Es folgen Standbilder vom Standesamt und anschließend vom mit Blumen und Herzen geschmückten Heim des

<sup>96</sup> Diese Schnittvariante resultiert nicht aus der Nachbearbeitung, sondern ist eine Option, die digitale Videokameras bereits während der Aufnahme anbieten.

Brautpaares, dem ebenso dekorierten Vorgarten und dem Hochzeitswagen. Obwohl beide Bildfolgen durch einen Hit der Backstreet Boys („Quit playing games with my heart“) zusammengehalten werden, unterscheiden sie sich auffällig hinsichtlich des Schnitts: Wo harte Cuts die Fotoshots von Haus, Garten und Oldtimer voneinander scheiden, sind die Standesamtbilder durch Schnittvarianten miteinander verbunden, in denen sich das nachfolgende langsam in das vorausgehende Bild hineinklappt, hinein dreht oder sich aus dessen Mitte heraus vergrößert und es allmählich überdeckt usw. In gleicher Weise erscheinen Zwischenblenden, die im Stile von Post- oder Glückwunschkarten die Aussagen „Wir haben geheiratet“ oder „In love“ und „Herzlichen Glückwunsch“ tragen.

Zu den sich unmittelbar anschließenden Außenansichten der Kirche setzt Popmusik mit dominierender E-Gitarre, Synthesizern und gregorianischem Choralgesang ein. Mit der Abfolge der Standbilder nähert sich der Zuschauer der über dem Dorf liegenden Barockkirche aus großer Entfernung allmählich soweit an, bis nur noch Details der Heiligenfiguren und Mauerinschriften einander ablösen. Hierbei gehen die einzelnen Bilder wiederum durch besondere Schnittvarianten ineinander über; sie zeichnen sich aber von jenen der Standesamtbilder durch eine erhöhte Komplexität aus: Die jeweils nachfolgenden schieben sich in die je vorangegangenen Bilder ein, entwickeln sich als Kreis, Raute, Stern oder drehendes Rad aus ihnen heraus und überlagern sie bald; sie überrollen diese wie Lamellen einer Jalousie, öffnen sich wie ein Tor oder verlassen den Bildschirm gleich einem Vorhang usw. Mit der sich fortsetzenden Musik vollzieht sich ein nahtloser Übergang ins Kircheninnere: Auf Gesamtansichten des glanz- und prunkvollen Raumes folgen Groß- und Detailaufnahmen der Engel, der Heiligen, von Ornamenten, Seitenaltären, der Orgel und schließlich des geschmückten Hauptaltars. Hierbei setzt sich das Prinzip der auf Sichtbarkeit und Bewegung angelegten Verknüpfungsmechanik der Standbilder fort. Doch die Schnittvarianten leiten nicht mehr nur auf besondere Weise in das nächste Bild über, sondern machen nun auf sich selbst aufmerksam, wobei die Ränder des Schnitts stets besonders hervorgehoben sind: Die Ansichten splitten auf oder zerfallen in Facetten, sie öffnen sich wie Knospen, präsentieren sich wie durch Prismen betrachtet, formieren sich zu Rosetten, Mosaiken und Kaleidoskopen, fallen konzentrisch in sich zusammen oder ‚rutschen‘ gleich einem Trichter in die Mitte des unteren Bildrandes.

Schließlich erscheinen im chronologisch dokumentierten, ‚natürlichen‘ Verlauf der Feierlichkeiten völlig unvermittelt die Höhepunkte des Hochzeitsvideos. Die nachfolgende Darstellung gibt die Grobstrukturen der beiden von mir als ‚Samples‘ bezeichneten Höhepunkte wieder.

## Sample 1

### Rahmung:

- 0.1 Schaukeln der Brautleute nebeneinander
- 0.2 Schaukeln der Braut alleine und Sprung von der Schaukel

1. Beide Eheringe auf je einer Blume in einem Strauss roter Rosen (nebeneinander)
2. Das sich küssende Paar
3. Beide Ringe auf je einer roten Rosen (nebeneinander)
4. Portrait des Brautpaares (nebeneinander)
5. Beide Ringe auf roten Rosen (nebeneinander)
6. Das sich küssende Paar
7. Beide Ringe auf roten Rosen (übereinander/ineinander)
8. Paar inmitten der Brauteltern
9. Beide Ringe auf roten Rosen (übereinander/ineinander)
10. Paar inmitten der Brauteltern
11. Einzelner Ring auf einzelner weißer Rose
12. Paar inmitten der Eltern des Bräutigams
13. Beide Ringe auf weißen Rosen (nebeneinander)
14. Paar inmitten der Eltern des Bräutigams
15. Einzelner Ring auf einzelner weißer Rose
16. Paar inmitten der Trauzeugen
17. Einzelner Ring auf roten Rosen
18. ‚Insert-Bild‘ von Einstellung 17
19. Paar (links, Braut im Vordergrund, Bräutigam dahinter) und Eltern des Bräutigams (gleiche Komposition rechts).
20. Beide Ringe auf weißen Rosen (nebeneinander)
21. Paar inmitten der Brauteltern
22. ‚Insert-Bild‘ von Einstellung 21
23. Wiederholung von Einstellung 21: Paar inmitten der Brauteltern
24. Wiederholung von Einstellung 17: Einzelner Ring auf roten Rosen
25. Paar inmitten eines größeren Kreises von Angehörigen
26. Einzelner Ring auf einzelner weißer Rose
27. ‚Insert-Bild‘ von Einstellung 26
28. Wiederholung von Einstellung 25: Paar inmitten eines größeren Kreises von Angehörigen
29. Einzelner Ring auf roten Rosen
30. Braut und Bräutigam nebeneinander auf der Schaukel
31. Beide Ringe auf weißen Rosen (nebeneinander)
32. Wiederholung von Einstellung 30: Braut und Bräutigam nebeneinander auf der Schaukel
33. Beide Ringe vor dunklem Hintergrund (übereinander/ineinander)
34. Braut alleine auf Schaukel
35. ‚Insert-Bild‘ von Einstellung 34 und zusätzliche Einstellung mit den Ringen auf roten Rosen
36. Beide Ringe auf roten Rosen (übereinander); es ist das Rosenbild aus Einstellung 35 vergrößert und ohne goldenen Rahmen.
37. Das sich küssende Paar

### Rahmung:

- 0.3 Schaukeln der Brautleute nebeneinander
- 0.4 Schaukeln der Braut alleine und Sprung von der Schaukel
- 0.5 Portrait der Braut

## Sample 2

1. Beide Ringe auf weißen Rosen (nebeneinander)
2. Beide Ringe auf roten Rosen (übereinander/ineinander)
3. Portrait der Braut (gleiche Einstellung wie aus Sample 1, Rahmung, das letzte Bild)
4. Beide Ringe auf roten Rosen (nebeneinander)
5. Portrait des Brautpaares (nebeneinander)
6. Einzelner Ring auf einzelner roter Rose
7. Das sich küssende Paar
8. Beide Ringe (übereinander) auf ‚neutralem Untergrund‘
9. Das sich küssende Paar

Zur Feinanalyse wurde das erste Sample ausgewählt.<sup>97</sup> Leitend für diese Entscheidung waren auffällige Unterschiede zu Sample 2, welche die Eigenständigkeit und Herausgehobenheit von Sample 1 innerhalb des gesamten Handlungsproduktes betonen und seinen Modellcharakter deutlich hervortreten lassen. Zu den wesentlichen Unterschieden gehört zum ersten der Umstand, dass das erste Sample 5 Minuten und 18 Sekunden für sich beansprucht, während das zweite Sample lediglich 50 Sekunden andauert. Zweitens setzt Sample 2 gänzlich unvermittelt ein und bricht ebenso abrupt ab, wohingegen Sample 1 durch zwei identische Klammern als Exkurs im Gesamtverlauf der audiovisuellen Inszenierung des Hochzeitsrituals gerahmt und akzentuiert ist. Diese beiden Klammern führen die schaukelnde und schließlich von der Schaukel springende Braut vor und markieren Sample 1 deutlich sichtbar als in sich verbundenen und geschlossenen, von der übrigen medialen Inszenierung abgelösten Ausschnitt und eigenständigen Sinnbereich. Drittens ist das erste Sample nicht wie Sample 2 nur mit vom Videografen ausgewählter Instrumentalmusik unterlegt, sondern über seine gesamte Dauer hinweg von dem von Celine Dion intonierten Titelsong aus dem Hollywood-Blockbuster „Titanic“ begleitet („My heart will go on“).

Bereits diese drei eher formalen Aspekte weisen das erste Sample als den eigentlichen Höhepunkt und inszenatorischen Kern des Hochzeitsvideos aus, und lassen das zweite als dessen ‚abgespeckte‘ und leicht modifizierte Wiederholung erscheinen. Es kann bzw. muss also davon ausgegangen werden, dass in Sample 1 die Strukturlogik der gesamten audiovisuellen Inszenierung des Hochzeitsgeschehens idealtypisch umgesetzt und enthalten ist. Diese Strukturlogik soll im Folgenden sequenzanalytisch herausgearbeitet werden.

97 Für die Partitur zu dieser Sequenz siehe Anhang B



Hochzeitsvideo 1

kurzen, transitorischen Zwischenstadium von noch fest geschlossen und bereits leicht geöffnet. Etwas nach links versetzt, ober- und unterhalb des Bildzentrums – das durch den Schnittpunkt der senkrecht und waagrecht verlaufenden Ränder zweier Rosenblüten markiert ist, und rechts oberhalb dessen eine ‚offene‘, dunklere Stelle ist – liegen auf eben jenen zweien, durch ihre Größe außerdem hervorstechenden Blüten, je ein goldener Ring. Genauso wie die Rosen sind die im Licht glänzenden Ringe miteinander identisch und makellos geformt – und nicht zuletzt sind auch sie drapiert, denn beide liegen zentrisch auf den Blüten und weisen mit der in sie eingearbeiteten Kerbe zum unteren Bildrand. Zur Ansicht kommen also zwei einwandfrei ausgestaltete, von Spezialisten fein gearbeitete bzw. zugerichtete, hochwertige und, wie man anzunehmen geneigt ist, hochpreisige Kulturobjekte. Sie werden von einem dritten Spezialisten, dem für das Mediale, zusammengeführt, ins rechte Licht gerückt und zusätzlich so arrangiert, dass sich die Objekte sowohl in ihrer identischen Erscheinung, in der Wiederholung ihrer Farben und Formen, ergänzen und gegenseitig bestätigen (Rosen-Rosen, Rot-Rot, Ringe-Ringe, Gold-Gold) wie sie auch in ihrer Perfektion, ihrem offensichtlichen Wert und nicht zuletzt in ihrem symbolischen Gehalt aufeinander verweisen und sich wechselseitig in ihrer Bedeutung erhöhen (Rosen-Rot-Ringe-Gold, Ringe-Rosen-Rot-Gold usw.) – so präsentiert sich dem Betrachter das Bild von auf Rosen gebetteten Ringen, mit Lichtenberg gesprochen, wie „ein Gericht von 4-blättrigen Kleeblättern“ (Lichtenberg 1998: 210). Bereits einzeln, in ihrer Kombination noch verstärkt, in der hier vorgeführten wechselseitigen Verweisstruktur aber kaum mehr zu überbieten, lassen diese – zumindest für moderne Gesellschaften – überzeitlich und kulturübergreifend verständlichen Symbole schwerlich eine andere inhaltliche Deutung zu, als die Versinnbildlichung der romantischen Liebe, von symbolisch zum Ausdruck gebrachter gegenseitiger Zuneigung und dem Wunsch nach

bzw. der bereits angebahnten Realisierung einer dauerhafter Bindung. Noch unbeantwortet ist die Frage, um welches Paar, um welche historische Zeit und um welchen sozialen Kontext es sich konkret handeln könnte. Doch die spezifische Aufbereitung der Einstellung wirkt mit ihren Leerstellen und Platzhaltern wie ein raumzeitliches Passepartout, in das sich potentiell jedes moderne, romantisch veranlagte Paar hineinwünschen und auch einpassen kann, weshalb sich die Deutungsarbeit tendenziell zunächst vom Inhalt auf die Form verschiebt.

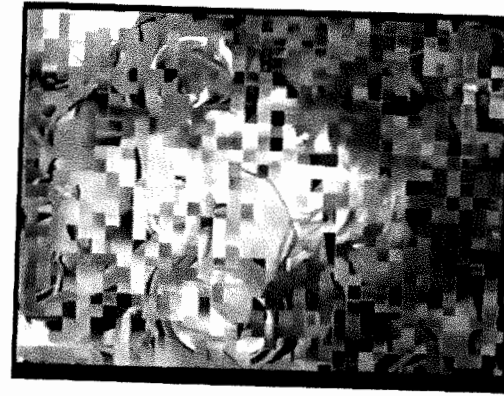
Inhaltlich ist die Großaufnahme ist auf Bewegungslosigkeit angelegt, denn aufgrund der Unbelebtheit der Objekte wird es keine durch sie selbst vollzogenen Bewegungen im Bild geben können; die Möglichkeit einer (Natur-)Katastrophe einmal ausgeschlossen. So trägt das Bild den Charakter eines fotografierten Stilllebens – und trotzdem wird es sich aufgrund seiner Formgebung verändern müssen oder durch ein anderes Bild abgelöst werden. Denn obwohl es mehrere Schönheits- und Harmonieideale in außeralltäglicher Manier zusammenführt und in der Künstlichkeit des Arrangements offensichtlich um Perfektion bemüht ist, so fällt doch die unterschiedliche Positionierung und damit das Größengefälle der Ringe auf, ebenso ihre fast schon beliebige Verteilung im Bild und die sich daraus ergebende relative Distanz zueinander, und vor allem auch der uneinheitlich ausgestaltete Hintergrund der Einstellung – Eindrücke, die den Anspruch der Perfektion stark mildern. Das Rosen-Ringebild ist (noch) kein geschlossenes Kunstwerk, bei dem man es nicht wagen würde, es anzufassen oder gar seine Form zu verändern, denn wo das Kunstwerk unberührbar ist und auf Distanz hält, lädt die hier zur Ansicht gebrachte Schönheit geradezu zum Eingriff und zur Vervollständigung ein.

Genauso, wie das Bild inhaltlich auf Bewegungslosigkeit eingerichtet und auf Beständigkeit gestimmt ist, drängt es also formal auf Weiterführung und formal-ästhetisch auf Vervollständigung. Entsprechende Korrekturen und Ergänzungen könnten sich zunächst auf die Rahmung des Bildes beziehen und damit auf die Auffüllung und Ergänzung des Bildinhaltes. Man könnte erwarten, dass eine Hand oder einzelne Finger sichtbar, aber fachmännisch und behutsam, ohne das bereits Gelungene zu ruinieren, von außen in das Bild eingreifen und leichte Veränderungen vornehmen, um alles, die bestehende harmonische Zweifelt und Alleingültigkeit von Rosen und Ringen Störende, vorsichtig herauszuredigieren, indem sie die Ringe anders positionieren oder die ‚leeren‘ Stelle rechts und links oben in den Bildecken mit weiteren Blumen ausfüllen und so ein ausgedehntes, potentiell weit über den sichtbaren Ausschnitt hinausragendes Rosenbett suggerieren. In dieser Hinsicht wäre auch denkbar, dass die Kamera eine entsprechend zaghafte Veränderung der Kadrierung durch einen Zoom, einen leichten Schwenk, eine Fahrt oder gar durch einen Positionswechsel vornimmt. Eine andere, gegenläufige Variante wäre die Öffnung des Bildraumes durch ein Zurückfahren der Kamera, damit das Belassen des Arrangements und die Eröffnung einer (Handlungs-)Sequenz, von der die ansichtige Rosen-Ring-Installation nur einer, wenngleich ein wesentlicher

Bestandteil ist. Zu denken ist hier etwa an den Beginn oder an die Überleitung zu einem dokumentarischen Film über einen Rosenzüchter, einen Juwelier, einen Fotografen, ebenso an eine unmittelbar bevorstehende Hochzeit, wobei auch eine fiktionale Inszenierung, etwa in einer Vorabendserie vorstellbar ist. Schließlich erlaubt die offensichtliche Lücke zwischen den Ringen bzw. der leere Raum rechts von ihnen auch, dass weitere Objekte, ein Wort oder ein Schriftzug, insgesamt vielleicht ein Titel für das Folgende eingebracht wird, was nicht zuletzt das Bild ästhetisch komplettieren würde. In beiden Fällen, Schrift oder Objekt, muss sich das Hinzukommende inhaltlich und formal in die bereits benannte wechselseitige Verweisstruktur einfügen, das heißt es müsste die vorgezeichnete Passung bruchlos ausfüllen und damit adäquat komplettieren. In diesem Falle wäre eine Vorabendserie ebenso möglich wie ein diese Serien rahmender oder unterbrechender Werbespot.

In allen angesprochenen Varianten – Eingriff in das Arrangement, Veränderung der Kadrierung, Erweiterung des Bildinhaltes – erscheint die bestehende Einstellung als Eröffnung einer Sequenz. Vollendet-unvollendet wirkt das Stillleben wie eine Art Zwischen- oder Eröffnungsbild, das den thematischen Kern des Nachfolgenden bereits offenlegt und so dem Zuseher mit der ersten Ansicht zugleich eine unmissverständliche Orientierung gibt; das dabei aber zugleich, durch die an mehreren Orten in ihm selbst gesetzten Leerstellen, die eigene Unabgeschlossenheit und damit seinen eröffnenden und transitorischen Charakter mit versinnbildlicht.

Aus dem Bildzentrum heraus, in und an jener dunklen Stelle ‚zwischen‘ den beiden ringtragenden Rosen erscheinen nach ca. 3 Sekunden, in denen keinerlei Veränderung in der Einstellung geschieht, mehrere Lichtflecke. Anfangs sind die Flecken noch blass und wirken transparent, doch sie werden schnell heller und ‚nutzen‘ zu ihrer Konkretion den dunklen Hintergrund. Immer deutlicher und immer näher rücken sie an die zentralen Objekte heran, halten sich zunächst aber noch scheu von ihnen fern und berühren diese nicht. Während sich die Lichtflecken weiter aufhellen, zu eigenwertigen Licht- und Farbquellen mutieren und eine einheitliche Form annehmen, gesellen sich um sie herum neue, zunächst ebenfalls blass-transparente Flecken hinzu, so dass nun auf der unteren ringtragenden Rose bereits ein zaghaftes ‚Überdecken‘ des Bildinhaltes geschieht. Während die Lichtflecken selbst aus jeweils vier gleichlangen Geraden bestehen, die in rechten Winkeln aufeinander treffen, gehorcht die Verteilung der Quadrate, die sich teilweise bereits zu Rechtecken und anderen kleinflächigen Kombinationen zusammenfinden, keinerlei strukturierendem Prinzip, außer dem Umstand, dass die Entwicklung ihren Ausgang im Bildzentrum nimmt und sich allmählich zu den Bildrändern vorarbeitet. Dabei nehmen die Quadrate, während sie sich zu immer größeren, bald zusammenhängenden Flächen zusammenfügen, teilweise Farben und Helligkeitswerte an, die im Rosen-Ringe-Bild nicht enthalten waren. Diese Entwicklung verläuft solange, bis ein aus einer Vielzahl gleichgroßer, in Farbe und Helligkeit changierender Quadrate bestehendes Rastersystem das gesamte Bild ausfüllt und keinerlei Gegenstand und Inhalt mehr identifizierbar ist (vgl. Hochzeitsvideo 2).



Hochzeitsvideo 2

Dieser Augenblick markiert zugleich den Kulminationspunkt des Prozesses, denn von nun an verlieren die Quadrate, vom Bildzentrum ausgehend, ihre Substanz. Im gleichen Zuge wie sich ihre Rahmung auflöst, nehmen sie einen konstanten Farb- und Helligkeitswert an, so dass sich neue, zusammenhängende und voneinander abgrenzende Form- und Farbinseln herausbilden, die weder dem zurückliegenden Rosen-Ringe-Bild noch dem Ordnungsgefüge des Rastersystems zugehören. Dieser Vor-

gang der Auflösung der Quadrate, ihrer Selbstwertigkeit hin zu einer neuen Farb- und Formfindung, dehnt sich wiederum bis zu den Bildrändern aus, wo er sein Ende nimmt und sich die neue Einstellung nun klar und ohne verfremdenden Effekt zu erkennen gibt. Im Bildzentrum werden die Gesichter eines sich küssenden Paares im Profil erkennbar; die fertige Einstellung präsentiert es schließlich in Großaufnahme und bestätigt den ersten Eindruck.

Zunächst ist festzustellen, dass das inhaltlich als Stillleben arrangierte Rosen-Ringe-Bild diesen Status auch in seiner medialen Behandlung im Film bewahrt, denn die Einstellung währt 3 Sekunden unverändert, bevor ein sachter, kontrollierter Eingriff in die Darstellung erfolgt. Dieser Eingriff erweist sich aber weniger als optimierende Korrektur des Bestehenden, im Sinne seiner Auffüllung und Vervollständigung, sondern als dessen bedächtige Auflösung oder Ver- und Umwandlung, als eine Art Hinaus- und Hinübergleiten aus bestehenden in neue Inhalte und Formen. Dieser Vorgang der Herausbildung des Neuen vollzieht sich darüber hinaus als eine für den Betrachter unerwartete und unerwartbare visuelle Attraktion. Die wachsende Indifferenz des bestehenden Inhalts und seiner Form wird in Gang gebracht, vorangetrieben und zugleich ansichtig gemacht durch eine neu ins Bild gesetzte Differenzierung, die sich als rational und irrational zugleich erweist, wie die obige Einstellung vom Kulminationspunkt zeigt. Rational, weil exakt bemessen, ist die Quadratform selbst sowie deren am technischen Medienbild als Piktogramm und am medial gegebenen Rahmenrechteck sich orientierende Anordnung: ihr Ausgangspunkt im Bildzentrum und ihre Ausformung in Gestalt eines Rastersystems sowie ihr Finale an den Rahmenrändern. Irrational bleibt die anhaltende Veränderung der Farb- und Helligkeitswerte der einzelnen Quadrate und ihr damit einhergehender Zusammenschluss zu größeren Gebilden – zumindest

solange, bis sich am Kulminationspunkt wenigstens eine prinzipielle Gesetzmäßigkeit offenbart: der Übergang nutzt die Farb- und Helligkeitswerte der vorausgehenden und der nachfolgenden Einstellung und fügt sie an beliebiger, einzig durch das Rastersystem in gewisser Weise vordefinierter Stelle in- und übereinander. Am Kulminationspunkt, auf der Grenze und im Zeitpunkt des Überganges, ist denn auch ‚alles‘ zugleich im Bild: die vorausgehende *und* die nachfolgende Einstellung in maximaler Indifferenz *und* die Rasterordnung in maximaler Ausdifferenzierung. Klar zu identifizieren ist in diesem Augenblick deshalb nichts weiter als das medial bestimmte, geometrisch-rationale Raster selbst, welches das irrationale Durcheinander der Formen und Farben wie ein Sicherheitsnetz umspannt und auffängt. Es überdeckt und überformt das gesamte Bild, wobei es von der Individualität der Einstellungen ebenso abstrahiert wie von der einzelner Farbpunkte und beides seiner strukturiert-strukturierenden Führung unterwirft. Im Moment der ‚Krise‘, in der die alte Ordnung im Verschwinden begriffen und fast schon nicht mehr existent, die neue noch nicht ausgebildet ist, wird die die Umwandlung auslösende und zugleich ordnende Struktur zur höchsten Sichtbarkeit gebracht. Dergestalt versichert das Netz dem diffus changierenden, sich auflösenden und übergehenden Einzelnen Halt und Orientierung und signalisiert die Geordnetheit und Sicherheit des Übergangs.

Bis an diese Stelle lassen sich bereits Strukturelemente des Handelns hervorheben und mit Blick auf den weiteren Verlauf der Inszenierung aufeinander beziehen. Erstes Strukturelement ist die bereits im ersten Bild herausgestellte, im Übergang sich fortsetzende und auch im zweiten Bild enthaltene, inhaltliche und formale wechselseitige Verweisstruktur. Inhaltlich betonen beide Bilder und die sie verbindende Umwandlung die Zweiheit in Harmonie: Rosen und Ringe, Rot und Gold, das Ringpaar selbst, dann der ‚fließende‘ Übergang zweier Einstellungen und schließlich das innig umschlungene und sich küssende Paar. Formal fällt ist die Mittelpunktsbezogenheit der Einstellungen wie auch des Übergangs zwischen ihnen auf: Das Rosen-Ring-Bild und der Kuss des Paares akzentuieren das Bildzentrum ebenso, wie der Übergang der Einstellungen im Zentrum seinen Ausgang nimmt und seinen Abschluss findet. Zweitens Strukturelement ist der mediale Eingriff, das heißt einmal die Komposition der Einzelbilder, die Montage im Bild, und das andere Mal der Anschluss der Einstellungen, die Montage der Bilder. Der Eingriff zeichnet sich zuerst dadurch aus, dass er aus der empirischen Wirklichkeit besonders eingerichtete, ‚auf den (Mittel-)Punkt gebrachte‘ Momentaufnahmen herstellt. An den Fotografien nimmt er in der Folge keine wie auch immer gearteten anderen Handlungen vor, als mittels eines Schnitts aus dem Festgestellten geordnet und kontrolliert in ein neues Festgestelltes zu überführen, nur um dabei schließlich den Übergang als solchen zu einer nachvollziehbaren, visuellen Sensation zu machen. Für den Fortgang des Samples gilt es nun diese Strukturelemente, von denen zunächst davon ausgegangen wird, dass sie beibehalten werden, zu prüfen, zu erweitern und zu korrigieren.



Hochzeitsvideo 3

Die Ansicht vom sich umarmenden und sich küssenden Paar bleibt vier Sekunden unverändert bestehen. Ausgehend vom Bildzentrum, dort, wo sich ihre Lippen berühren, bildet sich ein dunkler Fleck, der sich schnell nach den vier Seiten des Rahmenrechtecks hin ausdehnt. In seiner Entwicklung rötet sich der Fleck und nimmt die Form einer Raute an.<sup>98</sup> Die Farbe und die Form des Gebildes bleiben in ihren Grundstrukturen erhalten, während es sich über die gesamte Bildfläche auszubreiten beginnt. Die Ausdehnung erfolgt proportional, die Bewegung zielgerichtet, denn die Spitzen der Raute weisen mittig in Richtung der vier Bildränder. Gleichzeitig treffen die obere und untere Spitze den oberen und unteren Bildrand mittig und separieren die Ansicht in zwei ungleich-gleiche Hälften: der küssende Bräutigam links, die küssende Braut rechts, mit je gleichgroßen Bildanteilen. In diesem Moment, am Kulminationspunkt (vgl. Hochzeitsvideo 3) werden in der Raute, rechts und links unterhalb des hellen Rot in der Mitte des Bildes, zwei weitere hellrote Formen und dazwischen eine dunkle Stelle erkennbar: was sich öffnet, ausdehnt, überdeckt und trennt, hat mit seinen Rändern, nach außen hin, zwar eine eindeutige Figur, doch in seinem Inneren präsentiert es neue, andere, noch unkenntliche Formen. Das Rot und die Raute symbolisieren demnach nicht allein den das Paar verbindenden Kussmund, von dem sie ihren Ausgang nehmen, sondern übermitteln zugleich auch andere Inhalte mit neuen Formen, welche die vorausgegangene Einstellung teilen und alsbald verdrängen. An jenen Stellen, die bisher die beiden Personen einnahmen – die sie teilansichtig noch immer einnehmen und die durch die linke und rechte Spitze der Raute angezeigt sind – erscheinen nun die beiden Eheringe, je auf einer Rose liegend. Die beiden Blumen sind durch einen schmalen dunklen Zwischenraum voneinander getrennt und werden von einer großen dritten, mittig im Bild und über ihnen stehenden Rose überragt.

Die beiden bisher beschriebenen Strukturelemente können mit der dritten Einstellung präzisiert und erweitert werden. Das erste Strukturelement, das ich nun die symbolische *wechselseitige Verweisung* nennen möchte, wird in der

<sup>98</sup> Korrekterweise wäre von einem Rhomboiden zuzusprechen, denn genau besehen handelt es sich um eine Raute respektive einen Rhombus mit ungleichen, in diesem Falle zudem noch leicht nach innen gebogenen Seitenpaaren. Demnach handelt es sich um ein geometrisches Gebilde, das Ungleiche, besser: Ähnliches, in einer rational-ästhetischen Form zusammenfügt.



ersten Einstellung eröffnet und ist dort noch bildimmanent, setzt sich dann über die Einstellungen hinweg fort. Rosen, Ringe, Rot, Gold, das Paar – all diese Elemente sind in Momentaufnahmen arrangiert, festgehalten und verweisen aufeinander, ergänzen und bestärken sich gegenseitig und vor allem: sie dienen einander als gleichwertige Stellvertreter und Platzhalter für den Übergang in das nächste Bild. Das zweite Strukturelement steht mit dem ersten in unauflösllichem Zusammenhang, denn es organisiert die wechselseitige Verweisung. Es überführt das Liebesgefühl, das Irrationale, durch die einzelnen Symbole und die Verweise zusätzlich emotional aufgeladene, in das, was nicht zuletzt um der Prozesshaftigkeit des Handelns gerecht zu werden als *gliedernde Grundgestalt* der Bilder benannt werden kann. Die oben genannten Elemente bzw. Zeichen und Symbole werden durch rational bemessene Prinzipien organisiert, die sich am medial vorgegebenen Rechteckrahmen orientieren: Mittigkeit, Zentralität und Symmetrie sind bestimmend für die Platzierung der Objekte im Bildraum; sie richten diese zueinander aus und regeln ihre Aus- und Umformung in der Zeit, die sich wiederum in Gestalt von geometrischen Formen, wie Quadraten, Rechtecken und Rauten vollzieht. Dabei erscheint das Bildzentrum, darauf verweist bereits der enge Aufeinanderbezogenheit von Mittigkeit, Zentralität und Symmetrie, als der eigentliche Kern und herausgehobene Ort sowohl des Geschehens selbst wie auch seiner raumzeitlichen Organisation. Das Zentrum ist jene Stelle, die alle bisherigen und – das zeigt bereits die Raute an – wohl auch alle weiteren Elemente und Formen aufeinander bezieht und miteinander verbindet, und darüber hinaus ereignet sich hier der Kuss als das die Verbindung symbolisierende Zeichen. Diesen beiden nun klarer konturierten Strukturelementen kann schließlich ein noch vages, drittes hinzugefügt werden. Es deutet sich an als ein Spiel aus Annäherung und Verbindung einerseits und Abstoßung und Trennung andererseits, denn mittels der *wechselseitigen Verweisung* und der *gliedernden Grundgestalt* der Bilder werden das Paar und die sie symbolisierenden Objekte einmal aufs engste aneinander herangeführt, dann wieder voneinander geschieden: Das erste Rosen-Ring-Bild zeigt in seiner vollendeten Unvollendetheit die sich notwendig weiter verdichtende Verbindung an (vgl. Hochzeitsvideo 1); das Bild vom sich küssenden Paar löst das Versprechen sogleich ein; die sich ausformende Raute reißt dann das sich umarmende Paar wiederum förmlich auseinander – und doch sind in der sich auf diesem Wege herausbildenden Einstellung die stellvertretend für das Paar stehenden Rosen und Ringe im Vergleich zum ersten Rosen-Ringe-Bild deutlich näher aneinander herangerückt und nun zudem auf gleicher Höhe platziert. Letzteres deutet darauf hin, dass sich das kokettierende Wechselspiel tendenziell in Richtung einer Annäherung bewegt.

Was ist also als nächstes zu erwarten? Auf das Stilleben der Rosen- und Ringe könnte, das Strukturelement der *wechselseitigen Verweisung* fortführend, eine erneute Ansicht des Paares folgen, das die sie stellvertretenden Symbole ablöst. Dabei würde, die bisherige Struktur der *gliedernden Grundgestalt* weiterführend, der Aufbau des Übergangs das Bildzentrum herausheben und sich

durch einen zunächst behutsamen Eingriff die neue Einstellung herausformen. Der Übergang wird sich an den geometrisch-rationalen Vorgaben des Bildrahmens orientieren und seine interne, formgestaltende Organisationsstruktur wird gleichfalls eine rational geordnete sein. Schließlich ist anzunehmen, dass sich das Spiel aus Annäherung und Abstoßung fortsetzt, wobei der diesmalige Ausschlag nach der Trennung eine erneute Annäherung erwarten lässt. Sollte sich dieser Deutungshorizont einstellen und bewahrheiten, wird die Feinanalyse abgebrochen und nach der Hinzuziehung der Tonebene zur Formulierung der Strukturhypothese bzw. zur Typisierung des Falls übergegangen.



Hochzeitsvideo 4

In allen vier Ecken des Bildes bilden sich zugleich und im selben Abstand zu den Rändern, helle Flecken, eher Striche oder Rechtecke heraus. Sie weisen sowohl in Richtung der Bildecken wie auch des Bildzentrums. Die Rechtecke vergrößern sich proportional zueinander und zugleich verändert und ‚individualisiert‘ sich ihre Farbgebung. Im Prozess ihrer Ausdehnung kommen neue Flecken hinzu: Auf den oberen Teilssegmenten der beiden Ringe bildet sich je eine kleine Raute aus, die beide gleichfalls unterschiedliche Farben und Helligkeiten aufweisen. Während all diese Formen zusehends an Größe gewinnen und in den von ihnen eröffneten Ausschnitten bereits sich voneinander abhebende Formen zu erkennen geben, öffnet sich oberhalb und unterhalb des schon durch die sich entwickelnde Formation betonten Bildzentrums je ein dünner Spalt. So wie die Enden der Rauten einmal auf das Bildzentrum, das andere Mal mittig auf die rechten und linken Bildränder zeigen, so auch die Enden der beiden spaltförmigen Öffnungen auf das Zentrum und die Mitte des oberen bzw. unteren Bildrandes. Alle Formen gewinnen an Größe, berühren sich bald und gehen schließlich so ineinander über, dass die vertikale Halbierung des Bildes und zugleich die Rechts-links-Symmetrie des sich ausformenden Gebildes betont werden. Dergestalt verdrängen die Formen das Rot der Rosen, ersetzen die Ringe durch Braut und Bräutigam und generieren die neue Einstellung. Dabei betont das sich zurückziehende Rot bis weit nach dem Kulminationspunkt (vgl. Hochzeitsvideo 4) das Bildzentrum als die das gesamte Arrangement und den Verlaufsprozess organisierende Zentrale, denn in Gestalt von vier zu den Bildecken weisenden länglichen Formen wird das Rot allmählich von ihm aufgesogen. Exakt an dieser somit mehrfach als Kern he-

rausgehobenen Stelle erscheint in der neuen, nun ansichtigen Einstellung ein hölzerner Knauf, der die Lehne einer Kirchenbank nach oben abschließt. An ihm befindet sich eine einzelne rote Rose mit weißem Band. Links und rechts der Rose, auf der Kirchenbank, sitzt das Paar: beide blicken in entgegen gesetzte Richtungen und beide haben einen gleichgroßen Bildanteil. Die exakte Halbierung der Ansicht ist wiederum durch die eben benannte, mittig aus dem unteren Bildrand nach oben ragende und im Zentrum abschließende Lehne der Kirchenbank sowie durch die an ihr angebrachte Rose markiert.

Die beiden bisher herausgestellten Strukturelemente finden in der vierten Einstellung ihre Weiterführung und Bestätigung. Doch sie erschöpfen sich nicht darin. Denn sowohl das Prinzip der *wechselseitige Verweisung* als auch der *gliedernden Grundgestalt* erfährt je für sich und darüber hinaus in der Verbindung eine nochmalige Steigerung. Damit erreicht die vierte Einstellung am jenem kurzen Moment des Kulminationspunktes ein Komplexitätsniveau, das sich der diskursiven Beschreibung fast schon entzieht. Auch um bereits mehrfach Gesagtes nicht nochmals zu wiederholen, seien deshalb nur die wichtigsten Aspekte genannt.

Entscheidend ist, dass in diesem Übergang die in allen bisherigen Einstellungen und Übergängen identifizierten Elemente zusammengeführt, vervielfacht und in der einzigen Bewegung einer harmonischen Formverknüpfung aufeinander bezogen und miteinander in Verbindung gebracht werden: Rosen, Ringe, Paar, Rechteck, Raute und vor allem die Einbeziehung des gesamten Bildrahmens über eine durch die Prinzipien von Mittigkeit, Zentralität und Symmetrie erreichte Betonung seiner Ecken und Ränder, seiner Hälften und seines Zentrums. Insgesamt wirkt der Übergang in seiner Anbahnung und Auflösung, insbesondere aber an seinem Kulminationspunkt wie ein großes ornamentales Scherenschnittmuster, das außerhalb des audiovisuellen Mediums in ‚überraschender Weise‘ entsteht, wenn man ein Blatt faltet, an verschiedenen Stellen einschneidet und wieder entfaltet. Das Ornament füllt das gesamte Wahrnehmungsfeld aus, doch anders als das Gitternetz am ersten Übergang (vgl. Hochzeitsvideo 2), ist es ein Strukturgebilde, das durch die weniger eindeutig zu definierende Strenge des „unendlichen Rapports“ (Riegl 1985) verschiedene komplexe Ordnungen zu integrieren bzw. zu generieren vermag. Indem es die Bedingtheit von absoluter Geschlossenheit sowie rationaler Kompositions- und Anschlusslogik einerseits und unerschöpflichem Beziehungsreichtum andererseits visualisiert, führt das Ornament die beiden Strukturelemente der *wechselseitigen Verweisung* und der *gliedernden Grundgestalt* mit geradezu bezwingender, ja überwältigender, weil durch die Formvollendung sich selbst erklärender und in der Erklärung zugleich bestätigender Überzeugungskraft ineinander. Einfachheit und Komplexität, Klarheit und verwirrende Vielfalt, Ruhe und Bewegtheit, Redundanz und Varietät, insgesamt: das Verhältnis aus Rationalität und Irrationalität – sie machen den ästhetischen Reiz des Ornaments als jenes visuellen Formgebildes aus, das den Übergang von der einen in die andere Bildordnung idealtypisch ausgestaltet.

Der bis an diese Stelle des Samples auf die Spitze getriebenen symbolischen Verdichtung und Formvollendung widerspricht allerdings die Ansicht vom getrennt sitzenden, voneinander keinerlei Notiz nehmenden Paar. Das Ornament erscheint somit zwar als konsequente Formbildung innerhalb der dramaturgischen Steigerung. Doch die Inszenierung hat ihren Höhepunkt offenbar noch nicht erreicht, denn noch schlägt das Pendel im Wechselspiel von Annäherung und Distanzierung in beide Richtungen aus. Aufgrund der bisher aufgezeigten Handlungsstruktur und „weil der Mensch das verbindende Wesen ist, das immer trennen muss und ohne zu trennen nicht verbinden kann“ (Simmel 1993c: 11), gerade also die Trennung das Gefühl der Einheit weckt und bestärkt, ist jedoch anzunehmen, dass das Sample dann an seinem Gipfelpunkt ankommt, wenn die im Ornament angezeigte Verdichtung von symbolischer Verweisstruktur und rationaler Bildordnung mit der maximalen Annäherung bzw. Einswerdung des Paares koinzidiert. Das dritte Strukturelement könnte dann konkretisiert und als *tendenzielle Verdichtung* der Sozialbeziehung beschrieben werden. Würden alle drei identifizierten Strukturelemente gleichzeitig realisiert und griffen dabei ineinander, wäre das Ornament auf allen visuellen Ebenen perfektioniert und der dramaturgische Höhepunkt des Samples erreicht.

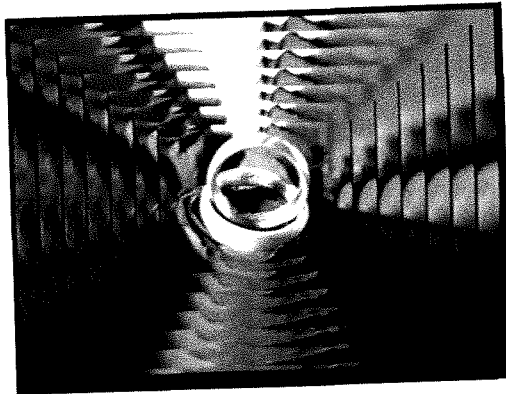
Weil sich im weiteren Verlauf des Samples die erkannten Strukturelemente nur noch wiederholen bzw. in der antizipierten Weise für die dramaturgische Steigerung zusammenfügen, kann die Feinanalyse an dieser Stelle beendet werden. Der Vollständigkeit halber sei das Nachfolgende jedoch kurz zusammengefasst.<sup>99</sup> Mit den zwei sich anschließenden Einstellungen reduziert sich die Komplexität in der Ausgestaltung des Übergangs zugunsten einer Hervorhebung des Spieles aus Nähe und Distanz, bei dem sich der Ausschlag nunmehr eindeutig in Richtung Annäherung bewegt. Dann erreicht das Sample mit den beiden folgenden Bildübergängen seinen ersten, offenbar nicht mehr zu überbietenden Höhepunkt.

<sup>99</sup> Es sei nochmals darauf hingewiesen, dass der gesamte Ablauf von Sample 1 stichwortartig in der Partitur nachzuvollziehen ist, vgl. Anhang B



**Hochzeitsvideo 5**

und damit in Richtung der mit der neuen Einstellung im Zentrum des Bildhintergrundes erscheinenden Eheringe (Hochzeitsvideo 5). Die Ringe selbst sind in Nahaufnahme auf- bzw. ineinanderliegend und auf einer einzelnen roten Rose drapiert. Durch diese Inszenierung bleibt das Paar als solches erhalten; es wird durch den Übergang weder verdeckt noch getrennt, sondern sogar noch gedoppelt, denn die Rückseite der sich drehenden Einstellung ist eine Dublette der Vorderansicht. Außerdem ‚schrumpft‘ das Paar zusammen, nur um dadurch – wie es scheint – noch enger zusammenzurücken, und taucht dabei in das zudem alles verdichtende Bildzentrum ein. Das Zentrum wiederum ist umrahmt und auratisch überhöht durch die sich elliptisch überschneidenden goldenen Eheringe.



**Hochzeitsvideo 6**

Die Großaufnahme, die das sich küssende Paar so nah wie nie zuvor zeigt, verkleinert sich etwas, indem sie sich proportional zu den Bildrändern zusammenzieht. Sofort wird dahinter, zwischen ihrem Rahmen und der medial gegebenen Rahmung des Bildschirms eine neue, augenscheinlich bildfüllende Einstellung erkennbar. Die Aufnahme des Paares dreht sich seitlich um die eigene Hochachse nach ‚hinten‘, in die Tiefe des Bildes hinein

Der sich unmittelbar hieran anschließende Übergang nimmt dieses Verdichtungsmoment dann nochmals auf und überbietet bzw. überhöht die angezeigte Vereinigung durch eine vielfache, sich selbst multiplizierende, Bewahrung und Verdoppelung anzeigende, Umrahmung des Bildzentrums. Wie bei einem Eingangsportal zu einem repräsentativen Haus, bei dem sich die Maueröffnungen allmählich zur eigentlichen Tür hin verengen und so den Blick

ebenso wie den Gehenden mit sanftem, selbstverständlichem Zwang hineinlenken, so vermitteln auch hier die sich vielfach in gleichem Abstand wiederholende Rahmung, die sich verjüngende Perspektive und nicht zuletzt jene die Wiederholung, das Aneinanderrücken und die Verjüngung aufgreifenden Spiegelungen eine einzige Richtung und ein unbedingtes Hinein. Im Zentrum selbst befinden sich, als einzig zu identifizierende Objekte die beiden Ringe und präsentieren das in ihre Mitte eingetauchte, dort aufgegangene und verschmolzene Ehepaar (Hochzeitsvideo 6). Hierauf erfolgt die Auflösung der Verdichtung, nur um mit leichter Variation von neuem einzusetzen: Das Paar umrahmt von den engsten Familienangehörigen; die Ringe auf nun weißen Rosen; die ornamentale Verdichtung in so genannten ‚Insert-Bildern‘, mit denen vorausgehende Einstellungen einzeln oder kombiniert in vorinszenierte Kontexte eingepasst werden.

Allein aufgrund ihrer Komplexität bedürfte die Tonebene einer gesonderten, sequenzanalytischen Auswertung, die an dieser Stelle weder geleistet werden soll noch kann. Hierfür bedürfte es eines eigenen methodischen Verfahrens, das aber noch nicht einmal im Ansatz erarbeitet ist. Dennoch sollen mit Rückblick auf die herausgearbeiteten Strukturelemente und mit Vorausblick auf die zu entwickelnde Strukturhypothese eher unsystematisch und impressionistisch einige Auffälligkeiten benannt werden.

Im Sample wird der Tonkanal ausschließlich und über die gesamte Dauer von einem Lied belegt, was der Inszenierung den Charakter eines Musikvideoclips verleiht. Das Stück beginnt mit getragenem Flötenspiel, das bald durch eine akustische Gitarre unterstützt wird. Die Instrumentalisierung und die angestimmte Melodie erinnern stereotyp an irische Volksmusik und evozieren bildhaft-imaginativ eine eigentümliche Mischung aus Natürlichkeit und Frische einerseits und Traurigkeit bzw. Besinnlichkeit andererseits. Noch bevor mit dem Ende des Übergangs zur vierten Einstellung der Gesang einsetzt wird deutlich, wie stark die an- und abschwellende Melodie mit dem Rhythmus der Bildfolge harmoniert, in welcher sich die Einstellungen und Übergänge im Takt von drei bis fünf Sekunden ablösen. Der gleichfalls getragene und gehauchte, gedehnte und dabei lauter und wieder leiser werdende, auch in der Tonhöhe auf- und niedergehende Gesang korrespondiert dann nicht nur mit dem An- und Abschwollen der Melodie, sondern ebenso mit dem Rhythmus der Bildfolge und darüber hinaus mit den zu den Kulminationspunkten sich aufbauenden und wieder zurückentwickelnden Übergängen. Auch die die Bildfolge bestimmende dramaturgische Steigerung der allmählichen Annäherung und Einswerdung des Paares setzt die Musik kongenial um, wenn immer weitere, zusehends ‚kräftigere‘, den Rhythmus unterstützende Instrumente in das Spiel einstimmen und bald zusammen erklingen (Harfe, Geigen, Keyboards, Bass, Schlagzeug). Diese Aspekte können den beiden Strukturelementen vom *wechselseitigen Verweis* und von der *gliedernden Grundgestalt* zugerechnet werden. Sie scheinen auch für die Auswahl des Stückes leitend gewesen zu sein, denn weder betreffend

des im Liedtext verhandelten Themas, dem Verlust des geliebten Partners, noch hinsichtlich der Konkordanz von Text und Bild bzw. Text und dramaturgischer Bildfolge kann von einer auch nur annähernden Passung gesprochen werden; etwa wenn der auditiv inszenierte Höhepunkt (der mit Einstellung 9 einsetzende Refrain des Liedes) sich dramaturgisch noch im Aufbau befindet, während der visuell inszenierte Höhepunkt (der Kulminationspunkt im Übergang der Einstellung 7) längst abgeklungen ist. Gleichwohl greift der Text inhaltlich das Moment der *tendenziellen Verdichtung* der Sozialbeziehung und die ornamentale *wechselseitige Verweisstruktur* auf: einmal, wenn das Spiel aus Annäherung und Distanzierung angesprochen („far across the distance“, „near, far, wherever you are“) oder die Verdichtung im Zentrum benannt wird („and you're here in my heart“, „you are safe in my heart“); das andere Mal, wenn sich wiederholende Ereignisse thematisiert („every night“, „once more you open the door“) oder, noch verstärkt, wenn innerhalb des Refrains als dem repetitiv Element des Liedes die Anknüpfungs- und Wiederholungsstruktur selbst nochmals zum Ausdruck kommt („and my heart will go on and on“).

Bezieht man diese Einsichten auf den Anfang und das Ende Samples, also auf die beiden miteinander identischen Klammern, die das Schaukeln der Braut zeigen, so kann man sagen, dass die Schaukelszene für die allmählichen Anbahnung und Auflösung des Höhepunktes wesentliche Momente des Samples bereits vorwegnimmt und anzeigt bzw. abschließend nochmals anklingen lässt. Damit rahmt sie das Sample nicht nur formal und inhaltlich, sondern repräsentiert auch den äußersten Rand der ornamentalen Struktur, die Bildinhalt und Bildgestaltung, Musik und Text miteinander in Einklang bringt und damit einen sich selbst bestätigenden, geschlossenen Sinnbereich visualisiert. Das Schaukeln ist ein periodisch sich wiederholender Vorgang, der mit seinem ständigen ‚Hin und Her‘ und ‚Auf und Ab‘ die schaukelnde Person in einen prickelnderregenden Schwebezustand zwischen Himmel und Erde enthebt. Aber auch den unbeteiligten Betrachter einer Schaukelszene vermag die an ein schwingendes Pendel erinnernde, leicht zu antizipierende, gleichförmig ausschlagende Bewegung in eine Melange aus Ruhe, Traum oder hypnotischem Rausch zu versetzen (vgl. hierzu den Anfang des Liedtextes: „Every night in my dreams...“). Das rhythmische ‚Vor, Umschlagen und Zurück‘, das An- und Abschwellen der Schaukelbewegung, harmonisiert dann wiederum mit dem Auditiven, mit der Struktur der Melodie, der Intonation des Gesangs, den Textaussagen, der symmetrischen Komposition der Bilder, dem Takt der Bildfolge und schließlich mit der stets gleich langen Ein- und Ausbewegung der Überblendungen, ihrem Anwachsen, der Kulmination und dem Versiegen. Insgesamt, eine dem ‚unendlichen Rapport‘ des Ornaments geschuldete Überdetermination, die dem sich selbst im Video betrachtenden Brautpaar das Gefühl verleihen muss, mit den wesentlichen Dingen dieser Welt im gleichen Rhythmus zu schwingen, die damit entscheidend zur Weckung und Verstärkung von Gemütsbewegungen beiträgt, und die – worauf unten zurückzukommen sein wird

– die Braut beim erstmaligen Betrachten des Videos denn auch genau an dieser Stelle zum Weinen bringt.<sup>100</sup>

Der das Schaukeln schließlich beendende Sprung, den die Braut erst nach mehrfacher Aufforderung durch den Filmher realisiert, ist dann der mit dem Schauer süßer Gefahr belegte, obschon unvermeidliche, so doch verzögerte Übergang von der Gewissheit und Geborgenheit einer vertrauten und vermeintlich sicheren, weil geordneten Bewegung in eine zwar abschätzbare aber dennoch offene Zukunft. Dass der mit der Gesamtkörperbewegung symbolisierte Übertritt in eine neue soziale Kategorie gelingt, bestätigt die Fixierung der Landung als Standbild ebenso wie das Lachen der Braut und das Klatschen der im Bild nicht zu sehenden Umstehenden: der gelingende Übergang markiert den Einstieg in das Sample, er ist dessen auf allen Ebenen rhythmisch ange stimmtes Grundthema und er entlässt den Zuschauer auch wieder aus dieser Sonderform innerhalb des Hochzeitsvideofilmes.

### 8.3 Die ornamentale Überblendung: Symbol unverbrüchlicher Gemeinschaft in einem eigenwilligen Medium

#### *Der Schnitt macht die Botschaft*

Die filmische Doppelfunktion des Schnitts besteht in der Trennung und der Verbindung von Einzelbildern, Szenen und Abläufen. In der alltäglichen medialen Inszenierung und audiovisuellen Darstellung wirkt der am häufigsten verwendete harte Schnitt, auch und gerade wenn er Inhalte bedeutungstragend strukturiert und damit eine intellektuelle Handlung bzw. Haltung repräsentiert, vor allem als Zeichen, als ein mechanisches Scharnier, das hinter den von ihm abgetrennten und aneinander angeschlossenen Einstellungen und Sequenzen unsichtbar bleibt (vgl. Soeffner/Raab 2004). Wenn Erwin Panofsky die Spezifika des Films als „Dynamisierung des Raumes“ und „Verräumlichung der Zeit“ beschreibt (Panofsky 1967), so kann man – was auf den ersten Blick nicht unbedingt nahe liegen mag –, Thomas Luckmanns religionssoziologische Typologie der lebensweltlichen Grenzüberschreitungen hinzuziehen und im harten Schnitt ein filmisches Verfahren zur Bewältigung der in diesen beiden Spezifika impliziten ‚kleinen Transzendenz‘ erkennen. Innerhalb von Luckmanns Dreier-Typologie sind ‚kleine Transendenzen‘ dadurch bestimmt, dass „das in der gegenwärtigen Erfahrung angezeigte Nicht-Erfahrene grundsätzlich genauso erfahrbar ist, wie das gegenwärtig Erfahrene (Luckmann 1991: 167). Im Gros der alltäglichen massenmedialen, audiovisuellen Produktionen mit ihrem Bemühen um Realitätsabbildung bzw. Realitätsinszenierung, um Kontinuität und Transparenz, ist der die Grenzen von Raum und Zeit überbrückende harte Schnitt dann die konventionelle Praxis zur Bewerkstelligung und das konven-

100 Zur allmählichen Entfaltung des Weinens mit Anstieg, Höhepunkt und Verklingen, im Unterschied zur relativen Plötzlichkeit und Eruptivität des Lachens vgl. Plessner 2003a: 366ff.

tionalisierte Zeichen für eine ‚kleine Transzendenz‘ innerhalb des Alltäglichen.  
101

Von den herausgehobenen und hier untersuchten Sequenzen des Hochzeitsvideofilms ist dieser alltägliche, in die medialen Sehgewohnheiten längst eingeschliffene und kaum mehr bewusst wahrgenommene harte Schnitt allerdings ausgeschlossen und wird durch eine spezifische Form der Überblendung ersetzt. Wiederum auf Luckmanns Typologie übertragen, kann man bei diesen Überblendungen von einem visuellen Modus zur Veranschaulichung und zur Vorführung der Bewältigung einer ‚mittleren Transzendenz‘ sprechen. Solcherart Grenzerfahrungen, denen Luckmann zufolge bezeichnenderweise auch die „Ekstase einer großen Liebe“ zugehört (Luckmann 1991: 168), sind zwar immer noch Bestandteil derselben Alltagswirklichkeit. Dies unterscheidet sie zusammen mit den ‚kleinen Transendenzen‘ denn auch von den so genannten ‚großen Transendenzen‘, zu denen Erfahrungen zählen, die einer anderen Wirklichkeit als jener des alltäglichen Lebens zugehören, wie etwa Träume oder das Bewusstwerden der Endlichkeit des eigenen Lebens. Anders als bei den ‚kleinen Transendenzen‘ jedoch, ist in den mittleren „das Gegenwärtige grundsätzlich nur mittelbar und nie unmittelbar“ zugänglich (ebenda); so wie beispielsweise das ‚Außen‘ eines anderen sein ‚Inneres‘ verkörpert, welches als solches niemals direkt erfahren werden kann, und wir dabei doch in der Regel den Eindruck haben, in diesem Äußeren sei das Innere unmittelbar erlebbar. Alle ‚Strategien‘ zur Bewältigung ‚mittlerer Transendenzen‘, zumindest zum Blick hinter ihre Grenze, beruhen damit auf der Voraussetzung der Appräsentation als „Bewusstseinsleistung“ (Schütz/Luckmann 2003: 635). So werden in der Sphäre der ‚mittleren Transendenzen‘ intersubjektiv geteilte Bedeutungsträger, wie unserem Falle das visuelle Zeichen des harten Schnitts, zu Symbolen, die etwas appräsentieren, das unmittelbar niemals zugänglich sein kann.<sup>102</sup> Um eine symbolische Bedeutung und zu erlangen, muss der harte Schnitt allerdings aus seiner Unsichtbarkeit heraustreten und sich wie im vorliegenden Falle zur Überblendung ausformen. In diesem Prozess konstituiert sich jedes Element, jede einzelne Überblendung innerhalb des Samples, aus dem Zusammenwirken der drei in der Analyse herausgearbeiteten Strukturmerkmale: *gliedernde Grundgestalt*, *wechselseitige Verweisung* und *tendenzielle Verdichtung* – sie sind die unbedingten Zutaten für die Ausformung des filmischen Symbols der Grenzüberschreitung von der Paarbeziehung hin zur unverbrüchlichen Gemeinschaft.

Der in der Überblendung sichtbar werdende Schnitt stellt nicht nur eine Struktur her, indem er die Abfolge der Bilder und Sequenzen ordnet. Vielmehr bildet er selbst eine eigene (äußere) Kontur und (innere) Struktur aus, die den Übergang auf eine Weise bewirkt und ausgestaltet, mit der sie ihn zu etwas

Außergewöhnlichem innerhalb des Vertrauten, individuell und kollektiv Wahrgenommenen macht. Indem die Überblendung den funktionalen, unsichtbaren Schnitt in eine anschauliche, selbstwertige Gestalt überführt, lädt sie ihn mit ästhetischer Bedeutung auf und wird, wie Simmel hinsichtlich der gehäuften Darstellung von Brücken und Türen in der Malerei festhält, „der erschöpfendste Ausdruck eines an sich unanschaulichen, seelischen oder metaphysischen Sinnes“ (Simmel 1993c: 11). Kurz, in seiner Erscheinung als Überblendung verwandelt sich der Schnitt von einem Zeichen in ein Symbol, das der Vorstellung der Romantik entspricht, weil es das Durchschimmern des Ewigen im Zeitlichen zum Ausdruck bringt: im Sinne Hans-Georg Soeffners eine „Transparenzsymbolik“, bei der das Wesen des Symbolisierten durch das Symbol „hindurchscheint“ (Soeffner 2004: 184). Die Gestaltbildung der Überblendung als Symbol vollzieht sich durch die konkrete Einbringung und praktische Umsetzung der in der Analyse beschriebenen Elemente und Verknüpfungsregeln der *gliedernden Grundgestalt*. Die sichtbar sich ausformende, dann transformierende und daraufhin wieder sich zurückbildende Kontur und Struktur des Symbols repräsentiert das Transzendente und mithin Außeralltägliche im Alltag und signalisiert als mit- und nachvollziehbare, eben geordnete und zugleich ordnende Bewegung den kunstfertig gelingenden Übergang: Die Passage von der Jugend zum Erwachsenenendesein, den Wechsel vom Erfahrungsstil der alltagspraktischen Rationalität und Vernunftordnung zu dem die ‚hohe Zeit‘ und ‚den schönsten Tag des Lebens‘ tragenden, irrationalen Liebesgefühl, und nicht zuletzt die Verbindung zweier Individuen zur unverbrüchlichen Gemeinschaft als neuer sozialer Kategorie.

Hervorstechend an dieser spezifischen Form der Überblendung ist, dass sie von der im filmischen Schnitt angelegten Widersprüchlichkeit – zu trennen *und* zu verbinden – ‚lebt‘, denn sie bearbeitet den Widerspruch sichtbar so, dass sie seine Umwandlung, ja sogar seine Überwindung in Richtung Gleichzeitigkeit und Unverbrüchlichkeit suggeriert. Hier kommt das Strukturelement der *wechselseitigen Verweisung* zum Tragen, wie es in idealisierter Form im Ornament am ersten Höhepunkt des Samples verwirklicht ist; und mit diesem Strukturelement erklärt sich auch, weshalb sich in den Samples ausschließlich Standbilder aneinanderreihen. Das Ornament greift die symmetrische Anlage der Fotografien als eine für seine Gestaltbildung notwendige Strukturvorgabe auf und verwandelt die ‚einfachen‘ Bilder, die das Paar immer, das eine Mal mehr, das andere Mal weniger weit voneinander getrennt zeigen, in eine überaus komplexe, immer aber ‚bezaubernde‘, weil alles harmonisch miteinander in Einklang bringende Erscheinung. Auf diese Weise geschieht die Überhöhung und die Bestätigung des Paares wie auch des Ereignisses; und es kommt vor allem zu einer Überhöhung und gleichzeitigen Bestätigung einer spezifischen Ästhetik medialen Sehens, die in den einzelnen Fotografien als Grundstruktur bereits angelegt ist. Wie generell die Fotografie und insbesondere das fotografische Portrait, „in einer einzigen, zeitlos stabilen Anschauung, die die Wirklichkeit niemals zeigt und zeigen kann, die ganze in der Zeit fließende und verfließende

101 Vgl. hierzu die vorstehende Analyse und Typisierung der Amateurclubfilme. Die Clubfilmer distanzieren sich im Übrigen vehement von den im Hochzeitsvideo vorgeführten Überblendungen und lehnen sie für ihre Produktionen rundweg ab.

102 Vgl. hierzu Kapitel 4

Bewegtheit dieser Wirklichkeit“ einfängt und zum Stillstand bringt (Simmel 1993c: 8), so betont auch die Überblendung den Augenblick und die Gleichzeitigkeit in Abhebung zu dem das Nacheinander der ‚natürlichen‘ Bewegungen, Abläufe und Ereignisse reproduzierenden, konventionellen audiovisuellen Produkten mit der von ihm favorisierten Verknüpfungsform, dem unsichtbaren, harten Schnitt. Und ebenso wie die Betonung des Augenblicks im einzelnen Standbild und in der einzelnen Überblendung die Zeit anhält bzw. dehnt, so verleiht die das Sample auszeichnende, auf ewige Fortsetzung des Immergleichen angelegte Wiederholung der Bildinhalte und Übergänge der Flüchtigkeit und Ablösbarkeit des Augenblicks und mithin dem Paar als höherer Gemeinschaft den Anschein der Beständigkeit. Erst die Umkehrung des filmischen Normalfalls, die Kombination von unbewegtem Bild mit bewegtem Schnitt, ermöglicht also die das Strukturelement der *wechselseitigen Verweisung* auszeichnende, unmittelbare Konvertierbarkeit der dargestellten Personen, ihrer Positionen und der Symbole – sie ist entscheidend für die auch medial außeralltägliche Erfahrung von Gleichzeitigkeit, mit der sich das Paar seiner neuen Identität versichern kann.

Schließlich leistet auch das Strukturelement der *tendenziellen Verdichtung* seinen Beitrag in der symbolischen Repräsentation der unverbrüchlichen Gemeinschaft. Die Inhalte der aufeinander folgenden Standbilder, die Kulminationspunkte der einzelnen Übergänge und die sich in der Komplexität bis hin zum Ornament steigende Reihung der Überblendungen – dies alles sind Elemente innerhalb der Dramaturgie der künstlichen Auseinanderführung und kunstfertigen Wiederaussetzung des Paares. Dabei weist die tendenzielle Verdichtung dem dramaturgischen Verlauf die Richtung, denn sie ersetzt die verwirrende Vielheit und Verschränktheit der Bewegungen des alltäglichen Lebens durch eine einzige Bewegung mit nur einem Zielpunkt. Im fortlaufend markierten und stetig umkreisten Bildzentrum bewirken und visualisieren die Überblendungen den Zusammenschluss, die Verdichtung, schließlich das Ineinandergehen aller, auch der medialen Symbole, mithin die Unmittelbarkeit der Partner und ihre Vereinigung in der unverbrüchlichen Gemeinschaft. Was einem gemeinsamen Bildungsprinzip entstammt und aus ihm hervorgehend gedacht wird, erscheint so als wahrhaft zusammengehörig. Diese Zusammengehörigkeit und Unverbrüchlichkeit versinnbildlicht idealtypisch der zum Symbol gewordene, nach dem Musterprinzip des Ornaments arbeitende Schnitt. In seiner bezaubernden Bewegung bringt er den in Perfektion gelingenden sozialen Ein- und Rückschluss der abgebildeten Personen zur vollendeten Ansicht und genügt sich dabei mit seiner transzendentalen Aussage selbst.

Mit den beschriebenen und analysierten Sequenzen – den das Hochzeitsvideo einleitenden und beschließenden Bildfolgen, vor allem aber den beiden Samples im Mittelteil – versucht der Videofilmer jene Professionalität zu vermitteln, mit der er für seine Produktionen wirbt und die seine Existenzberechtigung auf einem stark umkämpften Markt ausmacht. Die Umsetzung dieses Anspruchs oder die Erweckung seines Anscheins gelingt ihm – so meine These –

indem er in den herausgehobenen Szenen mit seinem Handeln in angemessener Weise auf eine sich ihm stellende Konstellation aus drei Problemlagen reagiert: auf ein *Kontrollproblem*, auf ein *Darstellungs- und Ausdrucksproblem* und auf ein *sozialstrukturelles Problem*.

### **Das Kontrollproblem**

Alle Inszenierungsstrategien des Hochzeitsvideos zielen auf einer ersten Ebene darauf ab, mittels eigener Strukturierungs- und Ordnungsleistungen Professionalität durch Kontrollsicherheit zu vermitteln. Damit begegnet der Filmer jener Vielzahl von Variablen, auf die er während seiner Aufnahmen keinen oder nur bedingten Einfluss hat, weil vieles der Zeremonie in den Händen der Akteure oder anderer beteiligter Experten liegt (Pfarrer, Gastronomen, Musiker, Fotografen etc.), sich somit außerhalb seiner Kontrolle befindet und potentiell gegen sein Drehbuch arbeitet. Hierbei ist die Singularität der Ereignisse ein wesentlicher Aspekt, denn ‚der schönste Tag des Lebens‘ und alles, was an ihm passiert, geschieht nur einmal. Dieser für das Erleben des Paares und die Festgemeinschaft mitunter sehr reizvolle Umstand stellt an den Filmer besondere Anforderungen, denn ihm darf kein bedeutsames Ereignis entgehen, weil keine Szene wiederholt und nachgestellt werden kann.<sup>103</sup> Dieses Moment verschärft sich zusätzlich durch den Umstand, dass die Firma aus nur zwei Personen besteht, die allermeisten Einstellungen aber nur mit einer einzigen Kamera aufgenommen werden und daher verpasste oder misslungene Szenen unwiederbringlich verloren sind.<sup>104</sup> Darüber hinaus kennen die Festteilnehmer zwar den rituellen Kontext sowie ihre jeweilige Rolle innerhalb der Zeremonie und tragen auch die entsprechenden ‚Kostüme‘, doch sind sie eben nur Laiendarsteller. Insbesondere das Brautpaar, das als Hauptakteur des Filmes diese Rolle idealerweise nur einmal im Leben ausfüllt, kann das Ritual zwar *in situ* vollziehen, es aber nicht über einen ganzen Tag hinweg für das ungewohnte Medium inszenieren. Ein letzter, steter Unsicherheitsfaktor ist schließlich der Pfarrer. In sein spezielles, ritualisiertes ‚Drehbuch‘ muss der Filmer eingreifen, denn die von ihm während des Trauungszeremoniells präferierte Platzierung befindet sich im Altarraum, von dem aus er alle Beteiligten, das gesamte Geschehen inklusive der Musiker auf der Empore und insbesondere die Szene mit der

103 Auf diesen, seine Arbeit erschwärenden Sachverhalt, kommt der Filmer mehrfach in den Interviews zu sprechen. So wie folgt: „Bei einer Hochzeit, haben Sie nur eine einzige Chance. Das ist Stress pur, also absolut pur. Und deshalb tut man sich wahnsinnig viel mehr konzentrieren. Und ich bin auch mehr kaputt, als wenn ich einen Produktfilm machen muss. Den gehe ich das ganz locker an, ich mache mein Drehbuch vorher, weil ich genau weiß, es muss zwar besser sitzen, wesentlich besser sitzen, wie dieses Hochzeitsvideo. Aber ich hab den innerlichen Stress nicht. Also ich kann die Szene, wenn sie mir nicht gefällt, zehnmal aufnehmen und ich kann sie auch zehnmal wiederholen, bis ich sie richtig im Kasten hab. Bei einer Hochzeit ist das unmöglich.“

104 Der dauerhafte Einsatz einer zweiten Kamera würde notwendig einen erhöhten Aufwand in der Nachbearbeitung, nämlich ein Zusammenschneiden beider Bänder bedeuten. Diesen Mehraufwand vermag der Filmer in der Kürze der ihm Verfügung stehenden Zeit nicht zu bewältigen.

Ringübergabe und dem Kuss unverdeckt von einem definierten Standort aus einzufangen vermag.<sup>105</sup>

Die Strategien, mit denen dieser Problemlage begegnet wird, setzen bereits bei den eingangs genannten Prozeduren der Kundenakquirierung ein, mit denen durch verschiedene Prüfverfahren der Ablauf und die Elemente, damit die Symbol- und Ritualketten des Hochzeitstages, geklärt und festgelegt werden. Doch selbst eine solche, intersubjektiv geteilte Rahmung, die dem Filmer erste Handlungssicherheit gibt, sowie eine umfassende Einigung mit dem Pfarrer, können Unvorhergesehenes und Nichtzurevidierendes im medialen Aufzeichnungsprozess nicht verhindern, was auch ungefiltert in die bewegten Bilder eingeht: profane Objekte – eine Bauarbeitertoilette, ein Baukran, Mülltonnen – rücken ins Bild, man sieht Großaufnahmen von Personen mit entstellter Mimik, in peinlichen Situationen – die Braut stolpert über ihr Kleid – oder aus unvorurteilhaften Perspektiven, die Kamera ist in Folge missglückter Antizipationen von Bewegungen und Abläufen am falschen Ort platziert oder hat eine unangemessene Kadrierung gewählt, worauf der Filmer den Akteuren – die ihm unter Umständen sogar den Rücken zudrehen – mit wackelnder Kamera hinterher laufen muss, sichtbar die Einstellung korrigiert oder es schlichtweg bei den Fehlern belässt, so dass sich vieles in der Produktion unfreiwillig kaum von einem Laienfilm unterscheidet.

Die eigentliche Lösung für das Kontrollproblem sind deshalb die oben beschriebenen und analysierten, herausgehobenen Sequenzen in ihrer spezifischen Machart. Mit diesen audiovisuellen Enklaven verschafft sich der Filmer vom chronologischen Verlauf des Rituals losgelöste, stark verdichtete und dabei höchstmöglich ausgedehnte, weil selbstdefinierte, eigene Handlungszentren, in denen er sich die bereits entglittene und im weiteren Verlauf des Filmes immer wieder sichtbar verlustig gehende Kontrolle wieder zurückholt oder vorwegnimmt. Die bedeutsamste Verfahrensweise hierfür sind, neben der kompletten Selbstgestaltung des Tonkanals, die Standbilder. In ihnen ist nicht nur die gesamte Szene das Werk des souveränen Konstrukteurs, der durch Selektion und Arrangement alles Zufällige ausschließt und nur das Typische festhält. Zudem unterliegt auch die Auswahl der geeigneten Bilder sowie deren Kombination, Abfolge und die Dauer ihrer Sichtbarkeit der Maßgabe seiner eigenen Wahrnehmungsstrukturen, Ordnungsvorstellungen und Intentionen. Und dabei *erinnert* die Reihung der Bilder lediglich an Fotoalben oder Diashows, denn entscheidend ist die Verbindung der Standbilder durch die Überblendungen. Der auf maximale Sichtbarkeit angelegte und drängende Schnitt kann in seiner Entwicklung und seinem Aufbau sowie in der damit einhergehenden prozeßhaf-

105 Vor Ort, vor der Trauung, kommt es deshalb regelmäßig zu langwierigen Auseinandersetzungen, die aber auf eine Einigung hinauslaufen müssen: „Viele Pfarrer, besonders die alten, sind eigentlich gegen Videoaufnahmen in der Kirche. Und ich habe einen alltäglichen Kampf mit den Pfarrern. Es gibt kleine Spielregeln, die muss man halt einfach einhalten. Und diese Spielregeln, die versuche ich mit dem Pfarrer vorher zu besprechen. Aber da hast Du zu kämpfen bis zum geht nicht mehr.“

ten Ordnungsgenerierung nachvollzogen werden und suggeriert dabei Bewegung, Dreidimensionalität und Film, wo lediglich regungslose Flächenbilder sind. Hier konstruiert und inszeniert der Videograf seinen eigenen Film im Film; mit Inhalten, die *er* ausgewählt, nach formalen Kriterien, die *er* angelegt und an Stellen, die *er* definiert hat. Indem er sich mit dieser von jedem Betrachter lesbaren Spur vom Laien abhebt, der keine Distanz zum bloßen Abfilmen eines letztlich unkontrollierbaren sozialen Anlasses herzustellen vermag, um selbstgewählte, selbstkonstruierte und selbstplatzierte Ordnungsmodi als Kontrollmechanismen und Ausweise souveränen Handelns einzubringen, vermittelt oder unterstützt er seinen Anspruch auf Professionalität.<sup>106</sup>

### **Das Darstellungs- und Ausdrucksproblem**

Eine zweite spezifische Anforderung entspringt dem Umstand, dass ein Ritual, das für Handelnden bereits das Signum des Außeralltäglichen trägt, in eine dieser Einschätzung und Erfahrung adäquate audiovisuelle Form übersetzt werden muss. Diese Aufgabe kann nur ein Ritualexperte bewältigen, der das Übersetzungsproblem zu lösen vermag, die rituelle Ordnung der Zeremonie und die generative Ordnungsstruktur des technischen Mediums dergestalt ineinander fließen zu lassen und miteinander zu verbinden, dass das Endprodukt zumindest die besondere Wertschätzung gegenüber dem sozialen Anlass zum Ausdruck bringt, im Idealfall aber dem in der Alltagswahrnehmung bereits stark exponierten Ereignis eine nochmalige Überhöhung, damit eine mediale Weihe verleiht.

So greift der Film gleich zu Beginn die Verkettung der Symbole und Handlungen im Ablauf des Rituals – Standesamt, Blumen, Herzen, Annäherung an die Kirche, Details des Kircheninneren, Hochzeitsgesellschaft und Ankunft des Paares – auf und übernimmt damit das formale Prinzip der Steigerung und Verdichtung, das auf einen ersten Höhepunkt abzielt: die Zusammenführung der Gemeinschaft in der Kirche. Medial besonders markiert wird ihr Anbahnen durch die Standbilder und die Musik; das eigentliche Zeichen ihrer Überhöhung aber ist wiederum der Schnitt. In dieser ersten herausgehobenen Sequenz kommen drei verschiedene Schnittprogramme zum Einsatz, die in ihrer Abfolge zunehmend komplexere Überblendvarianten offerieren, von denen der Videograf die jeweils ansprechendsten auswählt, dabei Doppelungen vermeidet und eine Anpassung auf die Bildinhalte anstrebt. Auf die, so unser Filmer, „guten aber einfachen“ (Standesamt) folgen die „besseren, schon schönen“ (Außenansichten der Kirche) und schließlich die „besten und wertvollen“ Schnitte (Kirchenraum). Und wo die Steigerungsform und die symbolische Überkomplexität

106 „Und dann sage ich: ‚Sehen Sie, das kann Ihr Bruder nicht.‘ Das kostet schon mehr Geld, ist ja ganz klar, aber das ist der Unterschied. Niemand aus dem Laienbereich kann das leisten, das kann keiner. Das ist nicht voreingenommen, aber das kann keiner. Es hat keiner die Ausrüstung und dann die Aufnahmetechnik und das Filmen, das kann auch keiner. Da muss man ja auch kreativ sein, hat oder kann auch keiner.“

der Zeichen im Hochzeitsritual darauf angelegt sind, die *communio* in der Kirche zu bewirken und zu bestätigen, versucht die filmische Umsetzung die mediale Wiederbelebung bzw. Erzeugung dieser Transzendenzerfahrung: die Herstellung einer *communio sancta medialis* durch verdichtende Zusammenführung und metaphorische Verknüpfung von allen und allem in *einem* Bildrahmen.

Den eigentlichen Höhepunkt des Rituals und des Liebesausdrucks aber, auf den sich das Sakrament, die Symbole und symbolischen Handlungen hin konzentrieren – die mit der Ringübergabe und dem Kuss besiegelte Verbindung des Paares – greifen die beiden Samples auf. Dabei ist die permanente Motivwiederholung, bei der sich insgesamt 46-mal Bilder der Ringe auf Rosen mit solchen der Brautleute in verschiedenen sozialen Konstellationen ablösen, nicht nur der Versuch einer Festbeschreibung des Transitorischen, sondern auch eine Steigerung der Metaphorik dieser Handlung. Große Bedeutung kommt hierbei der unterlegten Musik zu, die durch Melodie und vor allem Text in besonderer Weise darauf angelegt ist, rührselige Emotionen zu wecken, weil sich in ihr die mit der *rite de passage* (van Gennep 1986) verbundenen Gefühle vom Übergang der romantischen Liebesbeziehung in eine Zweck- und Reproduktionsgemeinschaft (vgl. Nave-Herz 1997) mit dem aus dem Liebesgefühl entspringenden hoffnungsvollen Zukunftserwartungen verbinden („My heart will go on“). Wiederum aber ist es der Schnitt und die nun „hervorragenden und allerbesten“ Überblendungen, die die eigentliche Überhöhungsarbeit in den ‚Samples‘ leisten. Nämlich eine ästhetische Loslösung vom Alltagssehen, genauer: vom alltäglichen medialen Sehen – „und das ist dann das, was den Kick ausmacht“, so der Filmer im Interview. Zwar sind das Wandern und Kippen, das Versacken und Aufbrechen der Bilder sowie die Rosetten, Kaleidoskope und Ornamente, die Überblendungen mit Objekten und die Insertschnitte inzwischen häufig angewandte und damit weitgehend akzeptierte Ordnungsprinzipien medialen Sehens.<sup>107</sup> Doch durch eine eigentümlich ‚negierende‘ Nutzung des Mediums gelingt die Überschreitung der Alltagswirklichkeit und die Eröffnung eines außeralltäglichen Erfahrungsbereichs: die Erzeugung visueller Mehrwerte durch eine die alltagspraktische Seherfahrung überbietende mediale Ordnung. Denn erstens sind die Überblendungen in der Häufung, in der sie uns hier begegnen, aus allen bekannten Medienformaten ausgeschlossen und stellen ebenso wie das Standbild die eher singuläre Ausnahme dar. Und zweitens wenden sie sich gegen die dem medialen Sehen vertrauten, dauerhaft bewegten Bilder sowie gegen die schnellen und harten, vor allem unsichtbaren Schnitte. Deshalb auch erscheint die insgesamt als mediales Symbol für die Loslösung und die Überhöhung stehende Überblendung als große, ja gewaltige und übertriebene Geste, als ‚übernatürliche‘ und transzendierende Kraft; folglich der Filmer sowohl als Ritualexperte wie als Experte für das Außeralltägliche im Medialen *und* für medial erzeugte Außeralltäglichkeit: als ein sekundärer Sinnproduzent und moderner Magier. Denn auf ihn und seine Profession passt nicht nur Bourdieus Umschreibung des modernen Magiers als „Zauberer und unab-

hängiger Kleinunternehmer, der bei Gelegenheit von Privatleuten angemietet, seine Dienste außerhalb jeder allgemein anerkannten Institution erbringt“ (Bourdieu 2000: 36). Auch der Schnitt enthüllt seine Funktionen als Zaubermittel, das appäsentieren soll, was in konventioneller medialer Manier kaum vermittelbar ist, und als Blendwerk, denn die Semantik des Begriffs der Überblendung erhält hier einen neuen Akzent: im Sinne von bezaubern, verdecken oder dem Bewirken eines spiegelnden Glanzes, erzeugt die Überblendung jene Verundeutlichung, Grenzverwischung und Aussparung, jenen Rückzug und jene Abwesenheit, die man *sieht*, gerade weil sie blendet und in deren ‚lichtem Schatten‘ das Faszinosum, dem kein Abbild genügt, sich ereignet. Dergestalt versucht der Filmer das in der Alltagswahrnehmung bereits Herausgehobene – die Liebe und die rituelle Verbindung zweier Menschen – mit einer zusätzlichen, einer medialen Aura des Besonderen und Erhabenen zu umschmücken; wird das Medium mit seinen spezifischen Inszenierungsmöglichkeiten zu einem ritualisierten Vehikel ‚professionell‘ erzeugter innerweltlicher Transzendenz und erfüllt damit auch eine religiöse Funktion.

#### **Das sozialstrukturelle Problem**

Neben dem mit der kirchlichen Trauung offenbar generell verbundenen Magiebedürfnis (vgl. Hauschildt 1999, Reichertz 2000) kommt das Video aber auch den privaten Anliegen seiner Kunden nach. Zunächst bietet der Film seinem Publikum – primär dem Hochzeitspaar, aber auch all jenen aus dem Familien- und Freundeskreis, die ihn als Kopie erhalten – den narzisstischen Reiz des Sich-Spiegelns und Wiedererkennens ihrer selbst, der Verwandten und Bekannten sowie der gewohnten Umgebung im audiovisuellen Medium und damit eine erweiterte, überformte und wohl einmalig bleibende Perspektive auf die eigene, kleine Sozialwelt. Darauf aufbauend kann das unvergängliche Dokument des Ausdrucks romantischer Liebe gegebenenfalls dazu beitragen, die unverbrüchliche Gemeinschaft auf Dauer zu stellen, denn seine diskursive Zugänglichkeit erlaubt nicht nur eine theoretisch unendliche Wiederholung und ‚magische Manipulation‘ (Verlangsamten, Beschleunigen, Überspringen, Anhalten, Rückwärtslaufenlassen) des einmaligen und unwiederholbaren Ereignisses sowie ein damit beliebig steuerbares Auffrischen der Gefühle innerhalb der Erinnerungsgemeinschaft. Auch kann sich das Paar jederzeit seines Status als höherer und vordergründig unaufkündbarer Vergemeinschaftung versichern oder diesen erneuern.

Darüber hinausgehend muss der Filmer aber auch die medialen Wünsche, Erwartungen und Prägungen einer spezifischen Zuschauerschaft als seiner potentiellen Kundschaft ansprechen. Die Zielgruppe entstammt – so meine abschließende Argumentation – einem relativ klar zu identifizierenden Gesellschaftssegment, weshalb in den Hochzeitsvideofilm auch ein milieuspezifisches Muster für mediale Wirklichkeitskonstruktionen eingeschrieben ist. Darauf, dass es sich hierbei um den Geschmack und die Alltagsästhetik eines sozialen Milieus handelt, verweist in erster Instanz wiederum die eingangs angespro-

107 Dies gilt insbesondere für Übergänge in nicht-fiktionalen Produktionen, wie Sportberichterstattungen, Reportagen oder Musiksendungen.



chene Ritualkette in der Werbeanzeige, denn Hochzeiten in dieser Form und mit diesen Inhalten werden in unserer Gesellschaft nur innerhalb eines bestimmten sozialen Milieus gefeiert. Für diese Sehgemeinschaft ist das Dienstleistungsangebot gedacht, denn ausschließlich hier – in jenem sozialen Umfeld, dem er selbst angehört – kann und will der Filmer seine Tätigkeit ausüben. Es sind, folgt man den Schilderungen des Theologen Hauschildt (1998), jene von Pierre Bourdieu (1987) und Gerhard Schulze (1992) beschriebenen Gesellschaftssegmente mit mittlerer oder eher geringer formaler Bildung: die untere Mittelschicht bzw. das Unterhaltungs-, Harmonie und Integrationsmilieu. Hier orientiert sich das Ritual an ‚klassischen‘ Rahmungen und ‚traditionellen‘ Abläufen: die Braut in Weiß, die Hochzeitskutsche, Reiswerfen, Sekttempfang und ausgelassenes Fest – alles dokumentiert von Blitzlichtern und Videos (vgl. Hauschildt 1998: 398f.). Wo die Welt noch in Ordnung ist, weil auch die Kirche und das Ritual so blieben wie sie immer waren, treffen wir auf die „rituelle Inszenierung vom Traum des vollkommenen ([klein-]bürgerlichen) Glücks: sinnlicher Überfluss und glückliche Familie“ (ebenda, Einfügung und Hervorhebung J.R.).

Die Lösung des sozialstrukturellen Problems beruht im Wesentlichen auf einem *recipient design* als – im wahrsten Sinne – Zuschnitt des Filmes auf die Auftraggeber, auf ihre Sehgewohnheiten und Seherwartungen. Voraussetzung hierfür ist allerdings die Korrelation und Korrespondenz der ästhetischen Präferenzen des Anbieters mit denen seiner der Kunden. Dieser ‚Gleichklang‘ ist keineswegs allein durch dieselbe Milieuzugehörigkeit der Handlungspartner verlässlich vorgegeben, sondern muss bei jedem Kunden neu angestimmt und dann in allen Phasen der Dienstleistung auf verschiedenem Wege immer wieder abgestimmt werden. Hier erweist sich, dass die Alltagsästhetik des Milieus weder statisch noch gänzlich homogen ist. Vielmehr wird sie in sozialer Interaktion ausgehandelt und bedarf der wechselseitigen Versicherung und Bestätigung. Dies vor allem angesichts des Umstandes, dass für den Hochzeitsvideofilm vorliegender Machart außer dem eigenen Vorbild sowie den ästhetischen Antipoden der Konkurrenz und den massenmedialen Inszenierungsformen, von denen er sich gezielt abhebt, keine Kopiervorlagen existieren, und es für den Filmer deshalb gilt, für sein subjektives, ‚kreatives‘ Spiel mit der audiovisuellen Form intersubjektive Anerkennung zu bekommen.

Zu den Verfahren der ritualisierten, schrittweisen ästhetischen und letztlich emotionalen Ein- und Abstimmung der Sehgemeinschaft zählen die eingangs bereits genannten Vorkerhungen bei der Kundenanwerbung und der Kontaktaufnahme: Sie gleichen noch relativ allgemeine und damit einigermaßen stabile Milieuzzeichen ab und sichern somit auf fundamentaler Ebene die rationale Reproduktion des filmischen Schemas. Genauso entscheidend ist die gleichfalls schon angesprochene Herstellung einer gewissen Intimität zwischen den Handlungspartnern durch das gegenseitige Sich-Duzen und die sich anschließende Einbindung des Filmers in die Gemeinschaft der Feiernden während der Auf-

nahmen. Als wichtigster Ausweis für die Adäquanz und mithin für die soziale Akzeptanz der Inszenierung aber gilt der körperliche Ausdruck höchster Ergriffenheit bei den Rezipienten, sehen sie das Hochzeitsvideo zusammen mit dem Filmer zum ersten Mal. Idealtypisch schildert dieser die Wirkung der von ihm arrangierten und – wie sich nun zeigt – auch in dieser Hinsicht strategisch im Video platzierten, überhöhenden Momente auf das Gemüt des Brautpaares:

„Wenn das Produkt fertig ist, mache ich einen Termin mit der Kundschaft aus. Dann sage ich immer: Die erste Stunde bin ich noch bei euch und dann rechnen wir ab. Weil wenn dann die Parkaufnahmen [das erste Sample, Anm. J.R.] kommen, dann sitzt die Braut nebendran und heult Rotz und Wasser. Das Brautpaar mit dem Lied von Titanic, da kriegen die weiche Knie. Man kann wirklich mit den Gefühlen von Menschen spielen. Und so soll es auch sein. Ich mache das bei den Hochzeitsvideos, so wie der Spielberg bei ‚Schindlers Liste‘ oder beim ‚Soldat Ryan‘.“

Das Weinen der Braut ist der wertvollste Beleg für die soziale Akzeptanz der audiovisuellen Figur: Die im Video konstruierten Bilder und Bildfolgen haben die Wünsche und Ideale der Zielgruppe adäquat aufgegriffen, sie erfolgreich mit sinnlich wahrnehmbaren Angeboten bedient und die Sehgemeinschaft konstituiert.<sup>108</sup> Dabei sind die Standbilder mit den typisierten Ansichten und den Darstellungen idealisierter Sozialität, die Glückwunschpostkarten, die computergenerierten Überblendungen und die Musik in Materialschichten übereinandergelegt oder vermeintlich harmonisch an- und ineinander gefügt, wobei die Häufung und der Eklektizismus, die wechselseitige Verweisung und tendenzielle Verdichtung, ebenso aber auch die partielle Inkompatibilität der Versatzstücke ein hohes Maß an Künstlichkeit bewirken, das für einen der Sehgemeinschaft fernstehenden Betrachter die Kitschgrenze gelegentlich weit überschreiten mag.<sup>109</sup> Zwar gehört das Moment der Überhöhung strukturell zu jeder Hochzeit, doch in der Auswahl, in der spezifischen Kombination und der Ausgestaltung der Zeichen und Symbole erweist sich die sozialstrukturelle und milieuspezifische Gebundenheit des feierlich vollzogenen Rituals ebenso wie in den Modi seiner medialen Aufbereitung. Deshalb gleitet die Inszenierung des Videos auch nicht ins Exzentrische ab. Dafür sorgen die im überwiegenden Teil des Videos realisierten konventionellen Gestaltungsformen (linear-kontinuierlicher Verlauf, Kamera stets in Augenhöhe eines stehenden Betrachters, Vermeidung schräger Perspektiven usw.) sowie die weiter oben als Kontrollverluste benannten Aspekte (‚profane‘ Objekte, entstellende Ansichten, wackelnde Kamera usw.), die das Moment des Realismus und der ‚Natürlich-

108 Das Ende der ritualisierten Kommunikation markiert schließlich jener bereits benannte Dankesbrief, der von den Brautleuten handschriftlich verfasst und mit Verzierungen reich geschmückt ist.

109 Am Schnittplatz, während er die Überblendungen auswählt und anpasst, gemahnt sich der Videograf deshalb auch immer wieder selbst zur Zurückhaltung: „So, die Rose nehme ich jetzt als erstes. Und dann nehme ich die gelbe. Die beiden nacheinander, das gibt nachher einen Wahnsinnspektakel. Das wertet das mit den Bildern dazwischen noch mehr auf. Aber zu viel darf man natürlich auch nicht machen. Das soll ja auch ein Naturfilm ... also naturmäßig dann darstellen.“

keit' bewahren, denn sie verweisen auf die Spezifität der Situation und das Eigentümliche der Personen, auf die Authentizität des Ereignisses und der Brautleute. So erhebt die mediale Inszenierung das Brautpaar und die von ihm für das Fest gewählten Lokalitäten, Accessoires und Arrangements, doch sie enthebt es nicht der sozialen Ordnung. Vielmehr sind der Eklektizismus und die mediale Ausgestaltung der kurzen Überhöhungsepisoden selbst an die spezifische Milieuästhetik rückgebunden und damit Modus und Zeichen dieses Verhaftetseins: Braut und Bräutigam werden als „Märchenpaar“ (vgl. die eingangs zitierte Werbeanzeige) inszeniert, sie sind für einen Tag im Leben und für wenige Minuten im Film Märchenprinz und Märchenprinzessin, doch sie entstammen und sie verbleiben – ebenso medial markiert – in dieser, ihrer (Lebens-)Welt.

Deshalb dient das Hochzeitsvideo nicht nur der Kontinuitätssicherung der Paarbeziehung, sondern auch der Festigung und Stabilisierung der sozialen Identität der Brautleute und der Hochzeitsgesellschaft insgesamt. Denn letztlich ist das Videoband auch ein Zeugnis für die milieukonforme Umsetzung des Rituals, für die adäquate Erfüllung der mit ihm verbundenen Verhaltensanforderungen und somit eine Versicherung und ein Beleg der eigenen Normalität. Und diese außeralltägliche Bestätigung der alltäglichen Existenz hat umso mehr Geltung, als sie den Blick eines Experten und Professionellen wiedergibt, der eine mit ‚offiziellen‘, daher anderen – aber keineswegs fremden – Augen generierte mediale Orientierungsfolie und somit ein überindividuelles Ordnungsschema liefert. Konsequenz ist deshalb auch das Ende des Videos: Innerhalb der angefügten Eigenwerbung gratuliert der Filmer den Brautleuten zur Hochzeit, indem er Schriftzüge mit Glückwünschen auf die Fotografien vorheriger Kunden, folglich ‚irgendwelcher‘ Brautpaare setzt – die exemplarische Aufreihung eines sozialen Typus, in die sich das Paar imaginativ einfinden, in die es für spätere Produktionen potentiell eingepasst werden und die es damit fortsetzen kann.

### *Der „Hochzeitsvideofilm à la Hollywood“ – ein eigenwilliges Medium*

Ebenso wie andere, den Menschen überwältigende Empfindungen – körperlicher Schmerz, Depression, Trauer, Freude usw. – ist das Liebesgefühl in seiner ganzen Intensität nur dem Individuum zugänglich und lässt ihm seine Vereinzelung gegenüber der Gesellschaft oft erst bewusst werden. Doch wie kaum eine zweite Erfahrung drängt das Liebesgefühl zu einem anderen Individuum hin, strebt nach Erwidern durch und nach Erfüllung in dieser Person und ist gerade aufgrund dieser Transzendierung das Moment der Aufhebung der Vereinzelung. Deshalb verlangt die Liebe in besonderer Weise nach Mitteilung und Gestaltung, denn erst durch ihren materialen, sinnlich wahrnehmbaren Ausdruck als einem Versuch der Objektivierung des Subjektiven kann das individuell Erfahrene in einen kollektiv geteilten Sinn überführt und damit in eine – so die Hoffnung – dauerhafte soziale Ordnung eingefügt werden. Da „der Mensch

seine Gedanken und Wünsche, seine Triebe und Pläne in einem eigenwilligen Medium verwirklichen muss“ (Plessner 2003d, 334), hält die Gesellschaft in ihrem „kommunikativen Haushalt“ (Luckmann 1988, 2002) eine Vielzahl ‚verfestigter‘ Lösungen auch für dieses fundamentale Problem bereit: Zu den stehenden Symbolen der Liebe (Rosen, Ringe usw.) kommen körperliche, sprachliche und schriftliche Ausdrucksformen, die sich – häufig kombiniert – in literarischen (z.B. Dichtung, Liebesbrief.), mündlichen (z.B. Heiratsantrag) oder eben audiovisuellen Gattungen (z.B. Melodram) finden. Auch der hier untersuchte Hochzeitsvideofilm ist in dieser Hinsicht ein ‚eigenwilliges Medium‘ und auch er hat sein eigenes in der Analyse herausgearbeitetes Symbolsystem entwickelt.

Insgesamt betrachtet präsentiert sich der Hochzeitsvideofilm als ein Versuch, jene in westlichen Gesellschaften seit Beginn der Moderne sich ausbreitende und bald als universell angenommene Vorstellung von der Liebe als eines der stärksten menschlichen Gefühle und unhintergehbaren Voraussetzung der Ehe in eine milieuspezifisch akzeptierte, symbolische Ausdrucksform zu transformieren. Für diese Übersetzungsarbeit wird – was sich bereits im Intro des Filmes andeutet – die modernste und aufwendigste (Medien-)Technik bemüht, werden ihre Potentiale ausgereizt und für den distanzierten Betrachter an einigen Stellen sogar überreizt. So zitiert der Hochzeitsvideofilm alle in der Videotechnik vereinten Kommunikationsmedien (Schrift, Fotografie, Film, Computer), kombiniert sie mit dem ihm eigenen Effekten – den Überblendungen als spezifischen Schnitttechniken, von denen wiederum nur die maximal auffälligen und aufwendigen ausgewählt werden – und fügt dies alles zu einem Gesamtkunstwerk von fast drei Stunden Länge zusammen. Dieser Monumentalfilm „à la Hollywood“ braucht den Vergleich mit Verfilmungen wie ‚Die Bibel‘, ‚Cleopatra‘, ‚Der längste Tag‘ oder eben ‚Titanic‘ nicht zu scheuen – zumindest nicht was die Ausreizung des technisch Möglichen, das Zeitmaß und die damit einhergehende epische Breite der Sichtbarmachung und Dokumentation eines bedeutsamen Ereignisses mit allen relevanten Akteuren, Handlungen, Abläufen und Orten betrifft.

Anders aber als die Hollywoodproduktionen unterliegt der Hochzeitsvideofilm weder der arbeitsteiligen Herstellung, noch ist er auf massenmediale Vermittlung und Rezeption angelegt. Vielmehr verbleibt er in der Sphäre der „kleinen sozialen Lebenswelt“ (Luckmann 1970, Honer 1999) eines Milieus und einer Sehgemeinschaft und wirkt dort sinnstiftend. Innerhalb des für die Teilkulturen moderner Gesellschaften konstitutiven „Sinnbastelns“ (Hitzler 1994), das sich beim Film grundsätzlich durch den Schnitt und die Montage als seinen Bauprinzipien und Ästhetisierungsmitteln vollzieht, erschöpft sich die Funktion der Überblendungen deshalb auch nicht darin, die Erzählung im Hochzeitsvideo zu strukturieren, indem sie mechanisch, funktional und handlungspragmatisch unterschiedliche Perspektiven miteinander verknüpfen oder Anschlüsse zwischen Sprüngen in Raum und Zeit herstellen. Die Besonderheit des Schnitts liegt vielmehr in der Auswahl, in der Aneinanderreihung und der Häufung, in der Vielfalt und in der Steigerung der Komplexität der Muster – damit, wie gezeigt, in seinem

symbolischen Gehalt. Die Überblendungen, die sich in ihrer Entwicklung und ihrem Aufbau mitverfolgen lassen, die die Bilder ineinander fügen und zusätzlich ausschmücken, so die Bildinhalte in ihrer Bedeutung steigern und dabei in maximaler Variation zum Einsatz kommen – sie sind *die* sichtbaren Repräsentanten der Aufhebung der Differenz zwischen dem Einzelwesen und der Gemeinschaft, denn sie markieren das Transzendenzerlebnis und zeigen die Grenzüberschreitung hin zur Vereinigung der Einzelwesen zum Paar als unverbrüchlicher Gemeinschaft an. Für diese außeralltägliche und außergewöhnliche Erfahrung ist die Überblendung das Kommunikationsmaterial, und sie zielt, wie jegliche symbolische Kommunikation, auf „die direkte Erfahrung des Indirekten, auf die Unmittelbarkeit des Vermittelten“ und damit auf „umweglose Evidenz“ (Soeffner 2000b: 190f und 202). In Sphären wie der romantischen Liebe, in denen die rational-logische Erfassung auf Schwierigkeiten stößt, wo eine Spannung zwischen Rationalem und Irrationalem besteht, und wo man gerade im Irrationalen *das* Wesentliche oder einen Rest vom Wesentlichen sieht, wo nicht fixierbares Individuelles, Gefühlsmäßiges und Unbegreifliches die ausschlaggebende Rolle spielen und die Bedeutung nicht ausreicht, das Gemeinte voll zu bestimmen, da hat das Symbol seine eigentliche Stelle. Dort, wo dem rationalen Verstehen gewissermaßen ein Hof von Unbestimmtheit und Irrationalität bleibt, vermag die anschauliche, Rationalität und Irrationalität in ein Verhältnis setzende, intuitiv erfassbare Form des Symbols mehr auszudrücken als der bloße Begriff und das Bedeutungszeichen. Der maßgebliche Beleg für diese Evidenz und für die Effizienz ihrer Inszenierung sind die vom Hochzeitsvideofilmer geschilderten körperlichen Reaktion des Brautpaares und insbesondere das Weinen der Braut angesichts der Überdetermination der Symbole in den auf besondere Weise herausgehobenen und ausgestalteten Szenen des Films.

Doch letztlich kann der Hochzeitsvideofilm das eigentliche Ritual in seiner Bedeutung nicht einholen. Er ist seine bloße Simulation und muss als ‚künstliche‘ Ausdrucksform auch hinter dem ‚natürlichen‘ Liebesgefühl zurückbleiben. Denn die „Objektivierung und Realisierung der die Person bewegenden und von der Person ausgehenden Tendenzen ist [...] in jedem Falle unmöglich“, weil „der Zielpunkt für das Bestreben nie mit dem Endpunkt der Realisierung zusammen[fällt]“ (Plessner 2003d: 334 und 337). Oder in den Worten Nietzsches: „Zwischen Subjekt und Objekt gibt es keine Causalität, keine Richtigkeit, keinen Ausdruck, sondern höchstens ein ästhetisches Verhalten, [...] eine andeutende Übertragung, eine nachstammelnende Übersetzung in eine ganz fremde Sprache“ (Nietzsche 2000: 20). Für diesen Umstand und für das aus ihm entspringende „ästhetische Verhalten“ legt das eigenwillige Medium ein anschauliches Zeugnis ab. Denn das fortwährende Suchen nach einer ‚adäquaten‘ Umsetzung, die kontinuierliche Arbeit an der symbolischen Form und „fremden Sprache“, lässt den Hochzeitsvideofilmer stets zu den jüngsten technischen Errungenschaften greifen und nach immer neuen Schnittvarianten und Schnittprogrammen suchen, um den Liebesausdruck in professionalisierter Weise für seine Sehgemeinschaft in Szene zu setzen.

## 9 Der HipHop-Videoclip: Die Inszenierung von ‚realness‘ und ‚credibility‘ im audiovisuellen Medium

### 9.1 Kein fünftes Element – „Video ist nicht die Essenz, ist nicht HipHop“

Im Unterschied zu den beiden zuvor untersuchten Fällen nimmt die ‚Subkultur‘<sup>110</sup> HipHop in der öffentlichen Wahrnehmung und Thematisierung ebenso wie in der sozialwissenschaftlichen Forschung einen breiten Raum ein. Zwei Gründe mögen für diese besondere Aufmerksamkeit in Anschlag gebracht werden.

Erstens zählt HipHop zweifelsohne zu den ausnehmend einflussreichen und langlebigen Jugendbewegungen. Binnen dreier Jahrzehnte hat HipHop zwar eine Reihe von Wandlungen erlebt, doch ein stabiles ‚Grundgerüst‘ bewahrt, das all diese Ausformungen einerseits möglich gemacht, andererseits ausgehalten hat, und dass diesem Kulturphänomen ein deutlich erkennbares Profil verleiht. Kaum zu übersehen und zu überhören ist denn auch sein Einfluss auf andere Jugendkulturen und seine Präsenz im westlich durchformten, modernen Alltag: HipHop prägt heute fast sämtliche Stile der aktuellen Rock- und Popmusik entscheidend mit und hat sich in verschiedenen Erscheinungsweisen Eingang in die Moden und in die Stadtbilder nicht nur der Metropolen verschafft. Zum stabilen, weithin wahrnehmbaren, identitätsstiftenden und in Teilen adaptionsfähigen Grundgerüst des HipHop zählen – so die verbreitete Überzeugung und allgemeine Klassifizierung – vier elementare Handlungsbereiche: Rappen, DJing, Breaken und Graffiti. Weil die Kombination von Text, Musik, Tanz und Bild auch für die Auswertung der beiden vorliegenden Videos eine Rolle spielt, die vier Elemente mehr oder weniger stark auftauchen und deshalb für die Analyse und das Verständnis der Interpretationen bedeutsam sind, seien die Handlungs- und Inszenierungszusammenhänge – ohne dabei in die Details gehen zu wollen und zu können – kurz angesprochen.

Rappen und DJing gehören zu den HipHop-typischen musikalischen Aktivitäten. Beim Rappen, dem für diese Jugendkultur wohl bedeutsamsten und auch von anderen Stilgemeinschaften am stärksten adaptierten Element, handelt sich um einen Sprechgesang („rap“ setzt sich zusammen aus den Anfangsbuchstaben der Worte ‚rhythm and poetry‘), den der so genannte MC vorträgt, wobei das Kürzel vornehmlich für ‚Master of Ceremony‘, in Abwandlungen auch für ‚Microphone Controller‘ oder ‚Move the Crowd‘ steht. Der in der Regel gereimte Sprechgesang ist als Vortragsstil für Texte fester Bestandteil der Lieder, ebenso aber auch von inszenierten Streitgesprächen zwischen MCs („battles“), bei denen die eingeforderte Leistung im kreativen Stehgreif-Texten („freestyling“) besteht. Die in all diesen, als ‚mcing‘ zusammengefassten Aktivitäten an den Handelnden gestellte Aufgabe ist das ‚entertaining‘ seines Live-Publikums: er muss imponieren und sich als Zeremonienmeister beweisen und

110 Für einen Überblick zum Begriff der Subkultur vgl. Raab/Soeffner 2003.

bewähren, indem es ihm gelingt mit der tanzenden Menge in Kommunikation zu treten, sie zum Mitmachen zu bewegen, mit ihr zu feiern und dabei von ihr angefeuert zu werden – eben: to move the crowd. Bei Gesangsvorträgen und Tanzveranstaltungen steht der MC außer mit dem Publikum vor allem mit dem DJ in sozialer Wechselwirkung, der ihn musikalisch unterstützt. Der HipHop-DJ unterscheidet sich vom reinen Plattenaufleger und Titelsänger der Disco-Ära durch das ‚djing‘, auch ‚turntablism‘ genannt, das sich durch einen kreativen Umgang mit Tonträgern und Abspielgeräten auszeichnet. Für das ‚scratching‘ und ‚mixing‘ werden mit den analogen Plattenspielern und Vinyl-Platten fast schon antiquierte Techniken ‚zweckentfremdet‘: die Hand bewegt den Plattenteller rhythmisch hin und her, so dass der Tonabnehmer eine ausgewählte Sequenz mehrmals vorwärts und rückwärts abtastet; hierdurch und durch das Aneinanderreihen, Ineinanderfügen und Überlagern mehrerer solcher Sequenzen entstehen nicht nur besondere Klangeindrücke, sondern auch neue Musikstücke. Neben den ‚gewöhnlichen‘ Bewegungen zur Musik bezeichnet der ‚breakdance‘ dann den HipHop-eigenen, überaus akrobatischen Tanzstil, bei dem ‚B-Boys‘ und zunehmend auch ‚B-Girls‘ mit ‚locking‘, ‚popping‘ und ‚power moves‘ in ‚battles‘ miteinander wetteifern. Schließlich sind die möglichst an stark frequentierten, weithin sichtbaren oder sich bewegenden Flächen angebrachten illegalen ‚graffitis‘ die eigentlich visuellen Repräsentanten des HipHop und dessen offensichtlichsten Einschreibungen in den Alltag. ‚Sprayen‘, ‚writen‘, ‚painten‘ und ‚scratches‘ heißen die verschiedenen Techniken, mittels derer die Graffitis, kleinere Namens Kürzel („tags“) und großflächige Schriftzüge und Bilder („pieces“), vornehmlich auf Häuserwände und Brücken, an und in Eisenbahnwaggons und U-Bahnen angebracht werden („bombing“) und über die um Aufmerksamkeit und um soziale Anerkennung gerungen wird.

Neben der öffentlichen Wahrnehmung und dem Einfluss auf andere kulturelle Sphären mag der zweite Grund für die besondere Aufmerksamkeit gegenüber HipHop in den Umständen seiner Entstehung und vor allem in seiner Beständigkeit liegen. HipHop tritt zu einem Zeitpunkt in Erscheinung als sich die westlichen Gesellschaften an der Epochenschwelle zur so genannten Postmoderne befinden, und er ist jenes Jugend- und Kulturphänomen, das wie kein zweites die Entwicklung der „Zweiten Moderne“ (Ulrich Beck) bis zum heutigen Tag begleitet – und wohl auch repräsentiert. Denn insbesondere die in den angloamerikanischen Ländern, nach der Verkündung des die Sozial- und Kulturwissenschaften hinfort umtreibenden *cultural turn*, sich herausbildenden *Cultural Studies*, und insbesondere die unter diesem umbrella-term firmierenden *Black-Studies* und *Afro-American-Studies*, verhalfen dem HipHop seit den 1980er Jahren zu akademischer Dauerpräsenz. Deshalb verwundert es kaum, dass sich die für die Beschreibung, Untersuchung und Charakterisierung der Postmoderne in den Sozial- und Kulturwissenschaften entwickelten Begriffe und Erklärungsmuster auch in den Analysen und Bestimmungen dieses Phänomens wieder finden. In der durch die neuen Kommunikations- und Informationstechnologien entstehenden Scheinwelt der Simulakren (Baudrillard) und den

„Gesellschaften des Spektakels“ (Debord) geht es primär um Inszenierung, Performanz und Authentizität, kommt es zu einem neuen Verhältnis von Globalem und Lokalem und vollzieht sich außerdem die Enthierarchisierung des Ästhetischen, mit der die modernen, machtgeladenen Differenzierungen von ‚high art‘ und ‚high culture‘ einerseits sowie ‚popular culture‘ oder ‚low class culture‘ andererseits ihre Bedeutung verlieren.

Grob gesprochen durchläuft HipHop in seiner Entwicklung drei historische Phasen. Er entsteht Mitte der 1970er Jahre in der South Bronx von New York. Dieser Stadtteil, das Wohngebiet vor allem der ökonomisch und sozial benachteiligten schwarzen Bevölkerung, ist in dieser Zeit durch zunehmende Verslummung und Ghettoisierung, dementsprechend von Armut, Kriminalität und Drogenkonsum gekennzeichnet. In einem Milieu, in dem sich die Jugendlichen zu Straßengangs formieren und sich gewaltsam bekriegen, wird Rap zu einem ersten, vor allem von den Betroffenen selbst geschaffenen und damit letztlich wirksamen Befriedigungsmittel. Statt sich wechselseitig physische Gewalt anzutun, werden die ‚battles‘ zwischen den Gangs zunehmend verbal, aber eben auch musikalisch, tänzerisch oder zeichnerisch ausgetragen und enden hinfort zwar potentiell erniedrigend aber nicht mehr tödlich. Nun geht es vor allem darum, auffälliger und beeindruckender aufzutreten und im sozialen Handeln über Improvisationstalent zu verfügen, für das es entsprechende ‚skills‘ zu entwickeln und vor allem einen eigenen ‚style‘ auszuweisen gilt. Diese erste Phase, in der sich unter diesen Vorzeichen und in enger Verbindung miteinander die oben beschriebenen vier Elemente des HipHop herausbilden, wird auch als ‚Old School‘ bezeichnet. Mitte der 1980er Jahre wird sie von der so genannten ‚New School‘ abgelöst. Sie entsteht an der Westküste und im Süden der USA und bringt es mit der Thematisierung von Rassismus, Gewalt, Bildungschancen und Arbeitslosigkeit zur zunehmenden Politisierung der Rap-Texte, sie bewirkt aber auch eine erste Kommerzialisierung des HipHop insgesamt. ‚Gangsta Rap‘ und ‚Pimp Style‘ sind nicht zuletzt auch Produkte der erfolgreichen Vermarktung des HipHop durch Plattenfirmen, Radiosender und die neuen Musikkanäle im Fernsehen: markanter Goldschmuck, Trainingsanzüge, Straßenkreuzer und leicht beschürzte Frauen in eindeutigen Posen und Bewegungen sind die unvermeidlichen Zutaten für die in dieser Zeit dominierende mediengerechte Präsentation. Die dritte, aktuell noch andauernde Phase setzt zu Beginn der 1990er Jahre ein und ist von einer voranschreitenden künstlerischen Pluralisierung und kommerziellen Ausdifferenzierung gezeichnet. HipHop wird ‚weißer‘, konsumorientierter und massenkompatibler, so dass viele seiner Stilelemente in die Jugendkulturen westlich geprägter Nationen diffundieren können. Die internationalen Adaptionen signalisieren Profanierung und Mainstream; indem aber beispielsweise das Rappen in der jeweiligen Landessprache geschieht, werden lokale Eigenheiten und Verbundenheiten um Ausdruck gebracht.

Zusammen mit den vier Elementen hat sich als durchgängiges, handlungsbestimmendes Strukturelement des HipHop das Leistungs-, Wettbewerbs- und Konkurrenzprinzip erhalten. Wenn auch friedfertig und auf symbolischer Ebene

ausgetragen, sind die Aktivitäten nach wie vor vom Ringen um soziale Aufmerksamkeit und vom Kampf um szeneninterne Anerkennung durchzogen. Weil im HipHop alle Handlungen darauf angelegt und angewiesen sind vorgeführt, wahrgenommen und bewertet zu werden, liegt das oberste Handlungsziel in der Erlangung und im Ausweis von ‚respect‘ und ‚fame‘. Wer sich in der Situation angesichts der immer bestehenden Möglichkeit des Scheiterns bewährt und beispielsweise einen guten ‚flow‘ beim Rappen zeigt, der erntet ‚props‘ (von proper respect), wer allerdings unterliegt oder versagt wird ‚gedisst‘ (von to disrespect), ist ‚toy‘ (ein Anfänger) und/oder ‚wack‘ (schlecht, billig, mies). Die zentrale Inszenierungs-, Beobachtungs- und Bemessungskategorie zur Erzielung von ‚respect‘ und ‚fame‘ ist die HipHop-spezifische Handlungsmaxime ‚to keep it real‘. ‚Realness‘ und ‚credibility‘, der im sozialen Handeln umgesetzte und in der Qualität seiner Umsetzung von der Szene beurteilte Anspruch zur Authentizität und Glaubwürdigkeit, scheidet innerhalb der „Realworld HipHop“ (Klein/Friedrich 2003: 158ff.) die echten HipHopper („reals“) von ihren Gegenfiguren, den Nachahmern und Kopisten („poser“).

Im Folgenden kann es weder darum gehen das Kulturphänomen HipHop in der ganzen Breite seiner ästhetischen Handlungspraktiken zu berücksichtigen, noch soll aus der für diese Jugendkultur charakteristischen Synthese von Musik, Text, Tanz und Bild ein einzelnes Moment isoliert werden.<sup>111</sup> Vielmehr rückt die Analyse mit dem HipHop-Video das audiovisuelle Material und dessen konkrete Formgebung in den Vordergrund und zielt dabei auf die Beantwortung einer dreigliedrigen Fragestellung.

Erstens richtet sich die Rekonstruktion auf die Frage, wie die Akteure den an sie gestellten Handlungsanforderungen, die in den vier Handlungsfeldern zunächst auf den Bereich der unmittelbaren Wahrnehmung bezogen sind, nachkommen, wenn die Selbstinszenierung und die Selbststilisierung aus der Wahrnehmung in der Nahwelt für das Fern-Sehen in der Scheinwelt übersetzt werden muss. Was sind die inszenatorischen Mittel, welches sind die Zeichen, Formen und Kompositionsverfahren, über die ‚realness‘ und ‚credibility‘ aus der ‚Realworld HipHop‘ in das bewegte Bild gesetzt werden? Mit welchen Visualisierungsstrategien und mit welcher visuellen Gestaltgebung wird das Streben um soziale Akzeptanz verfolgt und der dafür unabdingbare Glaube der HipHop-Gemeinde an die angemessene, ‚echte‘ Handlungsästhetik hergestellt, damit die Anerkennung einzelner Akteure als legitime Inhaber einer herausgehobenen sozialen Position innerhalb der HipHop-Gemeinschaft erreicht? Von besonderer Bedeutung ist hierbei, dass im Selbstverständnis des HipHop der Musikvideoclip vordergründig lediglich als Vehikel zur Vermittlung der vier genannten Elemente begriffen wird und kein weiteres eigenständiges, sozusagen kein fünftes Element darstellt. In Abhebung zu den ‚Essentials‘ Rappen, DJing, Breaken und Graffiti ist Video, so der Autor und Hauptakteur der nach-

folgend untersuchten Clips im Interview, „nicht die Essenz, ist nicht HipHop“. Aus diesem Umstand mag sich erklären, weshalb auch die Forschungsliteratur kaum auf die bewegten HipHop-Bilder zu sprechen kommt.<sup>112</sup> In gewissem Widerspruch zu dieser Einschätzung steht allerdings, dass der Musikvideoclip als künstlerisches Ausdrucksmittel und zentrales Vermarktungsinstrument auch in der HipHop-Szene eine erhöhte Aufmerksamkeit genießt, worauf allein die Vielzahl spezieller HipHop-Sendungen der Spartenkanäle verweist. Darüber hinaus wird ein besonderer Aufwand für die audiovisuellen Inszenierungen an den Tag gelegt, was sich in den hier zur Analyse anstehenden Clips wiederum darin niederschlägt, dass sich der Musiker selbst – und das nicht ohne Stolz<sup>113</sup> – für seine beiden Handlungsprodukte insgesamt verantwortlich zeigt: er tritt nicht nur als Zentralfigur mit den von ihm getexteten und komponierten Liedern vor der Kamera auf, sondern verfasste auch das ‚Storyboard‘, führte Regie, agierte wann immer möglich selbst mit der Kamera und besorgte den Schnitt ebenso wie die Effekte.<sup>114</sup>

Eng mit der Frage nach der Übersetzung der ‚Realworld HipHop‘ in das technische Medium zusammenhängend, stellt sich der Analyse zweitens die Frage, ob es den Akteuren gelingt ‚realness‘ und ‚credibility‘ einzig dadurch aufzuzeigen, dass sie die massenmedialen Vorlagen für HipHop-Videos einfach nur aufbereiten. Zweifelsohne sind der Nachvollzug, die Nacharbeitung und die Nachahmung bestimmter audiovisueller Inszenierungsmomente und ihrer Gattungstypik<sup>115</sup> wesentliche Aspekte für die Produktion und Rezeption der Musik ebenso wie der Videos: sie markieren im unüberschaubaren Feld medialer Stilangebote die Handlungsprodukte als HipHop und sind fundamentaler Ausweis von Wahrnehmungs-, Beurteilungs- und Handlungskompetenz. Begreift man HipHop allerdings als „performative Kultur“ (Klein/Friedrich 2003: 11), so kann sich das Handeln der Akteure nicht in der bloßen Reproduktion und Weiterführung szenespezifischer Konstruktionstraditionen für standardisierte Bild-

111 Für dahingehende Arbeiten jüngerer Datums vgl. u.a. Androutsopoulos 2003, Bock et al. 2007, Klein/Friedrich 2003, Menrath 2001, Mitchell 2001, Pfadenhauer 2001, Troop 2000 und Weller 2003.

112 Einzig Klein und Friedrich präsentieren „eine überschaubare Menge struktureller Merkmale von HipHop-Videos“ (2003: 121). Ihre Darstellungen basieren auf der „Auswahl von sechs einschlägigen HipHop-Videos, die einer Feinanalyse unterzogen wurden“ (ebenda). Allerdings geben die Autoren keine Auskunft über das methodische Verfahren ihrer Auswertung.

113 „Ich kann zufrieden sein, ich finde es gute Videos und bin stolz auf mich. Weil es war eine Schweinearbeit gewesen und irgendwie aus dem Nichts, ohne Budget, ohne Mittel, ohne Knowhow, ohne Technik irgendwie so ein Video hinzukriegen, das macht mich stolz“, so der Akteur im Interview.

114 Nochmals der Akteur im Interview: „Das Drehbuch kam von mir und die ganzen Kamerasachen, das hatte ich auch mit dem Kameramann durchgesprochen. Das hat also immer noch meine Handschrift, so. Und geschnitten hab ich's auch komplett alleine. Da hatte ich halt wirklich viel reingesteckt in die Nachbearbeitung. Und das hat vier Monate gedauert. Bin ich vier Monate Tag und Nacht dran gesessen. Und das war größtenteils der Lernprozess, überhaupt irgendwie reinzukommen ins Schneiden und so. Und ich hab's im Endeffekt zufriedenstellend hingekriegt, dass es nicht mehr so schlimm nach Video aussieht. Weil wie gesagt, ich mag keine Videos, die mit irgendeiner Kamera irgendwie draufgehalten sind und so nach Hochzeitsvideomitschnitt aussehen.“

115 Für die Theorie kommunikativer Gattungen siehe Luckmann 1988 und 2002; zur materialen Analyse von Gattungen medialer Kommunikation vgl. Knoblauch/Raab 2001.

entwürfe erschöpfen, denn die perfekte Beherrschung der Gattungsmuster wäre dann zugleich auch die Grenze der Selbstschöpfung. Vielmehr ist davon auszugehen, dass zur Beantwortung der primären Handlungs- und Darstellungsanforderungen und zur Lösung der damit einher gehenden kommunikativen Probleme das Repertoire der medialen Stilvorgaben durch besondere, den Anspruch auf authentische Expression, auf Einzigartigkeit und Unmittelbarkeit glaubhaft vermittelnde Neuarrangements überschritten und durch ästhetische Beigaben angereichert werden soll.

Mit den beiden genannten Aspekten der Fragestellung eröffnet sich schließlich und unausweichlich drittens die Frage, ob es sich bei den Medien nicht generell um „Authentizitätsfallen“ handelt (Soeffner 2004), das heißt um aus Perspektive der sozialwissenschaftlichen Rollentheorie und ihrer anthropologischen Fundierung gesehene „mediale Verspiegelungen“ (ebenda) jenes Umstandes, dass „the presentation of self in the everyday life“ (Goffman 1969) und „the social construction of reality“ (Berger/Luckmann 1980) immer schon und unhintergebar von theatralen Inszenierungen und performativen Akten durchzogen sind, und deshalb Authentizität – gleich ob in der Unmittelbarkeit von Face-to-face-Situationen oder medial vermittelt – eine sozial bewahrte Fiktion ist.<sup>116</sup> Der nachfolgenden Untersuchung geht es weder um eine – auch nicht vorläufige – formale Begriffs- oder Substanzbestimmung von Authentizität, noch um eine – ebenso wenig vorläufige – Aufklärung darüber, was ‚realness‘ und ‚credibility‘ im HipHop generell bedeuten oder beinhalten. Was ‚authentisch‘, also ‚wahr‘, ‚echt‘ und ‚glaubwürdig‘ ist, kann nicht abschließend geklärt und in allgemeine Begriffsbestimmungen gefasst werden. Hier interessiert allein, welche visuellen Verfahren den Effekt des Authentischen erzielen sollen. Das Ziel der Analyse besteht demnach in der fallspezifischen und fallvergleichenden Rekonstruktion jener Visualisierungsstrategien und jener visuellen Gestaltgebungen, mit denen die Akteure den ihnen abverlangten Handlungsanforderungen und Inszenierungsaufgaben in der Bebilderung ihrer Musik Folge leisten und versuchen, ihren medialen Handlungsprodukten jenen besonderen „Realitätsakzent“ (Schütz/Luckmann 2003: 54ff.) zu verleihen, mit dem – erstens – diese soziale Welt auf ihre eigene Weise real erscheint, den vorzuführen – zweitens – die Gemeinschaft ihnen abfordert und der – drittens – für die Herstellung und Aufdauerstellung der Gemeinschaft konstitutiv ist.

Der HipHop-Musiker, von dem von dem die beiden Videoclips stammen, wurde 1976 als Sohn einer Ungarin und eines Deutschen in Ostdeutschland geboren. Nach der Wende begann er in Berlin eine Lehre als Elektriker, kam mit HipHop in Kontakt und fing daraufhin selbst zu rappen an. Seit 1993 veröffentlicht unter dem Namen „MC Gauner“ eigene Lieder und zählt auch nach über zehn Jahren zu den Größen der lokalen Szene. Hierzu mag beitragen, dass er dem „Berliner HipHop-Mobil“ angehört, mit dem er durch die Stadtteile zieht und den Jugendlichen auch im Rahmen des Schulunterrichts vorführt und

beibringt, wie man rapt. Das erste Video mit dem Titel „Millionen Rapper“, ist MC Gauners Erstlingswerk von 1999; das zweite und bis dato letzte Video wurde im Jahre 2000 fertig gestellt und bebildert das Stück „Chillin“. Beide Videoclips wurden speziell für die Ausstrahlung auf den Spartenkanälen MTV und Viva produziert und sind von diesen auch im so genannten Handeinsatz gezeigt worden, das heißt zu einem im Voraus nicht eindeutig festgelegten Sendetermin. Noch vier Jahre nach der Erhebung im Jahre 2001 sind beide Produktionen über die Internet-Homepage von MC Gauner käuflich zu erwerben (vgl. [www.mcgauner.de](http://www.mcgauner.de)).

116 Vgl. hierzu Kapitel 4

## 9.2 „Millionen Rapper“ – oder: „Die Optik sollte dabei ungefähr so rüberkommen, wie wir sie halt auch sehen“

Die nachfolgende Übersicht gibt die Grobstruktur des Musikvideoclips „Millionen Rapper“ wieder; zur Feinanalyse wurden die ersten Bildfolgen der Anfangssequenz, hier unter die Punkte 1. und 2. gefasst, herangezogen.<sup>117</sup>

### Grobstruktur „Millionen Rapper“:

1. Auftakt: Uneindeutiges Bild: Heller Hintergrund mit springenden Flecken. Musik setzt mit tickenden Tönen ein.
2. MC Gauner und DJ abwechselnd während eines Bühnenauftritts. Text: *Ha, Gauner, yaeh, 1998. Gauner am Mikrophon. Gruß an Stephen Jar. Kriegt den Stab nicht mehr rein.*
3. Einsetzen des Basses mit stampfendem Rhythmus. Beginnt mit dem Anwippen des Schaukelpferdes auf einem Kinderspielplatz, im Hintergrund Plattenbauten. Darauf ausgerichtete Tanzbewegungen der Umstehenden. Kurzer Gang durch das Viertel. Text: *Lothar Steiner, Katalysator, Gay P., K. One., J.M.K. One.*
4. Rappen und Tanzen der Gruppe auf dem Dach auf dem Flachdach eines Hochhauses. Text: *Seit vielen Jahren schon fahr ich auf Jams, sah schon viele Shows. Doch seh leider nu viel zu oft Langweiler am Mikrophon. Rapper, die auf der Bühne stehen und nicht gehen, weil sie nicht sehen, dass sie das Publikum zum Gähnen bringen, denn sie entertainen nicht. Die denken, die wären fame, dabei rappen sie nur für sich. Das fand ich alles halb so schlimm, bis ich auf ein Problem stieß. Die halten sich für MC's. Refrain: Es gibt eine Million Rapper, doch nur wenige MCs. Eine Millionen Rapper, aber nur wenige MC's. Zu viele Bands, die man kennt, kennt man nur, weil ihr Label den ganzen Markt mit ihren Platten überschwemmt. Tanzshows per Management, doch Po-pevents kredenzt sind wack. Doch ist das immerhin Entertainment. Klar, wir haben keinen Bock auf Floordance. Doch seh ich auf Jams zu viele Vorbands ohne Performance. B-Boys arbeiten hart, für nichts, nur für die Party. Doch halten Rap-Gruppen das für unwichtig und sparen sich dies. Tun es im Studio fürs Demo und im Radio und im Video, doch sind sie lausig in der Lifeshow. Sie gehen zum Word Cup und Reden mit Tyron Rickets über Business statt über Hiphop. Die nutzen Gigs nur als Gimmicks, damit die Singles sich vertickert. Klar wollen wir vom Hiphop leben, doch lebt vom Hiphop ohne uns nichts.*
5. Gauner auf der Bühne beim Lifeauftritt. Text: *Deswegen nicht vergessen, die wahre Rapmusik war geboren und steht und fällt mit dem Life-MC.*
6. Tanzen auf dem Kinderspielplatz mit den gleichen Bewegungen und Handlungselementen wie in 3. Refrain: *Es gibt eine Million Rapper, doch nur wenige MCs. Eine Millionen Rapper, aber nur wenige MCs.*
7. Gauner auf der Bühne beim Lifeauftritt. Publikum. Text als Teil des Refrains: *Hey, hey, was geht ab hier? Kommt, kommt (Macht mal mit. Auch ihr da hinten).* Gauner rappt, dazwischen geschnitten das tanzende Publikum. Text: *Ich seh Texter auf der Bühne und muß mich fassen, um zu fassen was nicht unter-, sondern vom Stapel lassen, ohne zu rufen, dass sie zu schlaff sind. Die singen die Lieder vor den statt für die Massen. Man sieht genau wer auf Jams oder daheim Skills aufbaut, wenn man bei so einem Programm in die Menge schaut. Bei dem einen nickt sie, bei dem anderen nickt sie ein. (Hey, wenn die nicht abgehen hab ich auch keinen Bock drauf. In welchem Film glaubst Du eigentlich zu sein? Verdamm. Du bist der MC. Und das heißt Move the Crowd. Re-*

frain: *Es gibt eine Million Rapper, doch nur wenige MCs. Eine Millionen Rapper, aber nur wenige MCs.*

8. DJ grinst in die Kamera. Gauner im Gespräch mit einer Person, von dieser halb verdeckt. Zufriedenes Gesicht. Ablende mit Applaus vom Publikum.



Millionen Rapper 1

Das erste Einzelbild des Videos präsentiert einen gleichmäßig erleuchteten und auf den ersten Blick einheitlich durchfärbten Bildschirm. Die Plötzlichkeit des Lichteindrucks ist unerwartet, wirkt fast wie ein Schock, allerdings stark abmildert durch den Umstand, dass der Bertachter das Licht nicht als grell und blendend, sondern als gedämpft oder gefiltert

empfindet. Der zweite Blick klärt darüber auf, dass es sich keineswegs sich um eine ‚reine‘, definierte Farbe handelt,

etwa um einen mit hellem und insbesondere grellem Licht in der Regel assoziierten, in einem Spektrum von Gelb zu Weiß sich bewegenden Helligkeitswert und Farbton. Vielmehr hat das hier vorgeführte Licht eine eigene, diffuse Intensität und vor allem eine wie ‚frei‘ erscheinende Farbigkeit: es scheint ein besonderes Gemisch zu sein, eine ‚leichte‘ Tönung aus hellerem Rot und dunklerem Blau – vielleicht –, die insgesamt einen Eindruck von Zartheit und zugleich einer gewissen Unreinheit hinterlässt. An die unstrukturierte Farbmaterie schließt oben und unten je ein die gesamte Bildschirmbreite einnehmender schwarzer Streifen an, was zwar keine maximale (Schwarz-Weiß) aber eine relative Gegensätzlichkeit im Gesamteindruck bewirkt, denn jeder Streifen für sich, insbesondere aber beide zusammen, verhelfen dem Bild zu einer primären Strukturierung. Die Streifen, Bänder, Ränder oder Balken setzen dem gleichmäßig und unbestimmt im Raum sich ausgedehnten, ihn ausfüllenden und durchdringenden Farbgemisch sowie der uneindeutigen Helligkeitsstufe – eine Kombination, die es dem Betrachter völlig verunmöglicht, einen Eindruck über die Substanz, Konsistenz und die Ausdehnung des Geschauten zu gewinnen – zumindest in einer Dimension eine abermals gleichmäßige, diesmal aber eindeutige, weil monochrome und undurchsichtige, alle Farbwerte absorbierende und damit undurchlässige Grenze.

Die beiden scharf gezogenen, rigiden Abschnitte markieren aber nicht nur einen unbedingten Abschluss, sondern weisen den amorphen und abstrakten optischen Gehalt – das Zwielflicht und die Zwischenfarbe – räumlich als ein Da-

<sup>117</sup> Für die Partitur zu dieser Sequenz vgl. Anhang C.1

zwischen aus und damit als die eigentliche, weil mittig platzierte Fläche oder den Raum, zu dem sich die Aufmerksamkeit hinwendet. Der auch durch seine Größe und den höheren Helligkeitswert sowie durch die ‚interessantere‘ Farbgebung gegenüber dem unbunten und opaken Schwarz der Balken herausgehobene Bildanteil entfaltet so die Paradoxie eines besetzten Freiraumes. Semantisch ist der mittlere Bildanteil leer. Der Ausschnitt präsentiert eine Ansicht in einer zwar nichtssagenden, weil keinerlei Elemente oder gar Strukturen zur Identifikation darbietenden, aber keineswegs neutralen Form. Es kann sich bei ihm nicht um eine dezent als bloßer Hintergrund fungierende Projektionsfläche handeln, denn deren Aufgabe bestünde darin, jedweden beliebigen Inhalt in höchstmöglicher Unverfälschtheit und Selbigkeit wiederzugeben. Alles auf diese Fläche Aufprojizierte würde aber unweigerlich von deren Eigenwertigkeit durchsetzt, durch sie verzerrt und gestört, wie als würde man ein Dia, eine Overheadfolie oder das Bild eines Beamers auf eine farbige, unebene oder verschmutzte Wand. So sind das diffuse Licht und der uneindeutige Farbeindruck zwar ‚überall‘ und damit als ‚Etwas‘ wahrnehmbar, aber sie beleuchten und gestalten ‚nichts‘, sie machen sehend und verhindern doch zugleich das Bedeutungen identifizierende und auslegende Verstehen. Ganz so, als sei der Blick darum bemüht durch einen Tränenschleier, eine Nebelwand oder Dämmerlicht zu dringen, sich dabei einzurichten, scharf zu stellen, Richtung, Perspektive und Halt zu finden, nur um in seinem Scheitern und der daraus resultierenden Verwirrung die Orientierung aufzugeben und stattdessen die Sinnlichkeit in den Vordergrund zu rücken, sich den Impressionen hinzugeben und sie zum ästhetischen, das heißt Möglichkeiten deutend durchspielenden Sehanlass zu nehmen. Kurz, das Sehen selbst wird zum Gegenstand der Reflexion. Der Bildausschnitt lässt den Betrachter aber nicht nur im Unklaren darüber, was und wie er konkret sieht, sondern versagt ihm darüber hinaus auch die räumliche Orientierung im bzw. gegenüber dem Geschauten. Der Schaulausschnitt versetzt in ein unergründliches Verhältnis zur Umgebung und verwehrt die Versicherung über den eigenen Standort. Befindet sich der Betrachter in einem unbestimmten Raum, in dem er schwebt, auf- oder eingeht? Oder steht er auf festem Boden, aber in nicht zu ermessender Distanz gegenüber einer unstrukturierten Fläche? Beide Male und in den denkbaren Variationen dieser Fälle kann der Betrachter keinen sicheren Standort einnehmen, er kann sich nicht einfinden und sich dementsprechend auch nicht finden. Er wird aufgrund des zwar nicht verlustig gegangenen aber höchst ungewissen Bezugs zur Außenwelt aus einer vertrauten Raumwahrnehmung und Raumbindung herausgelöst, auf sich allein zurückgeworfen und in ein reflexives Verhältnis zu sich selbst gesetzt. Doch wie verhält es sich mit der Zeit? Die widersprüchliche Einheit vom durch das Licht- und Farbgemisch evozierten, besetzten und zugleich freien Raum erweckt den Eindruck, dass sich das Geschaute – die Umgebung(?), das Gegenüber(?), der Betrachter selbst(?) – zeitlich in einem Zwischenstadium befindet. Es muss sich bereits etwas ereignet haben, denn Licht und Farbe sind nicht nur existent, sondern auch besonders. Der Bildschirm ist nicht ‚leer‘, präsentiert nicht das mit

dem Nichts allgemein konnotierte tiefe Schwarz, oder physikalisch gesprochen: die Abwesenheit jeglicher Wellenlängen des für menschliche Augen sichtbaren Spektralbereichs. Damit geht ein radikaler Bruch zu jeglichem voraus liegenden Zustand oder ansichtigen Gegenstand einher: Was immer und wie immer dieses Frühere und Andere auch gewesen sein mag – ob ‚Etwas‘ oder ‚Nichts‘ –, der erste Bildausschnitt vermittelt allenfalls noch winzigste Partikel davon, vermeidet aber durch deren Nichtidentifizierbarkeit jede konkrete Erinnerung. Zugleich ist der Vorgang der neuen Gestaltbildung aber noch zu keinem Ergebnis gelangt, denn es haben sich noch keine sinnhaften Formen herausgebildet. Folglich ist die Suche nach Ordnung, nach irgendwelchen, dem Sehen Richtung und dem Verstehen Griff gebenden Elementen und Strukturen, noch erfolglos. Noch – denn der Betrachter befindet sich, dies versinnbildlichen das besondere Licht und die besondere Farbe, inmitten oder in Ansicht eines voranschreitenden Entstehungs- und Werdensprozesses. Auf die Zeitdimension hin betrachtet ist der erste Bildausschnitt ein Bild vom ‚Nicht-Mehr‘ und ‚Noch-Nicht‘, vom Zwischenreich aus Anwesenheit und Sichtbarkeit einerseits und Abwesenheit und Unsichtbarkeit andererseits – es ist ein Bild des im Anfang Befindlichen, des sich vollziehenden Aufbruchs und des anbrechenden Neuen.

Dass der Blick überhaupt ansetzen kann, dass Deutungen entwickelt und Lesarten ‚legitim‘ erscheinen können, und dass sich bei der Ansicht des ‚leeren‘ Bildes nicht der sofortige Eindruck völliger Beliebigkeit und Sinnlosigkeit des Geschauten einstellt, wie etwa im Falle einer rein technisch bedingten Bildstörung, dass es sich also um ein intendiertes und inszeniertes, das heißt mit subjektivem Sinn ausgestaltetes und ausgestattetes Arrangement der Vereinzelung, Verlorenheit und Ungewissheit handelt, also um Form und Ausdruck und keinesfalls um ein bloßes Rauschen, darüber versichern die beiden im Bild befindlichen schwarzen Balken. Kurz, die durch die Erscheinungsform der Balken angezeigte Differenz ist die Bedingung der Möglichkeit der Interpretation.<sup>118</sup> Auffällig ist, dass die Balken nur am oberen und unteren Bildrand anliegen, dass sie also allein diese beiden Seiten des für visuelle Aufzeichnungs- und Wiedergabegeräte technisch vorgegebenen Rahmenrechtecks wiederholen. Weshalb die Entscheidung für diese Darstellungsoption? Wie hätten sich die Alternativen ausgenommen?

Zuerst zu den nicht realisierten Optionen. Wie bereits angedeutet, hatte das Fehlen der beiden Balken dieses Bild zwar nicht sinnlos, es sehr wohl aber bedeutungslos erscheinen lassen. Der ‚rahmenlose‘, das heißt allein in der technischen Rahmung erscheinende Licht- und Farbeindruck würde bei einem modernen, medial vollständig sozialisierten Betrachter nicht Irritation und deutende Zuwendung, sondern sofortiges Verstehen bewirken. Nämlich die Einsicht in die Unergiebigkeit jeglichen weiteren Deutungsversuchs und damit eine Abwendung bzw. Aufmerksamkeitsverlagerung, was streng genommen – nämlich für ein reflektiertes, soziales Handeln – den im Ausschnitt befindlichen

118 Zur Bedeutung des Widerstreits bzw. der Differenz für die Konstitution und die Interpretation von Bildern vgl. Kapitel 2.2



Bildeindruck als ein auf soziale Wahrnehmung angelegtes Handlungsprodukt verunmöglicht hätte.<sup>119</sup>

Das Gegenmodell zur Nicht-Rahmung ist die Doppelrahmung, das heißt die in Richtung Bildzentrum gesetzte, vollständige Wiederholung der für moderne visuelle Medienprodukte unhintergehbaren Rechteckskonstruktion. Die Verdopplung des Rahmens würde in Potenzierung der für die Organisation der Alltagswahrnehmung primären Rahmenfunktion<sup>120</sup>, die komplette Einfriedung, also den unbedingten Ein- und Abschluss des Inhaltes und seiner Darbietungsform bedeuten. Die Verdopplung durch eine noch dazu – siehe oben – breite und schwarze Grenzziehung würde, indem sie eine unumstößliche Ordnung – wie etwa die klare Definition von Zentrum und Peripherie – präsentiert, sicherstellen, dass eine auch versehentliche Gleichsetzung mit der vom Guckkasten abgetrennten Außenwelt, mit dem Hier und Jetzt des Betrachters, sowohl in Inhalt wie in Form ausgeschlossen ist; überhaupt: sie würde, durch die signalisierte Ruhigstellung, Distanznahme und Fiktionalität eine erschwerte, nur über eine besondere kognitive Anstrengung des Betrachters zu erbringende Inbezugsetzung der voneinander geschiedenen Raum-, Zeit- und Sinnsphären garantieren.

Eine dritte, gleichfalls nicht realisierte Variante ist die doppelte Anlegung der Seitenränder. Gleichgültig, in welcher Breite die schwarzen Streifen seitlich in den Bildraum hineinragten, sie würden als Verengungen und Beschneidungen wahrgenommen. Zwar lenkten sie den Blick nach oben und unten, doch diese Ausrichtung bedeutet eher eine unangenehme, weil unnatürlich wirkende Beschränkung des Blickfeldes. Bereits das einzelne Auge kennt in der horizontalen Abtastung ein größeres Wahrnehmungs- und Bewegungsspektrum als in der vertikalen. Zudem ergänzen sich die nebeneinander liegenden Augen für die Erweiterung des Sehfeldes wechselseitig. Nicht zuletzt weist auch das Gehäuse der Wahrnehmungsorgane, der menschliche Kopf, einen größeren Schwenkbereich zu den Seiten hin auf, als nach oben und unten. Zwei weitere Aspekte sind von Bedeutung. Erstens verkürzt sich für den seitlich wie durch Scheuklappen domestizierten, zur eher ungewohnten, verstärkten Auf- und Abbewegung gezwungenen Blick der Horizont als dem entscheidenden, deshalb stets vorrangig gesuchten Bezugspunkt menschlicher Raumorientierung – wenn dieser durch ‚einseitige‘ Ausrichtung nicht sogar gänzlich verloren geht. Kopf-, Körper- und insbesondere Fortbewegungen werden dann – darüber belehrt das berühmte Beispiel vom Hans-guck-in-die-Luft – nicht nur zu riskanten Unternehmungen, sie führen – das wiederum wird jede Landratte auf hoher See be-

reitwillig bezeugen – auch zu Schwindelgefühlen und zu Unwohlsein.<sup>121</sup> Zweitens vollzieht sich, anders als bei der vollständigen Rahmendopplung, die den Blick im Guckkasten gefangen hält, das Geschaute isoliert und allen Deutungsversuchen das Zeichen der absoluten Differenz von Innen und Außen einschreibt, eine stärkere Inbezugsetzung des Betrachters zu Inhalt und Form des Bildes. Denn der nach zwei Seiten ‚offene‘ Rahmen suggeriert zumindest einen gewissen Möglichkeitsraum der Blickbewegung, ebenso wie eine gewisse Durchlässigkeit und damit Anschlussfähigkeit der präsentierten Formen und Inhalte zum Hier und Jetzt.

Entgegen dieser Varianten greift die hier realisierte Verdopplung des oberen und unteren Bildrandes einige der als natürlich und alltäglich, körperlich deshalb als weniger mühselig empfundenen visuellen Abtastbewegungen auf. So betont und bewahrt diese Lösung durch ihre parallele horizontale Anlage die ‚natürliche‘ Horizontbezogenheit der menschlichen optischen Raumwahrnehmung; und sie nimmt darüber hinaus die ‚natürliche‘ seitliche Ausdehnung der Horizontlinie für die im künstlich vorgegebenen medialen Rahmen vorstellbar größte Erweiterung des Möglichkeitsraumes. Denn die mit jeder Rahmung des Blickfeldes, so auch mit dieser unvollständigen und ‚offenen‘ Variante unweigerlich einhergehende Einschränkung des natürlichen Sehbereichs wird durch einen ‚natürlich‘ anmutenden, weil die im technischen Rechteckrahmen bereits größer dimensionierten Seiten streckenden Eingriff aufgehoben. Das ‚Motiv‘ für die Doppelung der oberen und unteren Rahmengrenze – dies lässt sich in Zusammenziehung der Einzelaspekte vermuten – ist die Anpassung des Mediums an die menschliche Wahrnehmung, die mediale Herstellung des Eindrucks von außermedialer Normalität, Natürlichkeit und Alltäglichkeit. Als offensichtliche Simulation impliziert die künstlich hergestellte Natürlichkeit eine Paradoxie: Die regelgeleitete Komprimierung des an sich schon eingeschränkten Blickfeldes erwirkt an definierter Stelle die Eröffnung von Freiräumen innerhalb eines material und gegenständlich prinzipiell unveränderbaren und undurchdringbaren Rahmens. Dabei signalisiert die angezeigte Ausdehnung zwar ein unbegrenztes, zumindest unbestimmtes Hinausragen über die Grenzen des medial zur Ansicht Gegebenen. Doch der damit in Aussicht gestellte Verfügbarkeitsraum ist als Seheindruck selbst nie gegenwärtig, denn er kann niemals mit dem aktuell visuell Gegebenen zugleich gezeigt und gesehen werden. Der Freiraum bleibt also immer unsichtbar und kann bzw. muss vom Filmproduzenten in der planerischen Vorwegnahme seines Handelns imaginativ aufgefüllt und er kann vom Rezipienten als ‚Hof‘ bereits zurückliegender bzw. noch möglicher Ansichten, Ereignisse und Handlungen, Raum- und Zeitsprünge mitgesehen und mithinzugedacht – mit Husserl gesprochen: „appresentiert“ (Husserl 1992b: 111ff.) – werden.

Insgesamt folgt die unvollständige Doppelrahmung einer Art architektonischem Prinzip wie es aus zwei medialen Vorbildern, dem modernen Theater

121 Vgl. im Gegensatz hierzu beispielsweise die Bauform von Okularen für die Lenker gepanzerter Polizei- oder Militärfahrzeuge.

119 Ausgeschlossen ist damit auch die Möglichkeit eines rein zufälligen Bildes, wie es durch das versehentliche Inbetriebsetzen der Aufnahme- oder Wiedergabetechnik zustande kommt. Nebenbei: Die konzentrierte Rezeption eines rauschenden Fernsehbildes, wie sie etwa in dem Hollywood-Gruselfilm ‚Poltergeist‘ zu sehen ist, in dem ein Mädchen mit ganzer Aufmerksamkeit das Flimmern auf einem Fernsehbildschirm verfolgt, löst beim Filmpublikum unweigerlich Befremdung aus.

120 Vgl. hierzu die Kapitel 2.1 und 2.2

und dem Kino, bekannt ist. Die beiden Balken signalisieren und markieren ein fest und stabil installiertes Sehfeld, und wirken dabei wie ein für die Vorstellung oder Vorführung bereits weit geöffneter, allerdings ‚verkehrt‘ platzierter Bühnen- bzw. Leinwandvorhang. Und so wie der Theatervorhang in der Rezeption zwar sichtbar bleibt, sich jedoch aus der bewussten Wahrnehmung mit der Einrichtung des Blicks alsbald zurückzieht, so die beiden schwarzen Balken in der medialen vermittelten Rezeption von Filmproduktionen. Dies zumindest immer dann, wenn im so genannten Breitwandverfahren (Cinemascope, Panavision, Vistavision u.a.) hergestellte Kinofilme im Fernsehen zu sehen sind.<sup>122</sup> Aufgrund des vom Kino verschiedenen Projektionsformates kommt es bei der entzerrten Fernsehausstrahlung anamorpher Kinobilder zur dauerhaften Ansicht eben jener beiden schwarzen Balken und zu einem ebenso technisch bedingten, nicht unerheblichen Abschnitt des Bildinhaltes an dessen linkem und rechtem Rand, damit zu einer Fokussierung auf das Geschehen im Zentrum des Bildes. Für den vorliegenden Fall ist nun von besonderer Bedeutung, dass das Auszeichnungsmedium eine digitale Videokamera und das einzig vorgesehene Ausstrahlungsmedium das Fernsehen ist. Hieraus folgt, dass das Vorhandensein der beiden Balken nicht auf technischer Notwendigkeit beruht, sondern die Simulation einer Grenze der Darstellung ist, die der Kinofilm selbst erzeugt, woraus wiederum folgt, dass es sich um eine selbstauferlegte und auf soziale Wahrnehmung angelegte ästhetische Beigabe der Akteure handelt. Deshalb ist das hier vorliegende Bild auch nicht seitlich abgeschnitten, sondern präsentiert den gesamten, durch die Kamera eingefangenen und aufgezeichneten Inhalt.

Wenn die Balken keine technische Notwendigkeit, sondern eine Simulation und ästhetische Zugabe darstellen, worin könnte dann neben dem bereits genannten Motiv der Anpassung des Medienbildes an den natürlichen Seheindruck ihre Bedeutung liegen? Für welches kommunikative Problem ist die künstlich eingesetzte Doppelrahmung die Lösung? Wenigstens zwei zusätzliche Deutungen scheinen plausibel. Zum einen sind die Balken Ausweis für den Anschluss an mediale Traditionen und für die Akzeptanz sozialer Institutionen. Gleich, ob das innerhalb dieses Rahmens Präsentierte auch andere sozial akzeptierte oder gar eingeforderte Regeln für audiovisuelle Inszenierungen einhält oder ob weitgehende formale und inhaltliche Abweichungen zu sehen sein werden, alles geschieht (noch) im Rahmen eines historischen, den allermeisten Rezipienten durch ihre mediale Sozialisation wohl vertrauten, medialen Konventionalität und Normalität signalisierenden, also intersubjektiv geteilten Regelsystems. Zum anderen und zugleich ist die hier zur Ansicht gebrachte Konventionalität und Normalität eine herausgehobene. Der Rahmen ist ein künstleri-

<sup>122</sup> Um das Konkurrenzmedium Fernsehen durch die Präsentation möglichst realistischer räumlicher Effekte zu überbieten, werden ab Mitte der 1950er Jahre überbreite Kinoleinwände gebaut. Damit 35mm-Filme auf diese großformatigen und zudem konkav gekrümmten Flächen projiziert werden können, muss die Kamera mit einem speziellen Objektiv ausgerüstet sein. Der so genannte Anamorphot erzeugt ein in einem bestimmten Verhältnis komprimiertes und verzerrtes Bild, das sich auf der gewölbten Leinwand wieder entzerrt, um die gesamte Bildfläche auszufüllen.

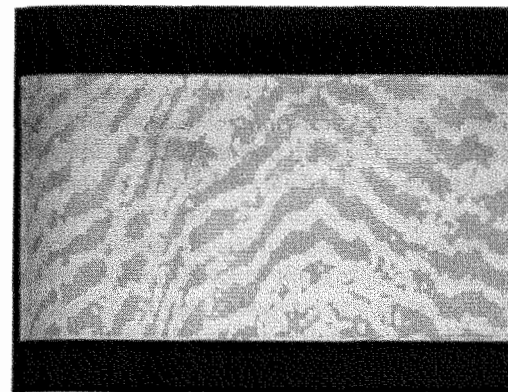
scher und feierlicher, verweist er doch auf Kino und auf stets besondere, sich vom Fernsehmedium abhebende, auditive und visuelle Sinneseindrücke, damit auf exakte Planung und perfekte Organisation, auf professionelles Personal, soziale Arbeitsteilung und erhöhten Mitteleinsatz – alles, um bei einem möglichst breiten, mit ähnlichen Produkten nicht zu knapp versorgten, zudem anspruchsvollen und kritischen Publikum auf Gefälligkeit und Akzeptanz zu stoßen. Schließlich und nicht zuletzt legt der Film auch seinen fiktionalen Charakter offen. Die Rahmung wirkt wie eine Klammer und fungiert als Fiktionalitätssignal, das dem Betrachter anzeigt, dass alle ‚natürlichen‘ Einstellungen zu dieser dargestellten Welt zu suspendieren sind, denn die vorgeführte Wirklichkeit ist nicht allein um ihrer selbst willen Gegenstand der Darstellung, sondern ist als Inszenierung bereits eine Überschreitung, die diese Wirklichkeit zwar wiederholt, sie aber durch die Einklammerung in ihrem Wiederholtwerden zugleich überragt.

Sollte der ‚Kinoeffekt‘ und damit die angesprochenen, mit diesem Effekt verbundenen Wahrnehmungsmodalitäten und konnotierten Bedeutungsgehalte tatsächlich für die Wahl dieser Variante der unvollständigen Verdoppelung der Rechteckrahmung ausschlaggebend sein, so ist für den weiteren Verlauf des Filmes davon auszugehen, dass die beiden schwarzen Balken – wie bei jedem echten Kinofilm auch – bis zu seinem Ende erhalten bleiben. Wäre dies nicht der Fall, würden sich die Balken also gleich einem Vorhang zurückziehen oder Größe und Farbe wechseln, oder wären sie gar nur Platzhalter für die eigentlichen, nun zu präsentierenden Inhalte, so hätten wir es mit einem Experimentalfilm, also mit einer gezielten Irritation der sinnlichen Wahrnehmung und der Bedeutungszurechnung, mit einer Persiflage, vielleicht noch mit Fernsehwerbung zu tun. Dagegen könnte der zwischen den Balken befindliche Bildausschnitt selbst eine eindeutiger Farbe annehmen, wobei ein satteres Rot oder Blau zu erwarten ist. Weiterhin ist vorstellbar, dass die Kamera sich in Bewegung setzt, dass sie, indem sie heran- oder wegzoomt, den Blick schärft, dass sie über die Fläche gleitet, so das Farbgemisch als Teil von etwas Anderem, Konkreterem zu erkennen gibt, oder dass sie den Blick vielleicht sogar gänzlich von ihm wegführt. Auch könnte sich bei unveränderter Kameraeinstellung der Schleier lüften, so das Bild und den Blick aufklären. Denkbar ist gleichfalls, dass das Farbgemisch als mehr oder minder stabiler Hintergrund für vorbeiziehende oder sich ausbildende Formen dient. Jede der genannten Möglichkeiten rechnet mit einer Veränderung und mit der Präsentation neuer Deutungsangebote, also mit einer zunehmenden Konkretisierung. Von besonderer Bedeutung wird deshalb sein, in welcher Form sich die Veränderungen vollziehen und in welcher Beziehung die neuen Formen und Sinngehalte zu den bisherigen beiden Formen und deren Sinngehalten stehen.

Die Form und der Inhalt der ersten Einstellung bleiben über sechs Einzelbilder hinweg unverändert. Dieser Sachverhalt gibt Anlass, die Einzelmomente im

Eröffnungsbild des Filmes für eine erste Verdichtung und Strukturierung zusammenzuführen.

Der Betrachter bleibt ohne klares Verhältnis zum Geschauten, sein Standort ist nach wie vor ungewiss, sein Sehen ohne Perspektive, Richtung und Fokus. Die Bezugslosigkeit verwirrt, macht den Betrachter solitär und selbstbezüglich, was wesentlich darauf gründet, dass vermittelt der Wahrnehmungsirritation das ‚natürliche‘ Sehen sich selbst zum Gegenstand nimmt. Die so ausgelöste Verwirrung und Vereinzelnung wird aber überhaupt nur erträglich durch eine gleichzeitige, fundamentale Entgegensetzung; dem Umstand nämlich, dass der irritierende Wahrnehmungseindruck in eine vertraute und Vertrauen gebende mediale Ordnung eingebettet ist. Die in der oben rekonstruierten Weise dem Betrachter auferlegte Selbstreflexion führt so zuallererst zur Einnahme einer Haltung, die der grundlegenden Intention der ‚Traumfabrik Kino‘ entgegenlaufen muss, nämlich zur Selbstversicherung darüber, dass er sich in einer medialen Rezeptionssituation und damit in raum-zeitlicher Distanz zum geschauten Inhalt befindet. Zweitens ahmt die Rahmung des Wahrnehmungseindrucks die gewohnte, ‚natürliche‘ menschliche Alltagswahrnehmung nach: der auf sich selbst aufmerksam machende künstliche Eingriff simuliert Natürlichkeit, nämlich die horizontale Ausrichtung des Sehens mit ihrer darin angelegten Ruhe und Stabilität – nebenbei: auch der Lichteindruck wirkt sanft, die Farbgebung zart –, er transportiert aber gleichzeitig die Paradoxie einer mit der Beschränkung des Sehfeldes einhergehenden, ebenso ‚natürlichen‘ Option zur freien Bewegung innerhalb der Reproduktion und Simulation und imaginativ sogar über sie hinaus. Auch ein dritter Aspekt ‚beruhigt‘, weil er Vertrautes wieder erkennen lässt: Das Handeln der Akteure, die den künstlichen Seheindruck erstellt haben, orientiert sich, darauf verweist wiederum die spezifische Ausformung der Rahmung, an historisch tradierten und intersubjektiv akzeptierten sozialen Normvorgaben. Viertens sind es abermals die beiden schwarzen Balken, deren Reproduktion dem Betrachter Orientierung und Sicherheit verspricht, denn kulturell weisen sie das Handeln als ambitioniert und künstlerisch, das Handlungsprodukt als hochwertig aus. Schließlich und nicht zuletzt ist die mehrfache Wiederholung des Eröffnungsbildes selbst eine Ordnung und Sinn stiftende Reproduktion. Diese Aspekte zusammengenommen, lassen das nun vielfach angezeigte Zwischenstadium, in dem sich der Film, das aktuell Geschaute und mit ihnen der Betrachter befinden, nicht als Umkehrpunkt zu einem alsbald drohenden Versinken im Nichts erscheinen, sondern als noch unvollendeten Schritt hin zu einer neuen, aber an den historisch, sozial und kulturell gegebenen und im Handlungsprodukt ausgewiesenen Strukturvorgaben sich orientierenden, sinnhaften Ordnung.



Millionen Rapper 7

Das siebte Einzelbild präsentiert in, auf bzw. vor dem unverändert gebliebenen, bisherigen Gesamteindruck – also diffuses Farb- und Lichtgemisch zwischen zwei strukturgebenden schwarzen Balken – mit einem Mal drei unterschiedlich dimensionierte und ausgeformte dunkle Flecke. Weil sich die Flecke, wie es scheint, im gleichen Abstand zum Betrachter befinden, lässt sich das uneindeutige Dazwischen, das Farb- und Lichtgemisch, in einer ersten Bestimmung als Hintergrund oder Substanz beschreiben, auf, in, vor oder aus der heraus sich etwas ereignet, von dem sich nun die ersten Spuren zu erkennen geben. Die genauere Ansicht zeigt, dass die Flecke jeweils aus einer in ihrer Dichte hochgradig schwankenden, zudem unstrukturierten Ansammlung farblich gleich getönter Punkte bestehen, die sich aber aufgrund ihrer Ballung und der daraus resultierenden relativen Distanz zum nächsten Konglomerat als eben genau jene drei – und nicht eben zwei oder vier – Gebilde voneinander abgrenzen lassen. Die Flecke befinden sich im oberen linken Bildteil und damit im Vergleich zur Gesamtfläche in relativer Nähe zueinander. Der größte, unmittelbar am linken Bildrand, ist offenbar von diesem Rand abgeschnitten und erstreckt sich bis zu dessen Mitte. Etwa auf gleicher Höhe, leicht rechts davon, ist ein etwas kleinerer, in seiner Ausdehnung klarer umgrenzter, also vermutlich ganzansichtiger Fleck zu erkennen. In fast gleichem Abstand zu diesem, den oberen schwarzen Balken als Doppelung des Bildrandes in der Bildmitte jedoch berührend, folgt der dritte und – da offen bleibt, ob er den Rand überschreitet oder nicht – vielleicht kleinste Fleck. Weil die Dichte der Punkte in den Flecken an manchen Stellen sehr hoch ist, andere Stellen wiederum lichter sind und manche überhaupt keine Punkte aufweisen, wirken die Gebilde zart, wie teiltransparent und mit eher zufälligem, flüchtigem und ‚individuellem‘ Charakter.

Genau besehen beschränken sich diejenigen Aspekte, in denen sich die Flecke voneinander unterscheiden und die ihre Individualität ausmachen, auf ihre je besondere Platzierung und ihre spezifische Ausformung. Hiervon abgesehen, bestehen sie alle aus farbgleichen Punkten und damit aus derselben Grundsubstanz. Die Flecke gehorchen demselben, nämlich kontingenten Gruppierungsprinzip der sie konstituierenden Punkte, sie befinden sich, wie bereits gesagt, in derselben Distanz zum Betrachter – und vor allem: ihre Gestalt greift wesentliche Strukturmomente des Hintergrundes bzw. der Substanz auf, in, auf

oder vor der sie erscheinen. Denn ebenso wie der Hintergrund bzw. die Substanz – in starkem Kontrast zum undurchdringlichen und ‚eindeutigen‘ Schwarz der Balken – aus einem besonderen Gemisch aus Licht und Farbe bestehen, so jeder Fleck aus einem in der Dichte je besonderen Gemisch von Punkten. Und ebenso wie der Hintergrund – wiederum in Kontrast zum Schwarz der Balken – in seiner besonderen Tönung zugleich leicht und zart, teiltransparent und unrein wirkt, so auch die Flecken in ihrer je besonderen Punktverteilung, Dichte und Dimension. Darüber hinaus wirkt die Farbe der Punkte wie eine Mischung der beiden bereits im ersten Bild gegebenen, dominanten Töne des Hintergrundes, also dem hellen Rot und Blau. So erscheinen die Punkte und mithin die Flecken insgesamt nicht vor- oder aufgesetzt, sondern wie organisch mit der Substanz oder dem Hintergrund verbunden, in ihm amalgamiert und aus ihm entwachsen. Alle einzelnen Punkte wären dann gleichursprüngliche Teile eines bereits vor-existenten Ganzen und zugleich Elemente eines aus diesem ursprünglichen Ganzen sich gerade ausformenden Neuen; sie wären natürliche und mithin unabdingbare Ausprägungen eines hier vielleicht ansichtigen biologischen Reproduktions- und Wachstumsvorganges, dem der Betrachter beiwohnt. Weshalb sich die Formen ausgebildet haben bzw. schon teilausgebildet erscheinen, weshalb sie unterschiedlich positioniert, dimensioniert und ausgeformt sind und was sie konkret darstellen, bleibt dem Betrachter bislang verschlossen. Nach wie vor ist er zwar auch im Unklaren darüber, ob er sich inmitten oder gegenüber dem Geschauten befindet. Doch in jenem Augenblick, in dem das Geschaute sozusagen in der Tiefe (Hintergrund, Substanz) seinen natürlichen Bezugspunkt und Ursprung offenlegt<sup>123</sup> und damit dem Verstehen einen entscheidenden Hinweis gibt, da erhält auch der Betrachterblick eine gewisse Perspektive, Richtung und Fokussierung. Schließlich lässt die relative Nähe der Flecken zueinander und ihre teilweise Beschneidung durch zwei Bildränder – was im Übrigen darauf hinweist, dass nicht nur die ‚offenen‘ Seiten, sondern auch die gedoppelten oberen und unteren Rahmengrenzen ‚durchlässig‘ sind – mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, dass es sich wie bei den vorausgegangenen so auch bei diesem Einzelbild um ein Zwischenbild, nämlich um die Teilansicht einer größeren Ausdehnung handelt, die sich jenseits des Bildausschnittes fortsetzt.

Bezieht man die vorausgegangenen Einzelbilder des Videos auf das aktuelle, so lassen sich in einer ersten Annäherung und Abstraktion folgende Strukturelemente beschreiben. Das stärkste Element ist sicherlich die mehrfach angezeigte *Substanzgleichheit*. Hierunter fallen die gleichmäßige Verteilung des Lichts und der Farben im Hintergrund bzw. in der Substanz ebenso wie die Gleichmäßigkeit des ‚Lichts‘ und der ‚Farbe‘ in den beiden Balken, die zudem das Gesamtbild im Gleichmaß rahmen, und nicht zuletzt die Gleichfarbigkeit der dunklen Punkte und ihr gleicher Abstand zum Betrachter. Besonders ist

hervorzuheben, dass Rahmung/Balken, Hintergrund/Substanz und Punkte/Flecke, demnach alles, das im Bild als zugleich ansichtig ist, vom Prinzip der Substanzgleichheit durchdrungen ist, also voneinander abhängt und aufeinander verweist, und zwar in der folgenden ‚entwicklungsgeschichtlich-hierarchischen‘ Reihung: Die allgemeine und zugleich besondere, weil gedoppelte Rahmung macht aus dem diffusen Licht- und Farbgemisch erst ein Sehergebnis, dem sich die deutende Aufmerksamkeit des Betrachters zuwenden mag. Aus der Grundsubstanz dieses Licht- und Farbgemisches entwickeln sich gleichursprünglich und wie organisch die Einzelpunkte, die sich sogleich zu Punktgruppen, dann zu einzelnen Gebilden (den Flecken) anhäufen und schließlich zu einer Dreiergruppe zusammenfinden, die dann wiederum – dies legen der Abschnitt durch die Rahmenränder und die gleichen Abstände der Flecken zueinander sowie zum Betrachter hin nahe – Teil eines größeren, außerhalb des Ausschnitts sich ausdehnenden Gebildes sind. Und erst diese Formbildungen erlauben es dem Betrachter eine erste Haltung gegenüber dem Geschauten einzunehmen und einen ersten Bezug zu ihm zu entwickeln.

Das Moment der Substanzgleichheit steht, hierauf verweist nicht zuletzt die soeben angesprochene ‚Hierarchie‘, in enger Verbindung mit einer an ästhetischen Idealen bemessenen *Einbindung*. Auf die besondere Ästhetik der den mittleren Bildanteil einbindenden schwarzen Balken, auf ihre Gleichförmigkeit und das Gleichmaß ihrer räumlichen Verteilung, wurde bereits hingewiesen. Nochmals sei lediglich auf den Umstand aufmerksam gemacht, dass die Doppelrahmung ihrerseits in den medial gegebenen Rahmen, in seine historischen, kulturellen und sozialen Bedeutungen eingebunden und dieser selbst wiederum an die Modalitäten der natürlichen Wahrnehmung rückgebunden ist. Neu hinzu kommt die ästhetische Einbindung der Flecke in den Bildraum. Erstens betonen zwei von ihnen die Mitten zweier Rahmenränder und deuten so ein doppeltes symmetrisches Prinzip an. Zweitens weisen die Flecken zueinander die gleichen Abstände auf, was auf eine geordnete, wechselseitige Beziehung schließen lassen könnte. Drittens ist im Größenverhältnis der Flecken eine Links-Rechts-Orientierung zu erkennen (von groß nach klein), wie sie für okzidentale Schriftkulturen charakteristisch ist. Viertens schließlich handelt es sich bei der Fleckengruppe insgesamt um eine ‚klassische‘ Drei-Zeilen-Ästhetik. Mit diesen vier Aspekten ergibt sich abermals eine Paradoxie, denn Flecke stellen sich für gewöhnlich von allein her und nehmen – gerade dies macht sie ja so unerwünscht – keinerlei Rücksicht auf ihre Umgebung, greifen vielmehr störend in mühsam hergestellte menschliche Ordnungen ein. Sie sind ein Produkt der Natur oder des Zufalls und auch als Resultat geplanten, also sinnhaften menschlichen Handelns sind sie in letzter Instanz unkontrollierbar, bleiben plötzlich und überraschend. In der Regel aber sind sie Fehler: Ausdruck einer unbeherrschten Geste, von Unachtsamkeit oder geistlosem Handeln. Hier aber, das zeigt das Strukturelement der Einbindung, wirken die Flecke, zumindest was ihre Anzahl, ihre Anordnung und Ausrichtung betrifft, wie vorausberechnet und im Bildausschnitt eingerichtet. So koinzidieren die Flecke mit der Irrationalität und

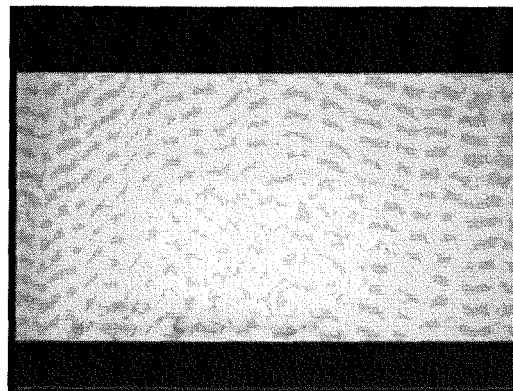
123 In diesem Sinne können auch das gleichzeitige Erscheinen der drei Flecken, ihr gleicher Abstand zum Betrachter und ihre ‚schmutzige‘ Erscheinung als Hinweise auf einen natürlichen, organischen Wachstumsprozess genommen werden.

der Natürlichkeit der ersten Einstellung ebenso wie mit dem natürlich anmutenden Element der Substanzgleichheit, und zugleich – darin besteht die Paradoxie – folgt ihre Art der Einbindung in das künstliche Rahmenrechteck in mehrerlei Hinsicht einer kulturhistorisch tradierten, sozial geteilten ästhetischen Rationalität.

Diesen beiden eng beieinander liegenden, doch paradox miteinander verkoppelten Strukturelementen stehen nun zwei gleichfalls paradox miteinander verbundene, wie diametral entgegen. Zunächst die von den Elementen der Substanzgleichheit und der Einbindung sich abhebende *Diffusion* des Licht- und Farbgemisches wie auch der drei Punktgemische: der Betrachter erkennt die unterschiedlichen Gemische, kann sie voneinander unterscheiden und aufeinander beziehen, aber er kann nicht verstehen, was sie bedeuten. Voraussetzung der Diffusion ist also eine gewisse *Attribuierbarkeit*, wie sie in der Eigentümlichkeit des Lichtes und der Farbe des Hintergrundes ebenso zum Ausdruck kommt wie in der Eigenart der aus ihm entspringenden, je spezifischen Punktdichten und individuellen Dimensionen der einzelnen Flecke. Paradox mutet an, dass die Flecke zwar substanzgleich und, wie gezeigt, formalästhetisch in den Rahmenausschnitt sowie diesen überschreitend in ein größeres Gebilde eingebunden sind, doch jeder Fleck für sich genommen zugleich einzigartig ist. Kurz, was sich hier zur Ansicht gibt, ist etwas Besonderes und Eigenes, das aus einander zurechenbaren Elementen und in dieser Zurechenbarkeit dann wieder voneinander unterscheidbaren Elementverbindungen besteht.

Wie quer zu diesen zwei Paarungen – Substanzgleichheit und Einbindung einerseits, Diffusion und Attribuierbarkeit andererseits – liegen schließlich die beiden implizit schon angesprochenen, gleichfalls unaufhebbar aneinander gekoppelten Antipoden von *Begrenzung* und *Überschreitung*. Das Strukturelement der *Begrenzung* wird auf einer ersten Ebene durch die mittels der beiden gedoppelten Rahmenbalken und der offenen Rahmenflanken zum Ausdruck gebrachte Ausschnitthaftigkeit der Ansicht markiert, auf einer zweiten Ebene durch den deutlichen Abschnitt wenigstens des größten der drei Fleckengebilde. Paradoxerweise sind es zugleich und demgegenüber gerade die ‚offene‘ Rahmung und der über den Rahmen hinausweisende Aus- und Abschnitt von Hintergrund und Flecken, welche die *Überschreitung* des Geschauten und den damit gegebenen Möglichkeitsraum jenseits des Sichtbaren überhaupt erst möglich machen, der dann für die mithinzudenkende, sinnhafte Ergänzung durch den Betrachter offen steht.

Für den weiteren Verlauf des Filmes ist zu erwarten, dass sich Schritt für Schritt in oder auf dem unverändert bleibenden Licht- und Farbgemisch ein größeres Gebilde aus Punkten und Flecken zeigen wird. In welcher Form dieses Gebilde zur Ansicht kommt, muss noch offen bleiben. Da die Flecken zwar nahe beieinander liegen, aber weder für sich noch zusammengenommen einen Sinn vermitteln, ist davon auszugehen, dass sich entweder die noch offenen Stellen im Bild füllen oder sich die Kamera in Richtung der bestehenden Fleckenansammlung bewegt und/oder von gegebene Gesamteindruck zurückweicht und den Betrachter so näher an die Ganzansicht eines Gebildes heranführt.



Millionen Rapper 8

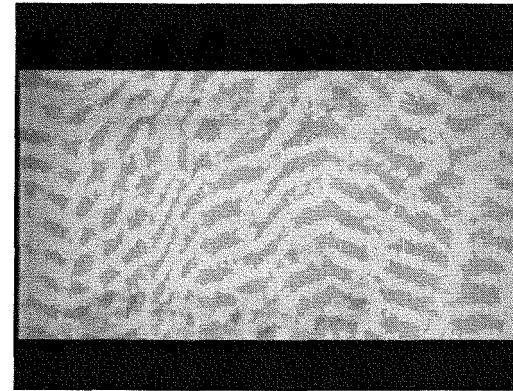
Betrachtet man diesen Fleck eingehender, so neigt man dazu Schriftzeichen, ein Wort oder auch mehrere Worte und vielleicht sogar ein Satzzeichen zu identifizieren. Da der Fleck sich aber in großer Entfernung zum Betrachter befindet und sich zudem verschwommen präsentiert, ist keine andere Aussage möglich als die, dass es sich erstens um eine zufällig zusammen gewehten Haufen von Punkten, zweitens um prinzipiell entzifferbare, aber handschriftlich höchst undeutlich ausgeführte, oder aber drittens um nicht-lateinische Buchstaben, vielleicht um orientalische Schriftzeichen handelt. Grundsätzlich ist somit festzustellen, dass sich alle oben beschriebenen Strukturmerkmale mit ihren Spannungsverhältnissen und Paradoxien auch in diesem Bild wieder finden und keine neuen Strukturmerkmale hinzugekommen sind. Auffällig ist aber die mit der Formveränderung einhergegangene Betonung zweier Strukturelemente und ihres besonderen Spannungsverhältnisses. Erstens, das Element der formalästhetischen *Einbindung* durch die Anlehnung und Ausrichtung der Schrift an den unteren schwarzen Balken sowie durch die einheitliche Krümmung bzw. Ausrichtung der Zeichen von links nach rechts. Zweitens, das der *Attribuierbarkeit*, vermittelt der ungewöhnlichen Platzierung des Gebildes im Bildraum und der damit einhergehenden relativen Bezuglosigkeit zur vorangegangenen Fleckenkomposition, sowie aufgrund ihrer Identifikation als Zeichen und der Eigenart der Schrift, die einen besonderen Kulturkreis anzeigen mag und dabei durch ihre Unleserlichkeit auf handschriftliche Verfasstheit verweist, was eine zusätzlich, stark individuelle Note ins Spiel bringt.

Zwei mediale ‚Vorbilder‘ kommen als potentielle Kontexte in den Sinn. Zum einen wirkt der Schriftzug wie die Kapitelüberschrift eines Buches oder die Anrede in einem Brief. Die vom Medium zur Ansicht gebrachte, eigenartige, weil außermittige Position könnte der Aufmerksamkeitslenkung dienen, nur um dabei zugleich den Eindruck zu vermitteln, der sich für die weitere Klärung

Im nachfolgenden Einzelbild sind der Hintergrund und die Rahmung in ihrer Erscheinungsform erhalten geblieben – die drei Flecken allerdings sind verschwunden, die von ihnen zuvor eingenommen Stellen leer. Statt ihrer ist unmittelbar am unteren Bildrand, mit einer stärkeren Ausrichtung nach links, eine Häufung dunkler Punkte zu erkennen, die zusammen gesehen einen schmalen, lang ausgestreckten, teiltransparenten Fleck ergibt.

notwendig anschließende Text würde durch das Medium (Heranfahen und Scharfstellen, Text abrollen oder nach unten verlaufende Kamerabewegung) sogleich vorgeführt. Gleichfalls ist denkbar, dass es sich um die Signatur einer Person handelt, wobei das Medium für den weiteren Verlauf in entsprechender Manier verfahren könnte. Zum anderen könnte es sich um die klassische Eröffnung eines Kinofilmes handeln, mit etwas ungewöhnlich platziertem Titel bzw. einer in ihrer Darbietung ebenso ungewöhnlichen Nennung eines Akteurs, der Angabe eines Ortes oder einer Zeit. Es könnte sich bei dem Film demnach um ein Portrait handeln, etwa um das eines Literaten, eines Politikers oder einer anderen Person von öffentlichem Interesse, von der dem Zuschauer gleich zu Beginn durch die Schriftprobe einen Hinweis auf deren persönlichen Stil erhält. Die ungewöhnliche Inszenierung eröffnet darüber hinaus die Möglichkeit, dass mit dieser Handschrift zugleich Einblicke in eine andere historische Zeit bzw. in andere, fremde Kulturräume gegeben werden.

Einerseits bestätigen sich also Erwartungen des Betrachters, denn die vermutete Ansicht zusammenhängender, größerer Gebilde wird durch die nun offenbar zu einer abgeschlossenen Sinneinheit formierten Punkte und Flecken eingelöst. Auch ist dem Betrachter über seinen Standort nun zumindest so viel klar, dass er sich räumlich gegenüber den Zeichen und dem Hintergrund befindet. Andererseits aber wird der Betrachter auch enttäuscht bzw. hingehalten, denn die Formveränderung hat nur zu einer annähernden und in ihrer medialen Ausführung zudem unkonventionellen, also nicht erwarteten Klärung des Geschauten geführt. Es ist also davon auszugehen, dass sich im weiteren Verlauf des Filmes, die schrittweise Aufklärung über die noch offenen Sachverhalte vollzieht, wobei eine unkonventionelle Manier nicht mehr auszuschließen ist. Weiterhin ist anzunehmen, dass in diesem Klärungsprozess die bereits beschriebenen Strukturelemente erhalten bleiben. Sollten außerdem, wie es in dem aktuellen Einzelbild der Fall war, keine neuen Strukturelemente hinzukommen, so muss sich, wie auch im vorliegenden Bild, die Aufmerksamkeit darauf richten, zu welchen Spannungsverhältnissen, und innerhalb dieser, in Richtung welcher der beiden Pole sich die Verlagerungen ereignen.



**Millionen Rapper 9**

Das folgende Einzelbild präsentiert aufs Neue eine starke Veränderung innerhalb des inzwischen vertrauten Settings aus Doppelrahmung und Hintergrund. Der ‚Schriftzug‘ aus dem vorangegangenen Bild wurde durch einen anderen ersetzt und ein weiterer, wiederum anderes ausgestalteter, grenzt unmittelbar an den oberen Bildrand an. Die Fleckengebilde sind größer als zuvor, der Betrachter offenbar näher an sie herangerückt. Nach wie vor sind sie jedoch verschwommen, unscharf und damit als ‚Schrift‘ unleserlich; doch auch unabhängig von dieser Wahrnehmungsirritation – dies bestätigt gerade die den Vergleich ermöglichende Ansicht zweier Sinneinheiten in einem Bild – erweisen sie sich als prinzipiell nicht zu entziffern. Daraus lässt sich folgern, dass es sich nicht um zufällige Fleckenansammlungen handelt, sondern entweder um äußerst stark verfremdete Zeichen aus dem eigenen oder eben um Schriftzeichen aus einem fremden Kulturraum. Möglicherweise sehen wir uns gegenüber einem mit Tinte beschriebenen Blatt, das aufgrund seines ungewöhnlichen Licht- und Farbeindrucks aus Pergament bestehen und/oder die Konsistenz eines Löschblattes haben mag. Der Bildausschnitt könnte dann die beiden letzten Worte zweier Zeilen zur Ansicht bringen, wobei sich der Betrachter zwischen den Zeilen befindet und das kompositorische, formalästhetische Moment besonders hervorsteicht, denn beide Worte wahren proportional den gleichen Abstand zu allen vier Rahmenseiten. Weiterhin fällt auf, dass sich die Zeichen in den Worten, trotz ihrer sofort erkennbaren Substanz- und Stilgleichheit, was die gleiche Autorschaft annehmen lässt, schon bei etwas genauerem Hinsehen stark voneinander unterscheiden. So liegt die Deutung nahe, es handele sich bei dem unteren Wort durchgängig um Großschreibung, beim oberen ebenso durchgängig um Kleinbuchstaben, was wiederum – da ein Bezug zwischen den Sinneinheiten nun sehr wahrscheinlich ist – auf eine gesteigerte Komplexität der auszudrückenden Inhalte und in Bezug auf den Autoren, und ebenso auf den Leser, auf eine hohe Reflexions- und kulturelle wie soziale Handlungskompetenz schließen lässt.

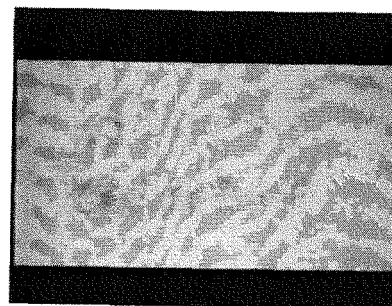
Legt man die bereits beschriebenen Strukturelemente an, so ist schnell erkannt, dass sie alle auch in diesem Bild vertreten sind und nicht nur dadurch eine Bestätigung und Bestärkung erfahren. Das Element der *Substanzgleichheit* wird bestärkt durch die gleichzeitige Ersetzung, Wiederholung und Doppelung stilgleicher Sinneinheiten. Das Strukturelement der *Einbindung* tritt deutlich in

der schon angesprochenen Bildkomposition hervor, also in der formalästhetischen Ausrichtung der Sinneinheiten: Erstens unterstützt ihre gesamte Anordnung das durch die Doppelrahmung angezeigte Gleichmaß der Raumaufteilung, zweitens weist ihre Ausformung die schon für die vorangegangenen Einzelbilder beschriebene Links-Rechts-Orientierung auf. Beibehalten, darüber hinaus gedoppelt und somit bestärkt ist auch das Element der *Diffusion*: Der Standort des Betrachters ist zwar als ein Gegenüber, seine Perspektive als Normalsicht, seine Blickrichtung als gerade und direkt bestimmt, doch der Blick selbst ist noch immer unscharf, so dass trotz oder entgegen des starken Elements der Substanzgleichheit die Details des Geschauten ebenso unklar bleiben wie der Sinnzusammenhang des Ganzen. Eng mit dem Strukturelement der Diffusion gekoppelt ist das der *Attribuierbarkeit*: Die Sinneinheiten weisen äußerlich zwar eine hohe stilistische Gleichförmigkeit auf – sie sind im Sinne unserer Strukturelemente substanzgleich und eingebunden –, doch ihre aufgrund der Diffusion nur vage erkennbare innere Bauform folgt einem eigenen, hier sogar als entgegengesetzt vorgeführtem, das Einzelgebilde individualisierenden Prinzip (Groß-Klein-Schreibung). Alle dergestalt durch das vorliegende Einzelbild nochmals betonten Strukturelemente unterstützen dann wiederum das paradoxe Spannungsverhältnis aus *Begrenzung* und *Überschreitung*. Dabei ist es die fortwährende Präsentation von Teilansichten, welche, durch die mehrfach angezeigte formalästhetische Einbindung und die daraus resultierende Ordnung des Bildausschnitts hier noch bestärkt, geradezu die unabdingbare Voraussetzung für das Strukturelement der *Überschreitung* bildet: Die mehr oder minder fremden Zeichen und Zeichenverknüpfungen suggerieren nicht nur eine mögliche Begegnung mit dem Unbekannten, sie sind aufgrund ihrer Anordnung auch Elemente eines zwar edierten aber in seinen Dimensionen und seinen Inhalten weitläufigeren und unbekannteren ‚Textes‘, der zudem auch jenseits der hier vorliegenden audiovisuellen Präsentation existieren mag.

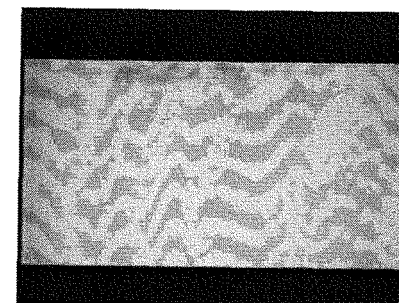
Weil sich in den folgenden, die Sequenz ‚natürlich‘ beschließenden, sechs Einzelbildern keine neuen Strukturelemente mehr zu erkennen geben, soll die Feinanalyse an dieser Stelle beendet, die sich anschließenden Ereignisse soweit nötig in größeren Strichen nachgezeichnet und schließlich zusammengefasst werden.

Auffällig ist, dass alle anschließenden Einzelbilder innerhalb des bekannten und hinlänglich beschriebenen Settings Fleckansammlungen präsentieren, die sich aufgrund der vorausliegenden Eindrücke als Zeichen, Teilansichten von Zeichen und Zeichenkombinationen deuten lassen. Hierbei ist von Bedeutung, dass jedes Einzelbild eine neue Ansicht vermittelt, so dass der Betrachter sich entweder in jeweils anderer Distanz zum Geschauten befindet oder das Geschaute seinen Ort verlassen und seine Substanz verändert hat. Dauerhaft muss sich das Auge neu einrichten, denn vermeintlich ohne Vorgabe und Kontrolle sowie entgegen aller auf den Konventionen audiovisueller Darstellung beruhenden Erwartungen, springen die Ansichten bzw. springt der Blick im Bild-

raum scheinbar auf ein Zeichen zu und wieder von ihm weg, vom oberen Bildrand zum unteren, vom linken Bildrand zur Bildmitte und von dort wieder zu einem der Ränder. So endet die Sequenz nach 15 Einzelbildern und damit nach nicht einmal einer Sekunde – hierin nun medialen Konventionen folgend – mit der Ansicht eines dunklen Bildschirms, ohne dass sich mit den Formen ein inhaltlicher Sinn offenbart hätte.



Millionen Rapper 13



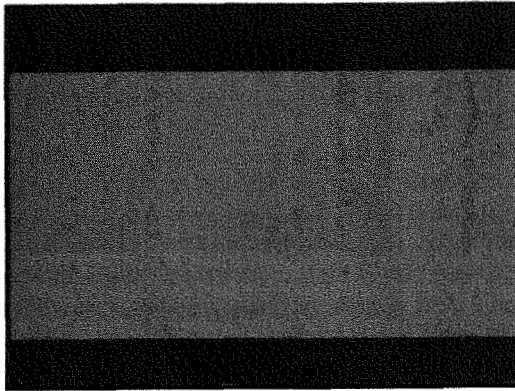
Millionen Rapper 15

Nimmt man jedoch alle Einzelbilder dieser ersten Sequenz zusammen und schaut sie in Zeitlupe wie einen ‚Film‘, dann lässt der Gesamtverlauf sehr wohl eine Struktur in der Bewegungsfolge der Formen erkennen: Nach den ersten sechs ‚leeren‘ Einzelbildern (vgl. Millionen Rapper 1-6) betonen die sodann erscheinenden Fleckgebilde die Doppelrahmung (Millionen Rapper 7-9), worauf sich die Bewegung einer zunächst nur in Teilansicht gegebenen, sich als bald als große Ellipse entpuppenden Fleckkombination von der linken, unteren Bildecke nach rechts oben in die Bildmitte vollzieht (Millionen Rapper 10-13, vgl. Abb. Millionen Rapper 13), bevor sie sich anschickt, den Bildschirm über die obere Doppelrahmung hinaus wieder zu verlassen (Millionen Rapper 14-15, vgl. Abb. Millionen Rapper 15).

Die Ausdeutung der ersten Sequenz in der Abfolge ihrer einzelnen Sinneinheiten erbrachte somit zweierlei. Erstens konnten mittels der Bild-für-Bildanalyse die sechs oben benannten Strukturelemente beschrieben werden: sie stehen untereinander in einem Bedingungs- und zueinander in einem Spannungsverhältnis, was gewisse Paradoxien produziert bzw. sogar voraussetzt. Zweitens zeigte die Zusammenschau der Einzelbilder einen dramaturgischen Aufbau: Auf eine Art ‚Establishing Shot‘, der zur Eröffnung fast ein Drittel aller Bilder dieser Sequenz für sich beansprucht, erfolgen ‚Hinweise‘ auf die besondere Rahmung, bevor sich das Erscheinen der Ellipse kurz vom linken Rahmenrand her ankündigt und sie über mehrere Einzelbilder hinweg das Bildzentrum in Ganzansicht

ausfüllt, nur um dann über den oberen Rand hinweg aus dem Bild zu entschwinden.

Vor allem weil die Betrachtung der Tonebene aufgrund der Kürze der ersten Sequenz noch kaum Sinn macht, sollen die sich unmittelbar anschließenden Bildfolgen als zweite Sequenz hinzugezogen werden. Dies eröffnet außerdem die Chance zur Überprüfung der Strukturelemente und der These über den dramaturgischen Verlauf.



**Millionen Rapper 16**

einer Grenze, wieder im Dazwischen und aufs Neue beginnt der Aufbruch. Nun könnten tatsächlich alle anhand des allerersten Bildes entwickelten Deutungen hier erneut angelegt werden – und man müsste sie doch nur wiederholen. Gerade weil nun aber prinzipiell jeglicher nur denkbare Inhalt präsentiert werden kann, ist es umso bedeutsamer, die für die Formen und für die Bildkomposition sowie für den dramaturgischen Ablauf anhand der ersten Sequenz entwickelten Strukturhypothesen auf die nun folgende zu applizieren. Doch zuerst eine kurz gefasste Deskription.<sup>124</sup>

Das erste auf die Eröffnungssequenz folgende bzw. diese beschließende Bild zeigt einen dunklen aber – worauf die beiden Balken aufmerksam machen – keineswegs schwarzen Bildschirm (vgl. Millionen Rapper 16). Diese Ansicht wirkt wie das äquivalente Gegenstück zur allerersten Einstellung des Videos (Millionen Rapper 1-6). Der Betrachter wird in eine fast identische Situation (zurück-)versetzt:

Erneut befindet er sich an



**Millionen Rapper 21**

Gelb haben sich rote Töne hinzugemischt, so dass sich seine komplexe Struktur aus mehreren ineinander übergehenden Farbflecken zusammengesetzt. Bereits das fünfte Einzelbild gibt das sich in das Bild hineinbewegende Gebilde als Person zu erkennen, der gegenüber sich der Betrachter bislang unbeweglich, in leichter Untersicht und in vielleicht zwei bis drei Meter Entfernung befindet. Der untere Bildrand schneidet die Person von der Brust an nach unten ab, ihr offenbar kahler Kopf berührt den oberen Bildrand fast (vgl. Millionen Rapper 21). Farblich ‚besteht‘ sie aus einem Gemisch gelber und roter Punkte oder Flecken, während die dunklen Stellen an ihrem Körper, wie an den Augenhöhlen ersichtlich, den gleichen dunklen Farbton wie der Hintergrund aufweisen. Die Person hat beide Hände zu Fäusten geballt und hält sie eng übereinander vor den Mund, so als würde sie aus einer langen Pfeife rauchen, in ein Rohr blasen oder auf einer Flöte spielen. Mit dieser Gestik und in leicht nach vorne gebeugter Haltung wendet sie sich dem rechten Bildschirmrand zu, dreht sich dabei ins Profil und bewegt sich in Richtung Bildschirmmitte. Zum nach wie vor unscharfen Gesamteindruck kommt nun hinzu, dass die Konturen ihres Körpers merkwürdig verschwimmen bzw. sich um sie herum wie ein Strahlenkranz vervielfältigen. Die Eigenbewegung der Person offenbart, dass sie lange Haare trägt, doch ihr hoher Haaransatz, mit dem sie kurzfristig über den oberen Bildrand hinausragt, gibt sie als Mann zu erkennen. Bis an diese Stelle wirkt die Szene wie ein kurzer Ausschnitt aus einem archaisch-magischen Ritual: Dem aufsehenden und starr eingerichteten Betrachterblick wird der Hauptakteur des Rituals vorgeführt, nämlich der nächtens im Feuerschein tanzende und mit einem rituellen Gegenstand vor seinem Mund hantierende Schamane. Doch mit genau jenem Einzelbild, das die Identifikation der Person als ‚archaischen Schamanen‘ nahelegt, das aber auch das Objekt in den Fäusten als modernes Mikrofon zu erkennen gibt, entzieht sich die Person dem Blick des Betrachters,

Auf zwei mit dem ersten Bild identische, dunkle Einzelbilder erscheint in, auf oder vor dem dunklen Hintergrund in der linken unteren Bildecke unscharf ein helles, aus mehreren Gelbtönen sich zusammensetzendes Gebilde. Schon mit dem nächsten Einzelbild hat es beachtlich an Größe sowie an und Farb- und Formdifferenzierung gewonnen, denn es erstreckt sich über den gesamten linken Bildrand und zum verschiedenen, glänzenden

<sup>124</sup> Vgl. für das Folgende, weil ausführlicher, die Partitur in Anhang C.1



denn sie geht in die Knie und rückt, als sie die Bildschirmmitte erreicht und ihr Kopf genau im Bildzentrum liegt, zusehends in den Hintergrund, wobei sich der Bildschirm bald bis zum völligen Schwarz verdunkelt, das schließlich auch in die beiden Balken übergeht und diese umgreift.

Auch wenn man die zweite Sequenz, wie hier geschehen, nur grob und als Ganze betrachtet, und auch wenn die Bilder einen anderen Inhalt als die in der ersten präsentieren, so ist doch unschwer zu erkennen, dass sie bezüglich ihrer Form, das heißt hinsichtlich der enthaltenen Strukturelemente, und der Dramaturgie eine Variation der ersten Sequenz darstellt: Der die Szene eröffnende ‚leere‘ Bildschirm; die allmähliche Herausbildung einer letztlich undeutlich bleibenden Gestalt aus farbigen Punkten und Flecken; die in der Herausbildung zu beobachtende Orientierung an den Rahmenrändern; die Eigenbewegung von links nach rechts; die Betonung der Bildschirmmitte sowie das sukzessive Entschwinden aus dem Bild und schließlich die enorme Geschwindigkeit, mit der die Veränderungen von Einzelbild zu Einzelbild vor einem starr eingerichteten Bertachterblick geschehen – das sind die wohl augenfälligsten formalen und dramaturgischen Aspekte, welche die beiden Sequenzen miteinander teilen. Bevor die erarbeiteten Strukturelemente an die zweite Sequenz angelegt und an ihr überprüft werden sollen, gilt es nun aber, in der gebotenen Kürze, die Tonebene auf die Form und die Dramaturgie des Geschauten zu beziehen.

Die erste Bildsequenz (Millionen Rapper 1-15) wird von einer schnellen Folge hoher, kurzer und gleicher Einzeltöne begleitet. Ihr gleichförmiger, tickender Rhythmus erinnert an ein rasantes Morsen und harmoniert optisch mit dem Hin und Her der springenden Fleckgebilde. Mit dem Übergang zur zweiten Sequenz (Millionen Rapper 16-46) und unmittelbar mit dem Erscheinen des neuen Fleckengebildes, wird der sich wiederholende Einzelton aus der ersten Sequenz von einem mit einem Male einsetzenden, voluminösen, mehrere Einzelbilder überdauernden Mehrklang begleitet. Jene Einzelbilder aber, welche die Person abgelöst vom linken und oberen Bildrand in größter, durch die Vervielfältigung ihrer Konturen im Strahlenkranz noch potenziertes Ansicht in der Bildmitte zeigen, während sie außerdem ihre Lippen vor dem nun als Mikrofon erkennbaren Objekt bewegt, weisen auch auf der tonalen Ebene die höchste Komplexität auf. An diesen Stellen stimmen in die Einzeltöne und in den sie begleitenden, voluminösen Mehrklang zunächst ein zweiter, sehr hoher, anhaltender Ton und schließlich ein gedehnter tiefer Stimmlaut ein (Millionen Rapper 27-35). Alle Töne, Klänge und Laute greifen über diese Einzelbilder hinweg harmonisch ineinander und unterlegen bzw. erfüllen die optische Präsenz des tanzenden Schamanen auditiv mit einem breiten Klangteppich. Mit dem sich verdunkelnden Bild und der bereits im Rückzug aus dem Bildfeld befindlichen Person verklingt dieser im Vergleich zum repetierenden Einzelton der ersten Sequenz fast schon orchestrale Klangeindruck, bevor der dann völlig schwarze Bildschirm aus dem Off von einer männlichen Stimme mit dem Wort „Gauner“ kommentiert wird.

Beide Sequenzen des Videos, so lässt sich resümierend festhalten, folgen dem gleichen dramaturgischen Prinzip. Sie präsentieren zwei aufs stärkste verkürzte Bühnenauftritte mit all ihren Elementen: Dem Nullpunkt der vorbereiteten, aber noch leere ‚Bühne‘, den ‚Auftritt‘ des ‚Akteurs‘ von der linken Seite mit Orientierung nach rechts zur ‚Bühnenmitte‘, am Höhepunkt der Inszenierung sein ‚Agieren‘ im Zentrum, sein ‚Abgang‘ von der Bühne und schließlich der ‚fallende Vorhang‘. Diese ‚Auftritte‘ werden auf der tonalen Ebene durch eine jeweils passende, das heißt eine die inszenatorische Dramaturgie und die Eigenbewegungen der Objekte im ‚Bühnenbild‘ aufgreifende Intonierung begleitet. Auffällig ist, dass sich mit der zunehmenden Konkretisierung der Objekte, also einmal der Ellipse und das andere Mal des ‚Schamanen‘, sowohl der Bildraum wie auch die Tonebene auffüllen – und damit der Betrachter, ausgehend vom Nullpunkt seiner Standort- und Perspektivenlosigkeit, vom ursprünglichen Solitärsein und seiner Reflexion auf die eigene Wahrnehmung, sich im Geschauten zunehmend orientieren und sich in ein Verhältnis zu ihm setzen kann. Vom Punkt als dem kleinsten visuellen Bedeutungsgehalt über den Fleck, die Schrift und das komplexe Fleckgebilde bis hin zur bunten Farbkomposition und schließlich zur Person als Schamanen und Musiker; und begleitend dazu: vom rhythmisch repetierten Einzelton als einfacher Wiederholung der kleinsten akustischen Wahrnehmungs- und musikalischen Ausdruckseinheit über das mehrstimmige, schließlich orchestrale Klanggebilde bis hin zum gesprochenen Wort, das die Person charakterisiert und benennt. Bei dieser Inszenierung erstaunt die Stimmigkeit in der Kombination der auditiven und visuellen Zeichenebenen umso mehr, als die hochgradige Verdichtung der Bildfolgen und die enorme Geschwindigkeit der ‚Erzählungen‘ ein geradezu verblüffendes Maß an handwerklicher Perfektion voraussetzt und verlangt.<sup>125</sup> Dass die Bild-Tonkombination keineswegs eine rein zufällige, sondern vielmehr eine ursprünglich zwar auf Zufälligkeiten beruhende, in der Folge aber überaus berechnete Inszenierung ist, belegt zusätzlich zu unserer Feinanalyse eine Interviewaussage des Musikers über die erste oben ausgelegte Sequenz: „Ja, das war schon Absicht. Das war einfach ein Stück von diesem Super-8-Film. Das hatten wir digitalisiert überspielen lassen. Und das war halt witzig, das drin zu lassen. An dem eigentlichen Film klebt halt so ein Stück härteres Material dran, so weißes, wo mit Bleistift irgendwas drauf geschrieben ist. So als robuste Außenwand. Und das haben wir drin gelassen. Und diesen Schnipsel haben wir dann auf die Musik geschnitten.“

Abschließend und vorbereitend auf den kontrastierenden Vergleich dieser Einsichten mit einer ausgewählten Sequenz aus einem zweiten Handlungsprodukt sollen nun ein letztes Mal die Strukturelemente in ihrem Zusammenspiel mit der dramaturgischen Handlungsabfolge zusammengeführt, dadurch korrigiert, aufgefüllt und konkretisiert werden. Wurde das Element der *Substanzgleichheit* in der ersten Sequenz im Wesentlichen aus der organischen Entwick-

125 Vgl. hierzu abermals die Partitur in Anhang C.1

lung der Punkte, Flecken und Zeichen aus den Pigmenten des Hintergrundes bzw. der Ursubstanz hergeleitet, so zeigt es sich in der zweiten Sequenz als deren analogen Gegenstück zunächst in der Person selbst, wenn die dunklen Stellen an ihrem Körper farblich mit dem Dunkel des Hintergrundes übereinstimmen; vor allem aber bestimmt es das Ende der Sequenz, wenn der Hintergrund in der Abblende mit dem Schwarz der Doppelrahmung in eins geht, um schließlich den gesamten Bildschirm und seinen Inhalt zu umgreifen. Auch auf der Tonebene gibt sich dieses Strukturelement zu erkennen, nämlich zum ersten in dem die beiden Sequenzen überdauernden, rhythmisch sich wiederholenden Grundton, zum zweiten im harmonischen Einstimmen aller hinzukommenden Klänge und Laute in diesen Grundton. Schließlich kann das Strukturelement der Substanzgleichheit auch auf die Abfolge der beiden Sequenzen und damit auf die Narration insgesamt übertragen werden, sofern man die zweite Sequenz als eine Variation der ersten liest, in der sich dann alle Strukturelemente und somit auch das Substanzgleichheit selbst wiederholen. Hypothetisch könnte man davon ausgehen, dass sich dieses Element der Wiederholung und Variation von Grundmustern unter zunehmender Auffüllung und Konkretisierung sowohl auf der Bild- wie auch auf der Tonebene fortsetzt. Die eng mit diesem Strukturelement einhergehende bzw. es ergänzende formalästhetische *Einbindung* umfasst in beiden Sequenzen die Ausrichtung der im Bild erscheinenden Objekte an den Rahmenrändern, ihre Link-Rechts-Orientierung und ihre Tendenz zur Bildschirmmitte als demjenigen Ort, an dem sich der dramaturgische Höhepunkt der Inszenierung abspielt und an dem auch auf der Tonebene das Zusammenspiel der Töne, Klänge und Laute einen harmonischen Kulminationspunkt erreicht – eine Dramaturgie, die starke Züge des Ritualen und des Theatralen trägt.

Darüber hinaus durchzieht auch das Strukturelement der *Diffusion* beide Sequenzen: einmal in der durchgängigen Unschärfe der Bilder, das andere Mal in der amorphen Gestalt der Fleckgebilde einerseits und im Verschwimmen der Person durch die Verwischung bzw. Verdopplung ihrer Konturen andererseits, wobei die Diffusion durch einen farblich uneindeutig gehaltenen Hintergrund und eine rasante Geschwindigkeit in der Bild- und Tonfolge durchweg eine Unterstützung erfährt. In gewisser Weise aufgefangen und in ein paradoxes Verhältnis gesetzt wird diese Diffusion durch das Element der *Attribuierbarkeit*; etwa dann, wenn der eben benannte Hintergrund über eine Sequenz hinweg stabil bleibt und sein Austausch jeweils das Ende bzw. den Anbeginn einer neuen Sequenz markiert, oder wenn jene vor bzw. auf dem Hintergrund erscheinenden Gebilde sich als Teilansichten eines größeren Ganzen herausstellen, welches dann auch zentral im Bild präsentiert wird, und schließlich, wenn am Ende der zweiten Sequenz der Sprachlaut „Gauner“ eine Zurechnung zur soeben verschwundenen Person nahe legt. Sollte das Attributivum „Gauner“ tatsächlich dieser Person zugeschrieben sein, so könnte man hierin einen weiteren Beleg für das Element der Substanzgleichheit zu erkennen, denn in Bezug auf Einzelbilder aus der ersten Sequenz war bei der Entwicklung von Lesarten

bereits von der im Bild ansichtigen Signatur eines Künstlers die Rede (vgl. oben Millionen Rapper 8).

Schließlich und zuletzt sticht auch das Spannungsverhältnis aus Begrenzung und Überschreitung in beiden Sequenzen deutlich hervor. Die *Begrenzung* resultiert im Wesentlichen aus der Rahmung und entsprechend aus der angelegten Kadrierung. Die Doppelrahmung und der Kameraausschnitt betonen das Ausschnitthafte und weisen auf die konventionellen Grenzen der visuellen Mediendarstellung umso mehr hin, als sie vorgeben, den ‚natürlichen‘ Blick nachzuzahlen, nur um im gleichen Zuge die Objekte abzuschneiden und/oder diese sich von Außen in das Bild hinein und wieder aus diesem heraus bewegen zu lassen; wobei noch hinzukommt, dass die Kamera statisch eingerichtet ist und den Betrachterblick in einem festen Ausschnitt arretiert. Die so angezeigten Begrenzungen liefern gewissermaßen die Grundeinstellung und Voraussetzung für das Element der *Überschreitung*. Bereits die Ausschnitthaftigkeit des Geschauten lässt den Betrachter stets ein größeres Gebilde und größere Zusammenhänge appäsentieren, die sich jenseits des Gezeigten fortsetzen. Vor allem aber zeigt sich die Überschreitung in dem die zweite Sequenz abschließenden Übergriff vom zuerst dunklen, dann schwarzen Farbton auf den gesamten Bildinhalt. Entscheidend bei dieser Abblende ist, dass sie nicht von den beiden an sich schon schwarzen Balken ausgeht, sondern diese vielmehr zum Zielpunkt hat, dass sich das Schwarz also in einer ‚natürlichen‘ Verdunkelung des bereits dunkel gefärbten Bildhintergrundes zunächst über den Bildinhalt ausdehnt, um schließlich auf die ‚künstlichen‘ Doppelrahmung als medialer Grenzziehung überzugreifen und so auf deren Manipulierbarkeit, Durchlässigkeit und Überschreitbarkeit zu verweisen. Im Zurücktreten der Inhalte füllt sich der Bildschirm allmählich dann zu einem zwar inhaltlosen aber kohärenten Gesamteindruck, so wie sich auch die Tonebene allmählich zum harmonischen Mehrklang auffüllt, der im schwarzen Bild vollständig ausklingt – so bereiten die auditive und die visuelle Inszenierungsebene dem dann allein zu vernehmenden, gesprochenen Wort als letztem Steigerungselement dieser Sequenz das offene Feld.

Der schwarze Bildschirm markiert aber nicht das Ende der Inszenierung, was allein schon die Kürze des bisher Vernommenen kaum annehmen lässt, sondern vielmehr ein erneutes Dazwischen im voranschreitenden Entstehungs- und Werdensprozess. Er ist ein Hinweis auf den abermaligen Neubeginn, der dann – dies lässt das bisherige Zusammenspiel der Strukturelemente, insbesondere jenes zwischen Substanzgleichheit und Überschreitung, mit der dramaturgischen Handlungsfolge vermuten – von bzw. vor diesem Hintergrund seinen Ausgang nimmt, wobei von einer dramaturgisch sich steigernden Auffüllung der Bild- und der Tonebene genauso auszugehen ist, wie von einer Verstärkung der Grenzüberschreitungen sowie von einer zunehmenden Orientierung des Betrachters und seiner Inbezugsetzung zum Geschauten und Gehörten.

### 9.3 „Chillin“ – oder: „Das ist genau die Optik, die ich erreichen wollte“

MC Gauners zweiter Musikvideoclip gehört zu dem Stück „Chillin“<sup>126</sup> und wurde im Jahre 2000, also etwa zwei Jahre nach „Millionen Rapper“, produziert. Insgesamt befindet der Akteur dieses zweite Video für weitaus gelungenen, denn es enthält Sequenzen, von denen er sagt: „Die finde ich die schönsten Szenen überhaupt. Die gegen Ende, die kommen am coolsten, am angenehmsten. Da, wo alles so ineinander übergeht. Und die Optik. Also das ist genau die Optik, die ich erreichen wollte, die ich eigentlich nur in der Szene so richtig hab. So die Farben und alles, irgendwie, die gefallen mir richtig so. Mit dieser Lampe, die so überstrahlt, überbelichtet.“ Weil den Handlungsanforderungen gemäß der Eigeneinschätzung des Akteurs in diesem audiovisuellen Produkt also besonders entsprochen wurde, und dies zudem in offenbar exakt zu bestimmenden, herausgehobenen Szenen, sollen genau diese Sequenzen für die kontrastierende Analyse gerade auch mit dem ‚Zufallsprodukt‘ der ersten Bildfolgen aus „Millionen Rapper“ herausgesucht und herangezogen werden. Doch zur Orientierung zuerst ein Überblick über die Grobstruktur des Videoclips.

#### Grobstruktur „Chillin“:

1. Aufblende aus dem schwarzen Bildschirm. Schwarze Balken. Ansichten einer Landschaft, aber sehr uneindeutig, weil stark verzerrt und verfremdet. Zuschauer ohne Orientierung, aber starr eingerichtete Kamera mit leichtem Schwenk nach rechts.
2. MC Gauner zentral vor einer mit Graffiti bemalten Wand. Parallelmontage: Vorbereitungen für einen Filmdreh. Einsetzen der Musik. MC Gauner eilt zum Drehort. Einsetzen des Rhythmus.
3. Rappen mit DJ am Drehort (vor einem Lokal). Filmaufzeichnung. Dazwischen: Mehrere Personen nacheinander an einer Eingangstüre. Es wird dunkler, Abend. Text: *UFA-Fabrik oder Bunker: Schon jeder Mic Check zeigt Hitech-Flows oder nicht. Zwei Decks von Technics sind da sogar erlänglich. Kinder machen Agro im Makro-Bereich, andere zeigen Steelos. Steh bloß: ich verdien' Sieger-Trikots an Mikros, Amigos. Wenns um Storytelling oder Punchlines geht, da werd ich ziellos zum Triebtäter. Ich zieh los, wenn sich n Cypher anbahnt. Man plant schon 'n Gerät, das mich dann automatisch anwarnt, zum Beispiel wenn ich wie jetzt grad meine Chicicos im Übereck treff. Wir sind wiederum Chef - wie Pieces von CAF. Heut' siehst Du uns live - hast Dich ja sicher drauf gefreut. Wir lassen Massen erblassen vor Neid mit krassen Styles. Hinterlassen tassenweis nassen Schweiß meist auf Häuten von Bräuten und von Toys: Leuten, die's nicht unterlassen konnten und am Mic rumtoyten. Es gibt nur wenige, die uns beugten und nicht unsere Skills bezeugten.*
4. Rappen in einem Innenraum. MC Gauner und die Gruppe. Wechselnde Ansichten von Personen im engen Kreis von sich rhythmisch bewegenden, im Wesentlichen kopfnickenden, die Hände nach oben reckenden Männern. Zu diesen Handlungen der Refrain,

zwei Mal: *Ich höre Beats, die mein Kopf zum Nicken bringen, höre Freestyles, die von meinen Lippen springen, ich fühl mich wohler als im feuchten Traum (when I'm chillin' on the eastside of town).*

5. MC Gauner, rappend. Dazwischen: Schnell wechselnde Nahansichten von Personen. Draußen vor der Türe eine Gruppe von sich rhythmisch bewegenden Personen und wieder Personen an der Eingangstüre. Kontrollierender Blick von drinnen durch ein schmales Sichtfenster auf Personen, die herein wollen. Text: *Bereits 'ne Menge Zaungäste, wenn ich nur den Sound teste. Rapper ziehen sich schon warm an mit Mütze und Daunenweste. Bauen letzte Reste von Reimen in Texte ein, um später in der Freestyle-Runde der Beste zu sein. Ich sag Dir, sowas läßt besser sein, wenn einer wie ich den Cypher rockt. Du hast genug für Zwei verbockt. Verzeih: Geifer vor Eifer ist top, doch Übermut ist toy. Manche werden leider einfach nicht reifer. Bist Du keiner von ihnen, sei Dir noch einmal verzeihen, denn schlechte MCs werden von mir erst gedisst, wenn sie Dinger bringen, die daneben klingen, dabei denken, sie wären King im Ring. Von allen Beginnern nerven nur die, die glauben, dass sie Gewinner sind. Doch ich freu mich selbst auf Spinner-Sessions, denn immerhin:*
6. Gauner inmitten der Gruppe. Nicken mit dem Kopf, Arme hoch und wieder runter. Kamera vor und zurück, hin und her wackelnd. Überblendungen. Refrain: *Höre ich Beats, die mein Kopf zum Nicken bringen, höre Freestyles, die von meinen Lippen springen, ich fühl mich wohler als im feuchten Traum (when I'm chillin' on the eastside of town).* Wiederholung des Refrains, dabei füllt sich der Raum zunehmend. Hohe materiale und kommunikative Dichte. Dazwischen: MC Gauner mal allein, mal mit anderen, rappend. Szenen und Bilder wiederholen sich.
7. MC Gauner, rappend. Andere Personen kommen zusätzlich ins Bild. MC filmt sich teilweise selbst, und mit sich die Personen um ihn herum. Text: *Ich sehe Mic-Membranen vor meiner Fresse, dringe durch fette Bässe mit Flows. Gläubige sagen, das wird 'ne Messe. Presse versammelt sich, bekundet Interesse. Die Halle rammeldicht: Beats vom DJ und MCs im Rampenlicht. Die Menge popt, tobt, wogt, zieht jeden in ihren Sog. Ich hatte Knast auf das, jetzt steh ich am Trog. Gebe mein Bestes, nehme mir, was ich liebe, raus: Applaus aus der Crowd und Freestyles auf Bass en masse, Battle-Siege, wenn jemand mich disst, feuchte Handshakes und Schulter-Kicks für den, der down mit Poly-Cypher ist. Sende Props den Hip Hops, die 's nicht nur representen, sondern leben, spende Drops den Heisernen, die zuviel krakeelten. Auf jeden! Was gehdn?*
8. Personen an der Eingangstüre blicken durch den Sehschlitz ins Innere. MC Gauner im Bildzentrum, filmt sich teilweise selbst und mit sich die die Personen um ihn herum. Andere Einzelpersonen kurz im Bildzentrum, MC Gauner daneben. Refrain, zwei Mal: *Beats, die mein Kopf zum Nicken bringen, Freestyles, die von meinen Lippen springen, ich fühl mich wohler als im feuchten Traum (when I'm chillin' on the eastside of town).* Wiederholung des Refrains, dazu wiederholt sich auch die Form der Bilder.
9. Szenen, Kamerahandlungen und Handlungen vor der Kamera wiederholen sich in schnellen, kurzen Impressionen. Dazwischen: Die Hände des DJ am analogen Plattenspieler und am Mischpult. Dabei schnell wechselnde Kameraeinstellungen und starkes Vor- und Zurückzoomen der Kamera.
10. Eine Vinyl-Schallplatte in bildfüllender Großaufnahme; kurz darauf nach rollt sie nach links aus dem Bild. Dahinter erscheint in Großaufnahme und Frontalansicht, aber sehr verschwommen, das Konterfei von MC Gauner; im unteren schwarzen Balken der Schriftzug „www.mcgauner.de“. Buchstabe für Buchstabe auftauchend und sich wieder auflösend.

126 „Chillin“ bezeichnet in der HipHop-Kultur ein soziales Handeln in einer Zeitphase der Ruhe und Entspannung. Das vielleicht am besten mit ‚Abhängen‘ zu übersetzende Unaufgereg- und Unangespanntsein wird also nicht als individueller und individualisierender Rückzug begriffen, sondern als Gemeinschaftshandlung, ist also mit Anforderungen zur Selbstdarstellung und zur Kommunikation innerhalb der Gruppe verbunden.

Für die Feinanalyse wurde gemäß der Interviewaussage jene Sequenz „gegen Ende“ des Videos ausfindig gemacht, in der eben „alles so ineinander übergeht“ und in der jene Lampe auftaucht, „die so überstrahlt, überbelichtet“. Das Auffinden der im Interview benannten Sequenz geschah unter Ausblendung der Tonspur im schnellen Bilddurchlauf. Eine mehrfache Überprüfung ergab, dass



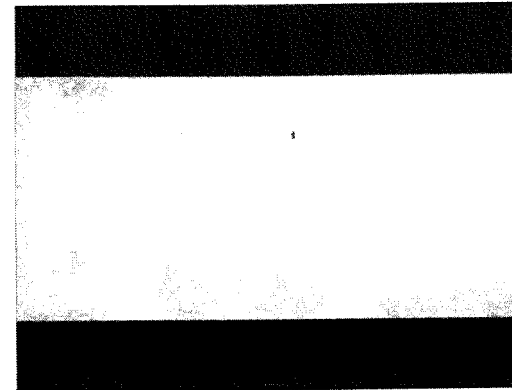
Chillin 1

es sich hierbei nur um die in der obigen Übersicht zur Grobstruktur unter 8. beschriebene Szene handeln kann, die sich, wie die Normalansicht der Sequenz offenbart, durch mehrere Spezifika auszeichnet: Erstens wird in ihr der Refrain zum dritten und letzten Mal angestimmt, zweitens ist der Handlungsort so stark wie in keiner anderen Sequenz zuvor und danach mit vor der Kamera agierenden Protagonisten aufgefüllt, und drittens kulminieren in ihr

die inszenatorischen Handlungen vor und hinter bzw. mit der Kamera sowie die der Nachbearbeitung. Kurz, man befindet sich am dramaturgischen Höhepunkt der audiovisuellen Inszenierung ebenso wie der zeremonialen Gemeinschaftshandlungen und der rituellen Gemeinschaftsbildung. Im Rückblick auf die oben aus dem Video „Millionen Rapper“ für die Analyse extrahierte Eingangssequenz mit all den für sie herausgestellten Spezifika genügt die Auswahl der Schlussequenz des Videos „Chillin“ damit außerdem dem für die wissenssoziologische Bildhermeneutik zentralen methodischen Prinzip der maximalen Kontrastierung.<sup>127</sup> Da die Bilder der ausgewählten Sequenz, wie gesagt, den Refrain begleiten, wurde für den Beginn der Feinanalyse jene Stelle im Handlungsprodukt festgelegt, die mit dem Wort „Beats“ den Refrain eröffnet.<sup>128</sup> Bis es hierzu kommt, dauert die mit einem harten, unsichtbaren Schnitt eingeleitete Einstellung bereits 2 Sekunden an. MC Gauners Gesicht ist in Großaufnahme frontal von vorne und mittig im Bild zu sehen; sein Blick fixiert den Betrachter, sein vom oberen schwarzen Balken abgeschnittener Kopf ist nach links geneigt, sein Mund öffnet und schließt sich (vgl. Chillin 1).

Die Kamera ist gleichfalls nach links gekippt, sie präsentiert das Bild also in Schrägansicht und zeigt links des Kopfes einen in dunklem Grün gehalten Bildhintergrund, während der Hintergrund rechts des Kopfes von einem dunklen Blau dominiert wird, das mit sehr hellem, weißem Licht durchsetzt ist. Nachdem der MC, während er rappt, sehr nahe an die Kamera heran kommt und sie dabei fast zu berühren scheint, weicht er, unmittelbar bevor er zum Refrain ansetzt, zurück, wobei er den Kopf stark, und wie der angezeigten Kameraneigung folgend, im Bildausschnitt nach links unten senkt. Durch diese Kopf- und Körperbewegung gibt sich im Hintergrund, und zwar exakt in dem von

Gauners Gesicht bis zu diesem Element eingenommenen Bildzentrum und direkt vor dem blauen und zugleich sehr hellen weißen Licht, eine weitere Person zu erkennen. Nicht allein durch den ununterbrochenen ‚Blickkontakt‘ und die fortlaufende ‚direkte‘ Ansprache des MC wird der Betrachter also adressiert und in die Kommunikation einbezogen, denn jener Augenblick, in dem der Refrain beginnt, eröffnet ihm, indem der MC zur Seite weicht, den Blick in die Tiefe des Handlungsraums, der ihn sowohl in den erweiterten Raum wie auch in eine erweiterte soziale Situation einführt und einbindet. In genau jenem Augenblick bzw. mit jenem Einzelbild, in dem MC Gauner das Wort „Beats“ zu formulieren beginnt, und in dem auch die Kamera, die sich mit seinem Zurückweichen gleichfalls von ihm wegbewegt und dabei ihre starke Neigung zusehends aufgehoben hat, wieder in eine konventionelle Ansicht, das heißt in eine horizontale Ausrichtung zurückkehrt ist, da verstärkt sich das weiße Licht im Hintergrund und wird mit den folgenden Einzelbildern so intensiv und raumfüllend, dass es schnell alle Bildinhalte ergreift, diese ihre Eigenwertigkeit, ihre Farben und Formen bald vollständig verlieren, nur um in das alles umschließende, gleißende Licht einzugehen und sich in ihm aufzulösen (vgl. Chillin 2).



Chillin 2

Die Ausfüllung des zwischen den beiden schwarzen Balken liegenden Bildfeldes durch das helle, fast schon grelle und blendende Licht währt genau ein Einzelbild; und es ist dieses Bild, das offenbart, dass die Auffüllung nicht vollständig ist, denn in der oberen linken und unteren rechten Bildecke sowie entlang des linken und des unteren Bildschirmrandes bleiben Spuren der aufgelösten Strukturen in Form von Punkten und

Flecken zurück. Von diesen ‚Resten‘ ausgehend, das heißt von den Bildrändern her kommend, bilden sich dann die Konturen eines neuen Inhaltes und damit eine neue Einstellung heraus: Die neuen Strukturen, so scheint es, entwickeln sich und bestehen aus den gleichen Punkten und Flecken, damit aus der gleichen Elementen und der gleichen Substanz wie diejenigen, in die sich die vorige Einstellung mit ihren Inhalten aufgelöst hat. So präsentiert die neue Einstellung in ihren ersten Bildern also zunächst ein Setting, einen ‚Rahmen‘ und einen Hintergrund, denn das Bildzentrum bleibt bis zuletzt in das gleißende Licht getaucht, bevor sich auch dort – der Einstellung schließlich ihre eigentlich

127 Vgl. hierzu Kapitel 5.3

128 Vgl. hierzu und für das Folgende die Partitur zu dieser Sequenz in Anhang C.2

sinnhafte Mitte verleihend – die Lichtintensität und die Farbwerte normalisieren und sich der neue Inhalt zu erkennen gibt.



Chillin 3

Ein von der Kamera leicht nach rechts gekipptes Bild zeigt vor der Kulisse einer großstädtischen Fußgängerzone mit Straßenkaffee eine gleichfalls nach rechts, nämlich auf eine verschlossene, schwere Metalltüre hin gerichtete männliche Person mit vom oberen Bildrand abgeschnittenem Kopf (vgl. Chillin 3). Zumindest im Raum – so der allererste, nicht allzu fern liegende Schluss – hat also ein Sprung stattgefunden, zu dessen filmischer Bewältigung das gleißende Licht diente.

Nehmen wir diese beiden Einstellungen und den sie verbindenden Schnitt zum Ausgangspunkt der Interpretation, so zeigt sich zuallererst – und im Vergleich zu den Sequenzen aus dem ‚Millionen Rapper‘-Video –, dass der Zuschauer weder orientierungslos und auf sich selbst zurückgeworfen bleibt, noch als bloßer Zuschauer einer Situation nur beobachtend beiwohnt, sondern vielmehr vom Akteur durch dessen die Einstellung überdauernde frontale Ausrichtung zur Kamera, durch seinen ebenso ununterbrochenen Augenkontakt und seine direkte verbale Ansprache in das ‚Hier und Jetzt‘ der sozialen Situation und des räumlichen Settings einbezogen wird.

Auch die bereits für das erste Video beschriebene Ausrichtung der Objekte zur durch die Kadrierung gegebenen Rahmung bzw. umgekehrt, der Rahmung zu den Objekten, ist in diesen beiden Einstellungen offensichtlich, wengleich beide Momente nun in gesteigerter Form auftreten. Denn erstens folgt die körperliche Orientierung der Akteure den Rahmungsvorgaben bzw. umgekehrt, die mediale Ausschnittkonstruktion der Körperlichkeit der Akteure, wenn sich beide in die gleiche Richtung neigen und kippen; und zweitens kommt zur Orientierung an den Rahmenrändern in Chillin 1 eine mit der Adressierung des Betrachters verbundene Ausrichtung des Akteurs zur Kamera sowie eine entsprechende ‚Reaktion‘ der Kamera auf diese Ausrichtung hinzu, die einmal als eine starke Annäherung an die Kamera bzw. an den Betrachter, das andere Mal als ein Zurückweichen des Akteurs bzw. der Kamera und damit des Betrachters vom Akteur zu beobachten ist.

Gleichfalls zeigt sich, dass, wie in den Ausschnitten aus dem ersten Video, das Bildzentrum den zentralen Darstellungs- und Handlungsort bereitstellt. Und auch hier gibt sich ein Steigerungsmoment zu erkennen, wenn dieser Ort, nicht nur abwechselnd von bislang drei unterschiedlichen Personen eingenommen, sondern in Einbezug der Tiefe des Raumes sogar von mehreren zugleich besetzt werden kann.

Schließlich muss dem die beiden Einstellungen verbindenden Schnitt in seiner hier als spezifische Überblendung realisierten Form besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Auffällig ist zuerst seine Entstehung im Hintergrund, das heißt seine wie natürlich wirkende Entwicklung aus bzw. in der Tiefe des Raumes, wo er als heller Lichteinschluss im dort installierten blauen Kunstlicht bereits angelegt ist. Das helle, schnell grelle Licht erscheint somit an jener Stelle, an die der Betrachterblick durch eben die angesprochene, mehrfache Betonung des Bildzentrums zuvor gelenkt und von der insbesondere durch die dort erscheinende Person angezogen wurde, wo er also in den Bildraum eingedrungen ist, nur, um fast im selben Moment durch das blendende Licht aus der Tiefe des Handlungsraumes in Richtung der medialen Ränder zurückgeworfen zu werden. Die beschriebene Ausbreitung des Lichtes ergreift also nicht allein die Bildinhalte, deren Strukturen es auflöst, um sie einem Transformationsprozess zu unterwerfen, der zumindest den medialen Raum, wahrscheinlich aber auch die mediale Zeit zu transzendieren vermag. Vielmehr kann die Ausdehnung des Lichts auch als ein Kommunikations- und Integrationsangebot an den Betrachter gelesen werden: in der Ausbreitung des Lichts auf den Betrachter hin verstärkt sich nicht nur die dreidimensionale Wirkung des Dargestellten, der Zuschauer wird auch von der Bilderwelt und der Szene erfasst. Die Ausbreitung wäre dann als Inszenierungsaspekt zur unmittelbaren Adressierung und sozialen Einbeziehung des Zusehers zu deuten, wenn sich mit dieser Lesart nicht eine gewisse Ambivalenz und Paradoxie aufträte, denn der Betrachterblick wird fast zugleich angezogen bzw. einbezogen und abgestoßen, er erfährt Einbindung und Zurückweisung im annähernd selben Augenblick und in beinahe schon verletzendem Vehemenz. Bezieht man die Inszenierung des Schnitts, die Inszenierungsleistungen vor der Kamera und jene die Kamerahandlungen jedoch in einer ersten Annäherung aufeinander, dann plausibilisiert sich diese Ambivalenz und Paradoxie. Gleich wie die Adressierung und das Heran und Zurück des Akteurs vor der Kamera, und gleich wie das Hin- und Herkippen in der Wechselwirkung zwischen Akteur und Kameraführung, so transportiert auch die Überblendung als heller Schnitt einmal ein Moment der sozialen Exklusion, indem sie mittels Überbietung und Verletzung der konventionellen medialen Sehgewohnheiten diejenigen von der Kommunikation zurückhält und ausschließt, für die sie nicht gedacht ist: all jene Betrachter, die nicht der HipHop-Kultur angehören wollen oder sollen. Das andere Mal, nun aber für die eigentlichen Adressaten aus der eigenen Subkultur, offeriert der helle Schnitt eine Einladung zur Teilhabe an der Kommunikation und ist ein Moment der sozialen Inklusion. Denn wie die anderen genannten Inszenie-

rungsaspekte, versetzt auch er, mit alledem, was ihn einleitet und bedingt, den Blick des Betrachters in eine von den Autoren kalkulierte und gelenkte, nun aber in ihrer Dynamik auf die Spitze getriebenen Bewegung, die ihn in Atemberaubender Geschwindigkeit und auf unvorhersehbarem Wege aus der Normaldistanz medialer Kommunikation in die Tiefe eines komplex ausgestalteten Darstellungsraumes zieht und von dort wiederum an die Oberfläche des dann ‚leeren‘ Medienbildes katapultiert, nur um diesen Ablauf sogleich erneut beginnen zu lassen. In dieser Dynamik und Vehemenz, vor allem aber in seiner – hier durchaus mehrdeutig zu verstehenden – Radikalität repräsentiert der helle Schnitt, vor allem weil aus der Nachbearbeitung des Materials resultiert,<sup>129</sup> nicht nur eine Ergänzung, sondern als eine Art rhythmisch-visuelles Schwungrad geradezu die konsequente Steigerungsform aller bisherigen anderen, sowohl auf *Substanzgleichheit* wie auf *Einbindung* angelegten Inszenierungsleistungen vor und mit der Kamera.

Die Deskription und Kurz-Interpretation der Einzelbilder und Teilsequenzen soll in dieser Form nur solange fortgesetzt werden, bis sich erstens keine von den bereits formulierten Lesarten und Thesen abgedeckten, neuen Inszenierungsvarianten im Material mehr zeigen, und bis es zweitens sinnvoll ist, die Tonspur hinzuzuziehen.



Chillin 4

Während sich der Bildschirm in Einstellung Chillin 3 zusehends verdunkelt, nähert sich die beschriebene Person der Metalltüre und blickt durch deren schmales Sichtfenster ins Innere. Auf einen harten, unsichtbaren Schnitt präsentiert die neue Einstellung einen horizontal stark verengten Bildausschnitt (vgl. Chillin 4). Die beiden ‚natürlich‘ gegebenen schwarzen Balken sind näher in Richtung Bildschirmmitte gerückt, wo sie sich vom

horizontal nun sehr verengten Bildinhalt durch einen leicht gebogenen, wie durch ein extremes Weitwinkelobjektiv verzerrten Rand abgrenzen. Der Be-

129 Wie beschrieben, ist der helle Schnitt bereits wie zufällig im Bild angelegt, also kalkuliert und erfährt dann beim Schneiden am Computer seine Vollendung. Hierzu der Akteur im Interview: „Also, der Schnitt, das ist ja nicht nur hell drehen, sondern ist so ein Blow-Effekt, der nicht das ganze Bild aufhellt, sondern der die hellen Flecken nur vergrößert, zur Seite also. Bei manchen sieht man z.B. hinten, da sieht man, dass das von der Lampe ausgeht. Also, dass nicht der Rest des Bildes gleichmäßig heller wird, sondern dass das von der Lampe aus quasi den Rest überstrahlt.“

trachter ist mit dem harten Schnitt offenbar aus seiner Betrachterposition vor der Türe in den Innenraum gesprungen, von wo aus er durch eine schmale Öffnung auf ein nahe vor ihm befindliches, allerdings nur unscharf zu erkennen, weil in seinen Konturen verschwimmendes Gesicht vor einer nächtlichen, belebten Straßenszene sieht. In Fortführung der bisherigen Filmhandlung ist zwar davon auszugehen, dass es sich bei dieser Person um diejenige handelt, die sich in der vorigen Einstellung der Türe mit dem Sehschlitz, durch den eben der Betrachter nun selbst sieht dabei und die Person mustert, näherte. Allerdings muss mit dem durch den harten Schnitt bewerkstelligten Sprung im Raum dann auch einer in der Zeit stattgefunden haben, denn, wie gesagt, die nun ansichtige Szene spielt bei Nacht. Die Person bewegt ihren Kopf vom rechten Bildrand zur Bildmitte, blickt am Betrachter allerdings vorbei. Als sie sich wieder dem rechten Bildrand zuwendet, wird ihre Bildpräsenz schwächer, ihr Gesicht löst sich auf, und in bzw. knapp neben diesem erscheint ein zweites, welches das erste bald überlagert und ersetzt. Dieser Gesichts- und Personenwechsel wirkt auf den Betrachter umso spektakulärer und fast wie ein Zaubertrick, als sich in seinem Prozess der Bildhintergrund, der mehrheitlich aus sich bewegenden Personen besteht, nur marginal verändert. Die neu ansichtige Person trägt eine Sonnenbrille und eine Baseballmütze; sie rückt nahe an das Sichtfenster und damit an den Betrachter heran, nimmt die Sonnenbrille ab, blickt ihn aber wie die Person zuvor nicht an und bleibt für diesen außerdem, da ihr Gesicht nun stark vom unteren Bildrand abgeschnitten ist, unidentifizierbar. Mit dem Zurückweichen der Person, das mit einem ihre Identität unter Verschluss haltenden Wiederaufsetzen der dunklen Brille einhergeht, hellt sich der Bildschirm vornehmlich von den leicht gewölbten Rändern der schwarzen Balken mittig beginnend, in der bereits bekannten Weise auf.

Insgesamt betrachtet zeichnet sich diese Einstellung durch eine Reihe von Wiederholungen aus den Einstellungen zuvor aus: Zuerst das Variieren der Normaldistanz, einmal räumlich durch Vor- und Zurückweichen der Akteure vor der Kamera, das andere Mal durch den vehementen Sprung, dieses Mal nicht räumlich von der Tiefe an die Oberfläche, sondern zeitlich vom Tag in die Nacht; dann das Bildzentrum als Zielpunkt der Orientierung als Hauptort der Inszenierung für wechselnde und austauschbare Akteure und als Ausgangspunkt für die Überblendung; weiterhin der helle Schnitt, der eine ‚natürlich‘ vorhandene Lichtquelle aufgreift und für die Überblendung übermäßig verstärkt, und schließlich die Einbindung des Betrachters in eine raum-zeitlich intersubjektiv geteilte, soziale Situation. Neben diesen Wiederaufnahmen sind in der Visualisierungsästhetik aber auch eine Reihe von Abweichungen bzw. sogar ‚Gegenbewegungen‘ insbesondere zur ersten Einstellung (Chillin 1) zu erkennen. So z.B. die starke Verengung und Begrenzung des Bildausschnittes sowie die diffuse Identität und die mit diesem Umstand einhergehende, fast schon beliebige Austauschbarkeit der Akteure im Bildzentrum. Auch scheinen gerade die zwei für die beiden vorausgehenden Einstellungen besonders hervorgehobenen, weil im Vergleich zu den Sequenzen aus ‚Millionen Rapper‘

gesteigerten Aspekte der Adressierung bzw. Einbindung des Betrachters und der wechselseitigen Ausrichtung zwischen den Akteuren und der Kamera in dieser Einstellung in ihrer Bedeutung wieder zurückgenommen: Weder wird der Betrachter von den Akteuren, obwohl sie ihm sehr nahe sind, wahrgenommen, noch scheint eine gegenseitige Orientierung zwischen den Handelnden vor der Kamera und der in dieser Bildfolge starren und eher konventionellen, weil horizontalen eingerichteten Kadrierung stattzufinden. Doch man kann die Einstellung auch anders lesen.

Geht man nämlich davon aus, dass solcherart Sichtfenster, wie in der Realität in vielen Fällen üblich, einseitig verspiegelt sind und damit einzig der im Raum befindlichen Person ein wahrnehmender Blick möglich ist, so handelt es sich hier um eine vollständige Verkehrung der ersten Einstellung (Chillin 1) und dabei doch nur um die Wiederherstellung der nur allzu vertrauten, weil gewöhnlichen audiovisuellen Rezeption, in der die Zuseher wie unbemerkte Voyeure oder ignorierte Unpersonen sozialen Situationen beiwohnen; ein Eindruck, der durch die Verengung des Bildausschnitts und die ‚Schlüsselloch‘-Perspektive noch unterstützt wird. Zugleich aber bestätigt sich in Verbindung mit den Einstellungen zuvor, dass der Betrachter aus seiner reinen Zuschauerrolle geschlüpft und zu einem Teilnehmer in der sozialen Situation geworden ist, was indirekt dann sogar eine gesteigerte Relevanz der Adressierung und der Einbindung bedeuten würde, denn beide Aspekte sind durch das auf Einseitigkeit reduzierte Blickverhältnis unvollständig bzw. unterbrochen.

Gleichfalls fehlt die Orientierung der Akteure vor der Kamera am Bildrahmen der Aufzeichnungstechnik nur vermeintlich, denn auch sie ist indirekt markiert. Die Kadrierung hat sich der ‚natürlichen‘ Abmessung des Sichtfensters und dessen ebenso ‚natürlich‘ gegebener horizontaler Ausrichtung angepasst, womit Kameraausschnitt, Kameraposition und starre Kamerahandlung den ‚natürlichen‘ medialen und nichtmedialen Blick simulieren. Außerdem weist die Orientierung der Handelnden vor der Kamera, indem sie in ihren Körperbewegungen, Gesten und Blicken ausschließlich auf das Sichtfenster hin agieren, zugleich und nach wie vor eine primäre Ausrichtung am medialen Rahmen auf.

Trotz all dieser Relativierungen steht außer Zweifel, dass diese Einstellung weitaus konventioneller, das heißt sehr viel weniger dynamisch, vehement und radikal als die beiden zuvor wirkt, was vor allem dem Ausbleiben bzw. der gezielten Vermeidung der Adressierung einerseits sowie der Simulation der ‚natürlichen‘ Wahrnehmung und des konventionellen medialen Sehens andererseits geschuldet ist. Letztlich mag dieser Eindruck aber auch daraus entstehen, dass der helle Schnitt als ungewöhnliche Überblendung weniger in der Tiefe des Raumes als an der Oberfläche des Bildes, nämlich an den gekrümmten Rändern der ins Bildinnere verschobenen Doppelrahmung seinen Ausgang nimmt, und dass er darüber hinaus nur am Ende der Einstellung, nämlich am Übergang in die nächste auftaucht.



Chillin 5

Im hell erleuchteten Bild bleiben an den Rahmenrändern einige Punkte und Flecken zurück, die sich bereits im folgenden Einzelbild zu größeren dunklen, gelben und orangenen Fleckgebilden formieren und so die Strukturen einer neuen Einstellung ausbilden. Sie präsentiert im Bildzentrum das vom oberen Bildrand etwas abgeschnittene, leicht nach rechts geneigte Gesicht von MC Gauner in Großaufnahme und in Frontalansicht, mit

weit geöffneten, direkt auf den Betrachter gerichteten Augen und mit leicht geöffnetem Mund (vgl. Chillin 5). Das Bild verdunkelt sich, worauf auch die Farbwerte sich auf Normalniveau einfinden und die Konturen schärfer werden. Nun offenbart sich nicht nur, dass ebenso wie das Gesicht, auch die Kamera leicht nach rechts gekippt ist und der Betrachter sich in Untersicht befindet, sondern dass der MC darüber hinaus – worauf neben seinem in der linken unteren Bildecke mündenden rechten Arm nicht zuletzt seine nun sehr schmalen Schultern aufmerksam machen – beide Arme dergestalt in Richtung des Betrachters ausgestreckt haben muss, dass der Schluss sich aufdrängt, er führe die Kamera und filme sich selbst. Während sich das Bild an manchen Stellen so weit verdunkelt, dass kein Unterschied mehr zwischen diesen und den schwarzen Balken zu erkennen ist, richtet sich der MC aus einer offenbar gebeugten oder gehockten Körperhaltung in den Stand auf. Er behält sich dabei im Bildzentrum und belässt die Kamera in Untersicht, rückt aber von ihr zurück bzw. streckt seine Arme weiter aus, so dass er fortschreitend an Bildanteil und Schärfe verliert und sich sein Gesicht immer mehr verdunkelt. Als sein Konterfei schon diffus, das heißt sehr unscharf und stark abgedunkelt ist, erscheint über ihm eine helle Lichtquelle, in die hinein er seinen Kopf bewegt. Dieses Licht gewinnt in der schon bekannten Art und Weise an Intensität und breitet sich, indem es zuerst den Kopf erfasst und diesen ersetzt sowie alle anderen Konturen des Bildinhaltes ins vollends Diffuse verschwimmen lässt, bevor es sie auflöst, bis hin zu den schwarzen Balken der Doppelrahmung aus.

Im Unterschied zur vorausgegangenen Einstellung simuliert die vorliegende also nicht mehr den gewöhnlichen Blick audiovisueller Darstellung und Wahrnehmung, sondern präsentiert in starker Kontrastierung zum Vertrauten die Überschreitung medialer Konventionen auf mehreren einander durchaus

überschneidenden Ebenen, was mit einer Steigerung aller bisher formulierten Strukturelemente einhergeht.

Außergewöhnlich für audiovisuelle Inszenierungen ist zunächst der Umstand, dass der Akteur sich selbst filmt: eine Form der Selbstinszenierung in bewegten Bildern, die als fortlaufend sich selbst kontrollierendes Handeln erst seit der Entwicklung von Aufzeichnungsgeräten mit in alle Richtungen dreh- und schwenkbaren Monitoren bzw. Displays gegeben ist. Die Sicht auf einen solchen Monitor entgrenzt den künstlichen, weil einäugigen, eingeengten und sozial isolierten Aufzeichnungsblick durch das Kameraobjektiv, sie erlöst ihn von der Aufgabe der bloßen Justierung und Fixierung ebenso wie von der Bindung an das starre Hoch- und Querformat und übersetzt ihn in einen der natürlichen Wahrnehmung entsprechendes, sich frei bewegendes, binokulares Sehen. Indem der Blick auf das Display denjenigen in das Gesicht des Gegenübers in Face-to-face-Situationen ersetzt, kann der zum Filmer avancierte Akteur seine Haltungen und Handlungen, seine Gestik und Mimik aber nicht nur wie in einem Spiegel reflektieren und kontrollieren.<sup>130</sup> Dadurch, dass der ‚Spiegel‘ nicht fest installiert, sondern als Teil der Kamera wie eine portable Schminkhilfe hochgradig mobil ist, wird ihm zudem möglich, sich in selbst gewählte Hintergründe und selbst arrangierte Settings einzupassen und so ein in letzter Instanz vollends stimmiges, weil vollständig selbst komponiertes und selbst eingerichtetes audiovisuelles Portrait zu entwerfen und vorzuführen. Darüber hinaus sieht der Filmer nun mit genau jenen Augen, mit denen der spätere, von ihm mitentworfene und mitgedachte, die Aufzeichnungshandlung also repräsentativ stets begleitende Betrachter die bewegten Bilder und vor allem ihn sehen wird – und umgekehrt, denn auch der Betrachter nimmt die ihm präsentierten Bilder exakt so wahr, wie der Akteur sie in der Aufzeichnungssituation gesehen hat. Beide, der Bildaufzeichner als Akteur vor der Kamera und der Betrachter des fertigen Videos, nehmen in diesen Momenten – vermeintlich, denn die schwarzen Balken sind ein Produkt der Nachbearbeitung des Materials – dieselben Bildkompositionen und Bildfolgen als Darstellungen auf einem Bildschirm wahr: sie sehen unter denselben Bedingungen und mit denselben Augen und bilden so im wahrsten Sinne eine Sehgemeinschaft, die in dieser besonderen sozialen Form nur durch eine unkonventionelle Handhabung des Mediums hergestellt werden kann.

Diese *Überschreitung* und *Einbindung* – besser, die *Einbindung durch Überschreitung* – wird noch verstärkt mittels der nun gesteigerten Adressierung des Betrachters. Denn zu den oben beschriebenen Elementen der Adressierung durch den Akteur vor der Kamera, die als Fokussierung (Augenkontakt), Annäherung (Großaufnahme) und Ansprache (Rappen) in Kontrastierung zur vorigen Einstellung hier nur umso auffälliger wiederkehren, kommt die spezielle Kameraführung. Die aufwärts strebende Kamera bewirkt die Aufhebung all

jener *Begrenzungen*, welche die vorausgehende Einstellung ausgezeichneten, denn sie löst den verengten, starr eingerichteten und an der Oberfläche des Bildes haftenden Blick auch durch dessen Führung in die Tiefe des Raumes ab, die sich – analog der ersten oben analysierten Einstellung – zuerst im Zurückweichen des Akteurs von der Kamera, dann in der Aufmerksamkeitslenkung auf das Licht im Hintergrund und die sich abschließend in umgekehrter Richtung als den Betrachterblick aus der Tiefe an die Ränder zurückdrängende Ausbreitung des hellen Scheins realisiert. Die Kameraführung ist deshalb so außergewöhnlich, weil die Aufwärtsbewegung der Aufzeichnungstechnik an eine gesamtkörperliche Bewegung des Akteurs gebunden ist. Öffneten bereits die bisherigen Elemente der Adressierung den Bildraum zum Betrachter hin und gaben ihm die Illusion vom passiven und isolierten Zuschauer zum aktivierten und sozial eingebundenen Teilnehmer zu werden, so versetzt der Akteur, indem er der Kamera und damit dem Betrachter seine Hände und seine ganze Leiblichkeit auferlegt und ihn an den Schultern hochzuziehen scheint, letzteren nicht nur ein neues und unkonventionelles Verhältnis zum Geschauten, sondern erzeugt bei ihm zugleich eine Illusion der körperlichen Kopräsenz und des Körperkontaktes sowie der synchronen Körperbewegung und damit einer organisch-sozialen *Einbindung*, die in dieser Qualität medial wohl nur noch schwerlich zu überbieten ist. Dass sich der Akteur vor der Kamera und der Betrachter am Bildschirm nicht mehr nur medial vermittelt Auge in Auge gegenüberstehen oder -sitzen, dass sie sich vielmehr zu berühren und wie ein Körper zu bewegen scheinen, diesen ‚magischen‘ Schritt hin zur emphatischen, die Tatsache der technischen Vermitteltheit überspielenden und überschreitenden, unmittelbaren Kommunikation eingeleitet und vollzogen zu haben, könnte man als die Kernbotschaft dieser Bildfolge lesen, denn die Einstellung führt vor, dass diese Leistung allein der den gestellten Handlungsanforderungen genügenden Kompetenz des MC zuzuschreiben ist, die er hier gleich zusammen mit seiner Bewährung ins Bild setzt.

Im Zuge dieser Bewährung durch Überschreitung allgemeiner medialer Handlungsformen erfährt nun auch die für die voraus liegenden Einstellungen beschriebene *Attribuierbarkeit* ebenso wie die mit ihr in enger Wechselwirkung stehende *Diffusion* eine beachtliche Steigerung. Denn diese Bildfolge ist die erste der analysierten Sequenz überhaupt, die durch einen hellen Schnitt – als jenem, neben der Verdunkelung und der durch das Vor- und Zurückweichen der Akteure von der Kamera erzeugten Unschärfe, zentralen Element zur Erzeugung von Diffusion – sowohl eingeleitet als auch beendet wird. Der mit den hellen Schnitten wie durch den Strahlenkranz einer Aura gerahmte bzw. sich selbst rahmende Hauptakteur besetzt das Bildzentrum dann nicht nur über die gesamte Einstellung hinweg, auch wird die Inszenierung, von der Kameraführung bis hin zur Überblendung durch den Schnitt reichende Einrichtung des Hintergrundbildes, zu einem Akt performativen Handelns, weil sie als *eine* und noch dazu einmalige Bewegung sowie als ausschließliches Werk *seines* in den Handlungen vor und mit der Kamera unmittelbar zum Ausdruck kommenden

130 Zur Bedeutung des menschlichen Gesichts als Ausdrucksfläche und als Deutungsobjekt, ebenso wie als Kontrollinstanz für den Ablauf sozialen Handelns in Face-to-face-Situationen vgl. Kapitel 4.2



Gestaltungswillens und *seiner* die medialen Standards überbietenden Gestaltungskraft erscheint.

Die Zusammenschau all dieser Strukturelemente führt schließlich zu dem Element der *Substanzgleichheit*, welches auf diesem Wege gleichfalls eine bis an diese Stelle ungekannte qualitative Steigerung erfährt. Denn die Bildfolge zeichnet sich über den Umstand hinaus, dass in ihr, wie der Akteur im Interview schwärmt, „alles so ineinander übergeht“, dadurch aus, dass eben genau dieser, offenbar aus sich selbst entwickelnde und sich selbst zur Vollendung bringende Effekt des ‚Ineinanderübergehens von allem‘ von ein und derselben, durch den Hauptakteur verkörperten Mitte entspringt, um dann in der Kameraführung und vor allem in Gestalt der hellen Schnitte auf die Bilder und auf den Betrachter überzugreifen, ihn zu ‚kontaminieren‘ und ihn so wie alles andere und alle anderen auch in dieser substanziellen Gleichheit aufgehen zu lassen.

Am Ende dieser Bildfolge stellt sich nun die Frage, ob eine nochmalige Steigerung in der Dramaturgie möglich ist und wie diese ausgestaltet sein könnte bzw. bewerkstelligt werden müsste. Wenn die mediale Darstellung, wie die bisherige Ausdeutung vermuten lässt, darauf abzielt, durch eine aus dem charismatischen Zentrum der Gemeinschaft bewirkte Überschreitung audiovisueller Konventionen die Einbindung des medialen Betrachters in die substanzielle Gleichheit der Gemeinschaft zu suggerieren, wird eine Variante immer wahrscheinlicher, in der zumindest unter Beibehaltung des dramaturgischen Niveaus aller für die letzte Einstellung beschriebenen Inszenierungselemente, der in den bisherigen Bildfolgen allenfalls mit Staffage als besserer Kulisse besetzte und in der letzten Einstellung personell sogar leere Hintergrund durch ein in die Handlungen vor der Kamera eingebundenes, soziales Arrangement aufgefüllt wird. Dann wäre nicht nur die vollständige Einbindung des medialen Betrachters in die Gemeinschaft als Suggestion vollbracht, der MC hätte sich zudem – und darin läge die eigentlich qualitative Steigerung – mit und in seiner Gemeinschaft, die ihn dann als ihr anerkanntes Zentrum markieren und feiern müsste, in seinem Legitimitätsanspruch bewährt. Diese ‚Lösung‘ erscheint auch deshalb wahrscheinlich, weil die Einstellung vor dem soeben beschriebenen und interpretierten performativen Akt genau eben jene Performanz vorbereitete, indem sie all das vermied oder ausließ, was in jenem dann realisiert wurde, und so durch ein kurzfristiges Herunterfahren der visuellen Gestaltungselemente auf ‚Normalniveau‘ und die dadurch bewirkte Verzögerung die dramaturgische Steigerung nur umso eindrücklicher machte und der neuerlichen Überschreitung hin zum nächsten Höhepunkt den Weg bereitete. Sollten sich diese Vorwegannahmen bewahrheiten, kann die Beschreibung und Analyse der Bildfolgen dieser Sequenz mit einem kurzen, versichernden Blick auf die sich anschließenden Einstellungen abgeschlossen werden.



Chillin 6

Aus dem hellen Bildschirm entwickelt sich in der bereits bekannten Weise die neue Einstellung. Im Vordergrund und leicht rechts der Bildmitte erscheint als letzte aus der Diffusion des hellen Schnitts sich ausbildende Form das frontal zum Betrachter ausgerichtete und diesen mit weit geöffneten Augen fixierende Gesicht des Hauptakteurs (vgl. Chillin 6). Er führt, darauf verweist seine Arm- und Schulterhaltung, auch in dieser Einstellung die Kamera, die

er weit über sich erhoben, also in eine Aufsicht gebracht hat. Links hinter ihm ist eine gleichfalls zur Kamera hin ausgerichtete Person mit Sonnenbrille und Baseballkappe, und noch weiter links eine dritte, vom Bildrand größtenteils abgeschnittene, kopflose Person zu sehen. Rechts vom MC befindet sich ganz im Hintergrund eine große Wandzeichnung, auf der man eine vierte, stark stilisierte Person in Teilansicht und gleichfalls ohne Kopf erkennen kann. Um das hell erleuchtete Gesicht des MC verdunkelt sich das Bild, während er sich offenbar aus dem aufrechten Stand heraus zur Personen links im Hintergrund zu setzen beginnt. In dieser rückwärtigen Abwärtsbewegung führt er die nach wie vor weit von sich gestreckte und hoch über dem Kopf erhobene Kamera mit und nimmt sich dabei zum unteren schwarzen Balken hin mehr und mehr aus dem Bild. So öffnet er den Raum in die Tiefe und gibt den Blick auf eine bis zu diesem Zeitpunkt verdeckte Person mit über den Kopf gezogener Kapuze frei. Im Zuge der Kamerabewegung und der Verdunkelung des Bildes fängt der Bildausschnitt nur noch jene drei Personen ein, deren Gesichter bzw. Köpfe bislang nicht von den Rändern abgeschnitten waren. Die drei neigen ihre Köpfe in unterschiedliche Richtungen und führen sie in der Bildmitte eng an einander heran, so, als ob keiner von ihnen oder alle drei zugleich die Mitte für sich beanspruchen wollten, wobei sie in dieser Konstellation das eigentliche Bildzentrum gemeinsam umrahmen, es so als Leerstelle markieren und offen halten. Während Gauners Gesicht zusehends an Bildanteil verliert, rücken die beiden anderen Personen mit ihren Gesichtern und Händen nah an die Kamera, und diese selbst wiederum nah die Personen heran, worauf das Bild sich etwas nach rechts dreht, dabei an Schärfe verliert, verschwimmt und sich im hellen Schnitt auflöst.



Chillin 7

Die oben formulierte, aus dem Verlauf der bisherigen Analyse entwickelte Hypothese über den weiteren Verlauf des Musikvideoclips hat sich in der dieser Einstellung also in ihrer Grundstruktur bewahrt und wird sogar noch durch ein weiteres Handlungselement bekräftigt. Die vom MC geführte Kamera holt den Betrachter aus der ‚Distanz‘ ab, führt ihn nah an die sich ihm zudem nähernde Gruppe heran und bietet ihm deren Zentrum als Ziel-

punkt der Bewegung an, bevor der helle Schnitt einsetzt, der den Betrachter dann wieder in Distanz setzt. Ein Blick in die sich aus der Überblendung entwickelnde Bildfolge (vgl. Chillin 7) offenbart, dass die nun vorliegende Einstellung die vorausgegangene lediglich variiert, dass sich die bis an diese Stelle erkannten und beschriebenen Strukturelemente also nur noch wiederholen. Gleichwohl, auch diese Einstellung erschöpft sich nicht in der bloßen Redundanz als Rekapitulation von Handlungselementen, denn der nun immer klarer zutage tretende Strukturlogik des dramaturgischen Handlungsverlaufs gehorchend, ist das bis zuletzt von den Akteuren als Leerstelle umrahmte Bildzentrum nun wieder durch den Hauptakteur besetzt. Dass die aus dem Video ausgesuchte Sequenz an dieser Stelle einen dramaturgischen Höhepunkt, der zugleich ein vorläufiger Endpunkt ist, erreicht hat, lässt sich zu guter Letzt deshalb annehmen, weil die Einstellung nicht wie die drei vorausgehenden von einer hellen Überblendung, sondern mit einem unsichtbaren, harten Schnitt beendet wird.

Mit dem harten Schnitt endet der Refrain, der dann noch ein zweites Mal angestimmt wird. Diese Textzeile soll in der gebotenen Kürze, deshalb grob zusammenfassend, gleichfalls auf die für die visuelle Inszenierung idealtypisch beschriebenen Strukturelemente hin überprüft werden. Auf der allgemeinsten Ebene ist zunächst festzustellen, dass sich die gerappten Teile und der Refrain des Musikstückes in ihrer Erscheinungsform stark voneinander unterscheiden und sich die Strukturelemente mit den ihnen inhärenten Paradoxien und in ihrer Mehrschichtigkeit entlang dieser Differenz auffinden und neu gruppieren lassen. So erhalten im Rap die Elemente der *Attribuierbarkeit*, *Begrenzung* und *Diffusion* eine neue Qualität und treten in ein neues Verhältnis zueinander, denn diese Textteile werden vom MC als Solisten dargeboten, und können von den anderen Akteuren und damit auch vom medialen Publikum allein schon

deshalb nicht mitintoniert werden, weil sie – siehe die obige Grobübersicht – eine außerordentliche, jegliche Redundanz vermeidende Komplexität aufweisen und zudem in einer das Verständnis eher erschwerenden Geschwindigkeit vorgetragen werden.

Hebt die an diesen Liedstellen erzeugte soziale Exklusion den MC als einzigartiges Individuum aus der Gemeinschaft hervor, so erreicht das Anstimmen des Refrains den genau gegenteiligen Effekt. Der Refrain ist wesentlich langsamer vorgetragen, er ist weniger gesprochen als gesungen und besteht aus einem nur dreigliedrigen Satz, der im Verlauf des Stückes allenfalls marginal variiert und außerdem mehrfach, vor allem in unmittelbarer Folge, wiederholt wird.<sup>131</sup> So bereitet der Rap als Soloaktion des MC die Vergemeinschaftung im Refrain vor. Es bedarf deshalb kaum einer gesonderten Beweisführung, dass sich das Strukturelement der *Einbindung* hier entsprechend offensichtlich niederschlägt, und zwar immer dann, wenn mehrere Personen vor der Kamera gleichförmig die Lippen bewegen. Das eng mit der Einbindung gekoppelte Strukturelement der *Überschreitung* beschränkt sich nun aber nicht auf den Umstand, dass das mit dem Refrain zum Ausdruck gebrachte Inklusionsangebot vom MC als personellem Kern der Gemeinschaft sich ausbreitend von möglichst vielen an der Peripherie aufgenommen wird. Vielmehr kann die Überschreitung – was ihre Bedeutung für das nun gleichfalls ins Spiel kommende Strukturelement der *Substanzgleichheit* sogleich erkennen lässt – selbst als das eigentlich inhaltliche Thema des Refrains gelesen werden. Etwa, wenn in selbstreflexiver Haltung über die eigene Wahrnehmung und den eigenen Körper zum Ausdruck gebracht wird, dass „Beats“ den „Kopf zum Nicken bringen“, also akustische Sinneseindrücke – selbstverständlich kann hinsichtlich dieses Strukturelements auch der eigene Herzschlag gemeint sein – unmittelbare, (weitere) reflexartige körperliche Reaktionen auslösen; oder wenn aus der gleichen reflexiven Haltung heraus bekundet wird, dass „Freestyles“ von den „Lippen springen“, es also ebenso reflexartig zu spontan gereimten, sich syntaktisch und semantisch ein- und aneinanderfügenden, verbalen Äußerungen kommt – in der Sprache der HipHopper, zu einem guten ‚flow‘ beim Rap. Das An- und Einstimmen des Körpers und das Erklingen der Stimme, insgesamt, die Ergriffenheit des Individuums, aus der heraus es sich wie von selbst, also ‚natürlich‘ zu verhalten beginnt, erhält nun dadurch eine besondere Qualität, dass potentiell jeder, der das Lied hört und in den Refrain – der aufgrund seiner reduzierten Komplexität als einziger Textteil auch von anderen als dem MC memoriert und zu einem späteren Zeitpunkt als ‚Ohrwurm‘ innerlich abgerufen werden kann – einstimmen mag, diese Überschreitung dann als eine selbst erfahrene (vgl. die Einleitung aller drei Einzelaussagen des Refrains mit „ich“) artikuliert, sie damit für alle anderen sinnlich wahrnehmbar verifiziert und so das Gemeinschaftserlebnis nicht allein von der Tatsache des kollektiven Singens einer Liedzeile getragen ist, sondern auch und vor allem von der vermeint-

131 „Ich höre Beats, die meinen Kopf zum Nicken bringen, höre Freestyles, die von meinen Lippen springen, ich fühl mich wohler als im feuchten Traum.“

lich distanziert-reflektierten Bekundung und Verlautbarung körperlicher Empfindungen und Reaktionen, die alle Mitglieder der Gemeinschaft in derselben Intensität erfahren bzw. in gleicher Form vollführen, und die sich dieses Umstandes der Teilhabe und der nun erreichten Substanzgleichheit darüber hinaus wiederholt wechselseitig versichern.

Alle drei Strukturelemente – *Substanzgleichheit*, *Überschreitung* und *Einbindung* – treffen schließlich am visuell als Höhepunkt inszenierten Ende des Refrains in nochmals gesteigerter Form aufeinander. Die kollektive Artikulation körperlicher Empfindungen und Reaktionen evoziert und stärkt, so die bisherige Lesart, das besondere Gemeinschaftserlebnis, das nun wiederum zu einer weiteren, gleichfalls kollektiv verlautbarten und kollektiv abgesicherten körperlichen Reaktion und Gefühlslage gereicht, in deren Folge bzw. der gemäß einem jeden, der den Refrain artikuliert, wohler ist „als im feuchten Traum.“ Der Höhepunkt der audiovisuellen Inszenierung und des Gemeinschaftserlebnisses wird als erotische Erfahrung geschildert, und zwar als eine vom Individuum in der Erfahrungssituation des Traumes nicht willentlich steuerbare, also ‚natürliche‘ Phantasieleistung des Gehirns mit den am Höhepunkt dann ebenso natürlichen aber durchaus realen Produkten der entsprechenden körperlichen ‚Reflexe‘. Und so, wie in der Erotik und im Traum – zumal dem erotischen Traum und noch dazu im Moment des kognitiv phantasieren und körperlich zugleich realen Höhepunktes – die den Menschen nach Helmuth Plessner als Lebensform kennzeichnende Reflektivität, die dieser als Doppelaspektivität von Körper-Sein und Körper-Haben beschreibt, kurzzeitig zugunsten einer Einheitsempfindung aufgehoben ist und sich sozial die ebenso kurzfristige Illusion der Gleichheit, Unmittelbarkeit und Evidenz der realen oder unwillentlich phantasierten Handlungspartner einstellt, so offenbar auch in der Gemeinschaftserfahrung der HipHop-Akteure. In distanziert-reflexiver Haltung erweist sich jedoch, dass Träume, erotische Erfahrungen und insbesondere erotische Träume, letztlich wohl aber jegliches intensive Gemeinschaftserlebnis, auf Phantasieleistungen<sup>132</sup> mit transitorischen, sich darüber hinaus nicht jedes Mal in der gleichen Weise einstellenden körperlichen Empfindungen beruhen, weshalb diese Liedzeile mit dem Komperativ „wohler als“ auch ein dramaturgisches Steigerungsmoment enthält, das einmal die Unübertrefflichkeit des Eindrucks zum Ausdruck bringen und das andere Mal darauf hinweisen mag, dass dieses aus dem Gemeinschaftserlebnis geborene, phantastische Gefühl eben kein transitorisches ist und eben nicht allein auf Phantasieleistungen beruht, sondern einen Realitätsakzent besitzt, der allerdings wiederholte Inszenierungen voraussetzt und somit auch der kognitiven Reflexion standhält, also paradoxerweise ebenso ‚wahr‘, ‚echt‘ und ‚natürlich‘ wie kollektiv hergestellt und damit ‚künstlich‘ ist.

#### 9.4 Die charismatische Gemeinschaft, ihr erhöhendes Gegenbild und ihre Bewährung in changierenden Konfigurationen

Für die zusammenführende Darstellung der Interpretationsergebnisse ist zualtererst, weil ganz grundlegend festzuhalten, dass beide Clips – dies offenbaren bereits die vorab der Feinanalysen erstellen Grobübersichten – eine identische narrative Verlaufsstruktur aufweisen, das heißt in ihrer Grundkonzeption demselben dramaturgischen Prinzip folgen. Beide Male startet die audiovisuelle Inszenierung an einem ‚Nullpunkt‘, an dem sie den Betrachter in ein Stadium der Uneindeutigkeit, Isoliertheit und Starrheit versetzt. Hieran schließen sich mehrere kurze Höhepunkte an, die in dramaturgischer Steigerung zum einen die zunehmende Verdichtung und Auffüllung einer Gemeinschaft zeigen, und die zum anderen und zugleich einen der Agierenden als deren herausgehobene, unverwechselbare Mitte präsentieren – zu beiden, zur sich ausformenden Gemeinschaft und zum ‚Master of Ceremony‘ (MC) als ihrem personalen Zentrum wird der Betrachter in ein sich im Verlauf der Videos mehr und mehr konkretisierendes Beziehungsverhältnis gesetzt. Die Darstellungen enden in beiden Fällen an einem dramaturgischen Kulminationspunkt, an dem sich die Gemeinschaft aufs höchste verdichtet, wo sie zur Musik und den Anfeuerungen ihres MC tanzt, sich selbst und vor allem ihn als denjenigen, der die Gemeinschaftsbildung angestoßen und letztlich erfolgreich bewirkt hat, feiert, und an dem auch der mediale Zuschauer durch die außerordentlichen kommunikativen Leistungen des MC – dies dokumentieren und simulieren die medialen Inszenierungen – zu einem aus dem anfänglichen Stadium der Uneindeutigkeit, Isoliertheit und Starrheit enthobenen, nun sozial positionierten und ‚körperlich‘ eingebundenen Partizipanten am medialen Geschehen geworden ist.

Diese Verlaufsstruktur bildet den äußeren rituellen Rahmen, der alle Bilder der beiden Videos und alle ihnen zur Ansicht kommenden Handlungen sinnhaft ordnet, der also das Gesamtarrangement zusammenhält, es durchgliedert und damit als audiovisuelle Inszenierung grundsätzlich wiederholbar macht. Indem sie den ‚natürlichen‘, alltäglichen Ablauf des Vergemeinschaftungsprozesses der HipHop-Kultur aufgreift, um ihn in idealisierter Form nachzuzeichnen und vorzuführen, folgt die Verlaufsstruktur einer sozialen Dramaturgie, die man im Sinne Victor Turners als ritualisierte Herstellung einer Gemeinschaftsform begreifen könnte, die er *Communitas* nennt. Sie versteht Turner im Anschluss an Martin Buber als herausgehobene, spontane und damit höchst vergängliche, deshalb „ekstatische“, als „charismatisch“ und „magisch“ erfahrene Phase der Sozialität, in der die Interaktionspartner „eine transformierende Erfahrung“ suchen, „die bis tief in die Seele des Seins eines jeden Einzelnen vordringt und dort etwas grundlegend Gemeinsames findet“, um sich dann als „Ich und Du“ in „unmittelbarer Gegenseitigkeit“ und „vollkommener Gleichheit“ zu begegnen und wahrzunehmen (Turner 2000: 132ff.). Turners Beschreibungen, nach der die *Communitas*-Bildung auf Unmittelbarkeit beruht und nach der sie dar-

<sup>132</sup> Zur Phantasie als ‚elementarem Sozialorgan‘ und ‚geradezu tragendem inneren Gefüge von Gesellschaften‘ vgl. die Diskussion der Sozialtheorie Arnold Gehlens in Kapitel 4.1

auf abzielt das „grundlegend Gemeinsame“ im Einzelnen zu suchen und zu finden, kommen unserer Interpretation der beiden Videos entgegen, denn sie stützen die als zentral herausgestellten Strukturelemente der Substanzgleichheit und der Einbindung. Allerdings zeigt die materiale Analyse auch, dass von einer „vollkommenen Gleichheit“, von einer Strukturlosigkeit und Herrschaftsfreiheit, die Turner als konstitutiv für die von ihm charakterisierte Sozialform, welche er – den Gegebenheiten seiner Zeit Rechnung tragend – in der Hippie-Bewegung der 1960er Jahre in idealer Form verwirklicht sieht, beim HipHop nicht die Rede sein kann.

Der im vorliegenden Material dargestellten spezifischen Vergemeinschaftungsform des HipHop scheint Helmuth Plessners Beschreibung einer Variante der Gemeinschaftsbildung, die er als „Gebundenheit aus gemeinsamer Quelle des *Blutes*“ bezeichnet, sehr viel näher zu kommen als der Sozialtypus der *Communitas* (Plessner 2003c: 44, Hervorhebung im Original). Auch für Plessners „Blutgemeinschaft“, deren Substanzgleichheit im Übrigen nicht zwingend auf biologischer Verwandtschaft beruht, sondern auch als „einheitliche Durchblutung der Individuen“, die aus einer nicht weiter erläuterten „geheimnisvolle(n) Gleichgestimmtheit der Seelen“ (ebenda, Ergänzung J.R.) hervorgehen kann, gelten die Prinzipien der Unmittelbarkeit und Einheitlichkeit, der Persönlichkeitsnähe und der körperlichen Konkretheit, und auch die Einbindung und das Aufgehen im Sozialverband ist ihr Ziel. Doch was sie von Turners auf Spontaneität und Ekstase gründender *Communitas* unterscheidet, sind die in ihr vorherrschenden sozialen Bindungskräfte sowie ihre Beständigkeit als Sozialform, die nur zusammen zu denken sind und die zweier fundamentaler sozialer Grenzziehungen bedürfen. Erstens einer inneren Begrenzung, für das die Blutgemeinschaft eine klar erkennbare, emotional getragene Autorität mit „charismatischen Qualitäten“ als für ihre Existenz unabdingbares Zentrum ausbildet, die als „persönliche, vorbildhafte Gestalt, um welche der Kreis sich schließt“ bis an die äußerste Peripherie der Gruppe wirkt und „den lebendigen Knüpfungspunkt aller unmittelbaren Beziehungen zwischen den Gemeinschaftsgliedern“ vor allem deshalb repräsentiert, weil sie jeder Person in der Gemeinschaft als „das erhöhende Gegenbild erscheint, das ihr zur Wesenhaftigkeit weiterhilft“ (ebenda: 43, 46 und 48). Zweitens markiert die um ihr gestalthaftes Zentrum kreisförmig sich schließende Gemeinschaft eine ebenso „kreishaft gegen ein unbestimmtes Milieu abgeschlossene Sphäre der Vertrautheit“, das heißt sie hebt und grenzt sich ab gegen die Öffentlichkeit als den „Inbegriff von Leuten und Dingen, die nicht mehr ‚dazugehören‘, mit denen aber gerechnet werden muss“ (ebenda: 48, Hervorhebung im Original).

Für ihre Videoproduktionen müssen die HipHop-Akteure nun ein mehrschichtiges Handlungsproblem lösen. Dabei besteht das Grundproblem sicherlich darin, den äußeren rituellen Rahmen, das heißt den gelingenden Vergemeinschaftungsprozess aus der ‚Natürlichkeit‘ und Unmittelbarkeit nicht-medialen Alltagshandelns in eine ‚angemessene‘, das heißt in der Gemeinschaft sozial akzeptierte audiovisuelle Gestalt zu übersetzen. Angemessen ist eine

Darbietungsform gemäß den allgemeinen szeneeinternen Bemessungskriterien prinzipiell immer dann, wenn ‚realness‘ und ‚credibility‘ gewahrt sind, also Authentizität und Glaubwürdigkeit vermittelt werden. Hierzu bedarf es auf einer allerersten Ebene offenbar der medialen Reproduktion der oben beschriebenen ‚natürlichen‘ Verlaufsstruktur mit allen in ihr ‚natürlich‘ vorkommenden Handlungen, welche das Einfinden der zunächst vereinzelt Akteure, und das Anwachsen sowie die Einstimmung der sich am Ende selbst feiernden und bestätigenden Gemeinschaft vorführen. Und es bedarf zweitens – und offenbar genau in dieser Reihenfolge – der sichtbaren Heraushebung des ‚Masters of Ceremony‘, dann der Vorführung seiner Handlungen, mit denen er den Vergemeinschaftungsprozess initiiert, vorantreibt und über die er den medialen Betrachter allmählich zum Präsentierten in Beziehung bringt. Hierfür muss der MC schließlich drittens die Überschreitung der Medialität hin zu einer nicht vermittelten Realitätserfahrung simulieren und suggerieren, woraus beim sich beim ‚abwesenden‘ und zunächst unbeteiligten, aber auf die Kommunikation sich einlassenden Betrachter die Illusion unmittelbarer körperlicher Kopräsenz, der Einbindung und der Teilhabe an der Gemeinschaft entstehen mag.

Max Weber bestimmt das Charisma nicht nur als „außeralltäglich [...] gelte Qualität einer Persönlichkeit“, sondern er bindet diese charismatische Qualität zusätzlich an das Zusammenspiel von Bewährung und Anerkennung, denn legitim ist charismatische Herrschaft „nur soweit und solange, als das persönliche Charisma kraft Bewährung ‚gilt‘, das heißt: Anerkennung findet“ (Weber 1985: 140f, Hervorhebung im Original). Weber zufolge ist Charisma also ein interaktiv in sozialem Handeln hergestelltes und immer wieder herzustellendes Sozialprodukt, wobei, dies zeigt das vorliegende Material und seine Analyse, die Gnadengabe nicht allein aus der sozialen Anerkennung in Face-to-face-Situationen resultiert, sondern im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit von Kunstwerken auch ein Inszenierungsprodukt medialer Darstellungen sein kann – und wahrscheinlich zunehmend sein muss. Die Untersuchung der beiden Videos gab nun Aufschluss über den HipHop-spezifischen Formenhaushalt für die in dieser Jugendkultur geforderte charismatische Selbstinszenierung des ‚Masters of Ceremony‘ im audiovisuellen Medium unter den Bewährungsmomenten von ‚realness‘ und ‚credibility‘.

Dieser Formenhaushalt konstituiert sich in seinen Grundzügen aus den in der Feinanalyse der Sequenzen aus den Videos zunächst herausgearbeiteten, dann abgeglichenen, schließlich erweiterten und präzisierten Strukturmerkmalen. Ihre relativ eindeutige Identifikation in zwei nach dem Prinzip der maximalen Kontrastierung ausgewählten Sequenzen aus zwei unterschiedlichen, zeitlich versetzt entstandenen Handlungsprodukten verweist auf die Notwendigkeit ihrer Wiederholung, also der sichtbaren Reproduktion, Aktualisierung und Befolgung eines von den Akteuren so zwar nicht explizierbaren, aber implizit vorhandenen Handlungswissens, eines ‚tacit knowledge‘ im Sinne Michael Polanyis, das die fundamentale Bedingung für die ‚gattungsgerechte‘ Inszenierung und die Identifizierung eines Musikvideoclips als Produkt der HipHop-

Kultur bereitstellt.<sup>133</sup> Wollte man diesen Sachverhalt auf einer höheren Reflexions- und Ordnungsebene auf die oben konkret beschriebenen Strukturmerkmale übertragen, so würden sie allesamt der *Strukturgleichheit* und der *Einbindung* genügen bzw. zuarbeiten und stellen in ihrer Konventionalität doch zugleich eine *Begrenzung* der Handlungsoptionen dar. In ihrer Umsetzung und Vorführung unterliegen alle Strukturelemente deshalb einer offenbar genauso notwendigen, weil für die Bewährung der Akteure sozial eingeforderten, dramaturgischen Steigerung, in der eine *Überschreitung* des Vorgefundenen, Konventionellen und Begrenzenden, das als wiederum notwendige Bedingung für die folgende Überschreitung der medialen Muster aufzuweisen ist, durch das changierende Zusammenspiel aus *Attribuierbarkeit* und *Diffusion* geleistet wird, das vornehmlich und übergreifend aber aus einem ebenso changierenden Zusammenspiel innerhalb des Bedingungs- und Spannungsverhältnisses tatsächlich aller beschriebenen Strukturelemente resultiert.

In jeder Einstellung und in jedem Einzelbild der audiovisuellen Handlungsprodukte – so die abschließende und noch auszuführende These – müssen alle benannten, HipHop-spezifischen Strukturelemente zur Herstellung einer audiovisuellen Gestalt mit ihren paradoxen Spannungsverhältnissen nicht nur ‚angemessen‘ vorgeführt, sondern – und hierin besteht der eigentlich performative Handlungsakt und das Kriterium der Bewährung sowie der eigentliche Anlass für die soziale Anerkennung – in dieser Realisierung immer wieder neu ausgependelt, anders gewichtet und arrangiert, in immer andere Kulissen gesetzt, in neue Formen gekleidet und mit Inhalten gefüllt und auf diese Weise in immer wieder andere Bedingungs- und Spannungsverhältnisse überführt werden: in komplex-paradoxe, weil dauerhaft changierende und dabei letztendlich doch einheitliche und relativ stabile audiovisuelle Konfigurationen.

Was ich hier und im Folgenden als *changierende Konfigurationen* bezeichne, bedarf der überzeugenden Balance und des kunstfertigen Jonglierens mit den oben beschriebenen Strukturelementen und findet sich, so wie gesagt die These, in jeder Einstellung und in jedem Einzelbild der beiden Videos. Sie werden realisiert und dabei in ihrer Komplexität und Paradoxie noch ergänzt und verstärkt durch die Vielgestalt der vorgeführten Ereignisse und durch die hohe Geschwindigkeit der permanenten Bewegungen auf die Kamera zu, von ihr weg und mit der Kamera selbst, durch die rasanten Schnitffolgen und die über sie bewirkten raschen Wechsel der Szenen, Arrangements und Settings, der Positionen und Perspektiven, durch die schnellen Veränderungen in den Farbskalen, den Helligkeitswerten und den Tiefenschärfen sowie durch die Elemente und Verfahren der Nachbearbeitung. Mit dieser außerordentlichen Komplexität, die einen hohen Konstruktionsaufwand erfordert und die als medialer Stil an sich bereits eine Grenzziehung nach außen, den Aus- und Abschluss von bzw. zu jenen „Leuten und Dingen, die nicht mehr ‚dazugehören‘, mit denen aber gerechnet werden muss“ erzielt (Plessner 2003c: 48), auferlegt

<sup>133</sup> Für gattungstypische Merkmale der Inszenierung von HipHop-Videos vgl. die Analyseergebnisse von Klein/Friedrich 2003: 117-128.

sich der für die Handlungsprodukte fast ausschließlich selbst verantwortliche ‚Master of Ceremony‘ zeremoniell in jedem Augenblick und in jedem Aspekt seines kommunikativen Handelns immer wieder neue Hürden der Bewährung. Der Face-to-face-Situation vergleichbar, in der die Interaktionspartner die kontrollierten Handlungen und insbesondere die sich der fortlaufenden Kontrolle entziehenden Aspekte der Körperlichkeit für die Einschätzung des Gegenübers deuten, gibt der MC dem anvisierten, auf die mediale Kommunikation sich einlassenden Betrachter aus der HipHop-Kultur, der dann im Sinne Walter Benjamins kein bloßer Rezipient mehr ist, sondern ein „fachmännischer Beurteiler“ und „Examinator“ (Benjamin 2000b: 24, Fn.17, vgl. hierzu auch die Diskussion in Kapitel 4.2), der die Inszenierungsleistungen prüft, immer wieder neue Maßlatten für die vergleichende Bewertung seiner Balanceakte und Jonglierkünste an die Hand. Nur, um sich in unterschiedlichsten Einstellungen, Perspektiven, Szenen und sozialen Arrangements als selbstgeschaffenen, die Gefahr des Scheiterns vermeintlich in sich tragenden Krisensituationen zu bewähren und sowohl für die gestellten Herausforderungen wie auch für deren Selbstüberbietung und gelingende Bewältigung ‚respect‘ und ‚fame‘ zu erlangen. In dem in diesem Sinne performativen Handeln wird ähnlich wie in sportlichen Leistungen der energetische Aspekt hervorgehoben, wird ein Darstellungsstil entwickelt und vorgeführt, der mit Dynamik, Vehemenz und Radikalität versehen ist, der bei den Akteuren und ihrem Publikum auf die Aufrechterhaltung eines emphatischen Spannungs- und Erregungszustandes hinarbeitet und der damit auf immer wieder neue Bewährtheit und auf die fortgesetzte Gewinnung von sozialer Akzeptanz für seine Leistungen abzielt. Der Ausweis dieser inszenatorischen, kommunikativen Handlungskompetenz besteht in der Konstruktion jener changierenden Konfigurationen aus dem Grundbestand eines präfigurierten audiovisuellen Formengerüsts und Schnittmusters, das durch die beschriebenen Strukturelemente konstituiert und zusammengehalten wird. Und es ist das im Bedingungs- und Spannungsverhältnis dieser Strukturelemente immer wieder neu und anders zu generierende und in eine gelingende Balance zu bringende Verhältnis aus Reproduktion und Einmaligkeit, das den sichtbaren Ausweis und wahrhaften Beleg für die charismatischen Qualitäten des ‚Masters of Ceremony‘ und für die Legitimität seiner herausgehobenen sozialen Position innerhalb der Gemeinschaft abgibt.

Diese These soll nun abschließend anhand zweier visueller Inszenierungsleistungen, die beide aus der zweiten, vom Akteur für gelungener erachteten Videoproduktion zum Stück ‚Chillin‘ stammen, kurz exemplifiziert werden.<sup>134</sup> Beide sind zentrale und zudem – wie sich zeigen wird – in ihrer Bedeutung

<sup>134</sup> Hinsichtlich der vom Akteur artikulierten qualitativen Differenz zwischen erstem und zweitem Videoclip wäre die These dahingehend zu erweitern, dass deshalb von einer Steigerung gesprochen wird, weil das Video zum Stück ‚Chillin‘ den Anforderungen zur Darstellung von und der Vorführung der Bewährung in *changierenden Konstellationen* näher kommt, und damit in ihm neben dem notwendigen Moment der *Substanzgleichheit* (narrative Grundstruktur) zugleich das der *Überschreitung* (von eigenen Inszenierungsleistungen) realisiert ist.

kaum voneinander zu trennende Bildfolgen der oben aus diesem Clip zur Feinanalyse herangezogenen Sequenz: die Kamerahandlung bzw. die Handlungen vor und mit der Kamera, mit denen sich der MC selbst als Charismatiker in Szene setzt, und der diese Bilder nach innen ‚rahmende‘ und abschließende sowie nach außen von anderen Einstellungen trennende bzw. diese miteinander verbindende, helle Schnitt.

### ***Real and credible: Die leibliche Kamera und der auratische Schnitt***

Das Gemeinschaftshandeln und die Auftritte der Akteure geschehen in der ‚Realworld HipHop‘ vorwiegend in Face-to-face-Situationen. Sie kennzeichnet, wie jede andere unmittelbare menschliche Interaktionssituation auch, eine wechselseitige Steuerung der Aktionen und Reaktionen der Akteure: die Interaktionspartner prüfen und testen ihr Handeln, sie spiegeln ihre Bildentwürfe, mit denen sie anzeigen, wer sie für die anderen sind und sein wollen, kontinuierlich im mimischen und gestischen Ausdruck, in den Körperhaltungen und -bewegungen und anderen sinnlichen wahrnehmbaren Reaktionen von sozialen anderen. Solcherlei Spiegelungen sind in technisch-vermittelten Kommunikationssituationen medial durchbrochen: Darsteller und Publikum rücken in eine mittelbare Reichweite zueinander, in der keine fortlaufenden Überprüfungen und Anpassungen der Handlungen und des Verhaltens mehr möglich sind, was die vermittelte im Vergleich zur unmittelbaren Kommunikation denn auch so mechanisch, leblos, vorentworfen und starr, und, insbesondere wenn der direkte Vergleich möglich ist, oft unwirklich und unglaubwürdig wirken lässt.

Eine Inszenierungsleistung zur Bewältigung des oben beschriebenen mehrschichtigen Handlungsproblems mit seinen Anforderungen zur möglichst authentischen, also ungebrochenen Vermittlung des lebendigen und ungeplanten Vergemeinschaftungsprozesses, zur Markierung, Heraushebung und Festschreibung der personellen Mitte der Gemeinschaft und zur Erweckung einer Illusion des Dabeiseins bei den medialen Zuschauern, sind jene herausgehobenen, weil stark verdichteten Bildkonstruktionen, in denen die Handlungen vor der Kamera mit den Kamerahandlungen ineinander greifen und zu einer einzigen, ununterbrochenen Bewegung verschmelzen.

In diesen Einstellungen kommt zu den für HipHop-Videos gattungstypischen direkten Adressierungen des Betrachters durch die Akteure vor der Kamera, zu ihrem fortwährend körperlichen, gestischen und mimischen Agieren auf die Kamera hin, als dramaturgische Steigerung die Einbeziehung auch der Aufzeichnungstechnik in die Handlungen. Indem der ‚Master of Ceremony‘ der Kamera seine Leiblichkeit auferlegt, ihre Bewegungen direkt an seine Körperbewegungen bindet und dabei zudem sein mimisches, gestisches und körperliches Gebaren in deren Monitor wie in einem Spiegel kontrolliert, präsentiert er sich in einer nur noch schwer zu überbietenden Spontaneität und ‚Natürlichkeit‘, Einzigartigkeit und Unmittelbarkeit. Denn wo die konventionelle Kamerarbeit, durch die Verwendung von Stativen noch unterstützt, formale Distan-

zen aufbaut bzw. bewahrt, wo die Kadrierungen fixiert sind und sich Veränderungen in vorbemessenen Bahnen vollziehen, da variieren die Abstände, Perspektiven, Schwenks und Fahrten nun mit den natürlichen Bedingungen (z.B. der Armlänge) und den ‚natürlichen‘ Bewegungen des Körpers, denen sie unmittelbar unterliegen bzw. direkt folgen.

Allein die Bindung der Kamera an die Leiblichkeit des Hauptakteurs aktualisiert die Strukturelemente und setzt sie in ein neues Bedingungs- und Spannungsverhältnis. So markiert und veranschaulicht die leibliche Kamera die Überschreitung von durch die Konventionen vorgeprägten medialen Standards, des eingeübten und eingeschliffenen, distanzierten Normalblicks, denn sie transformiert die Alltagsformen mit ihren dem Handeln auferlegten Lenkungen in selbstaufgelegte Handlungsabläufe und gibt auf diesem Wege vor, eine Befreiung und Neuorientierung aller Einstellungen zu bewirken und die Vermitteltheit der medialen Kommunikationssituation zu umgehen bzw. in eine unvermittelte Mittelbarkeit aufzuheben. Zugleich erzeugt bzw. simuliert sie genauso offensichtlich Substanzgleichheit, weil sie die Bruchlosigkeit der Handlungen vor und mit der Kamera vor Augen führt, und weil sie darüber hinaus – da sich der MC an seinem Spiegelbild wie an einem Interaktionspartner kontrollieren kann – eine Wesensverwandtschaft zwischen Darsteller und medialem Publikum annehmen lässt. Weiterhin betont sie das Strukturelement der Attribuierbarkeit, denn in dieser Einstellung ist der MC Alleindarsteller, Kameramann, Regisseur und Beleuchter in Personalunion, was die gesamte Bildfolge, mit allen Inhalten und Formen unübersehbar zu seinem Gesamtkunstwerk macht, welches die Aufmerksamkeit auf ihn als das Faszinosum zentriert und mit dem er sein gesamtes bildschöpferisches Können im Augenblick der Schöpfung dem prüfenden Blick des Examinators darbietet. Schließlich – und hier treffen, überschneiden und ergänzen sich die bisher genannten Strukturelemente – bewirken diese Bilder wie keine anderen vor und nur wenige nach ihnen die Einbindung des medialen Zuschauers, vor allem die Klärung seines Beziehungsverhältnisses zum MC. Indem der ‚Master of Ceremony‘ dem Aufzeichnungsgerät und damit indirekt dem Zuschauer seine Leiblichkeit auferlegt, ihm ‚in die Augen sieht‘ und ihn ‚berührt‘, rückt er dem Zuschauer nicht nur besonders nahe und macht sich und seinen Körper nicht nur zu jenem von Plessner beschriebenen „lebendigen Knüpfungspunkt aller unmittelbaren Beziehungen zwischen den Gemeinschaftsmitgliedern“, sondern er erscheint dem sich ihm hingebenden Betrachter im wahrsten Sinne der Worte auch als dessen „erhöhenes Gegenbild“, das diesem „zur Wesenhaftigkeit weiterhilft“, ihm also ein Selbstbild verschafft (Plessner 2003c: 43 und 46). Der Zuschauer wird von der leiblichen Kamera und der durch sie bewirkten Gleichschaltung der Bewegungen und Perspektiven aus der konventionellen Rezeptionshaltung herausgelöst, er wird räumlich und zeitlich eng in die Darstellung eingepasst, förmlich mitgerissen und in eine neue Beobachtungsanordnung verbracht, und er wird innerhalb eines sozialen Arrangements verortet und ‚unmittelbar‘ in

Vis-à-vis-Verhältnis gesetzt, in welchem der MC die „persönliche, vorbildhafte Gestalt“ abgibt (Plessner 2003c: 43).

Die leibliche Kamera bringt also die Strukturelemente der *Substanzgleichheit*, *Überschreitung* und *Attribuierbarkeit* in eine Konfiguration, mit der vor allem die *Einbindung* des Zuschauers, seine soziale Verortung und die Illusion seiner Nähe und Teilhabe am Geschehen vorgeführt und unterstützt wird; entsprechend zurückgenommen und schwach sind die Strukturelemente der *Diffusion* und *Begrenzung*. Doch diese Konfiguration währt nur für die Sekundenbruchteile weniger Einzelbilder, denn sie entwickelt sich, worauf gleich einzugehen sein wird, aus einer Überblendung als hellem Schnitt und damit aus einer Phase vornehmlicher *Diffusion* und *Begrenzung* heraus, nur um dann ebenso prozesshaft wieder in einem solchen Schnitt aufzugehen und sich in und mit ihm zu einer neuen Konfiguration zu wandeln. Die Bildfolgen der leiblichen Kamera mit ihrer spezifischen Konfiguration der Strukturelemente bilden mit dem so betonten Element der *Einbindung* also den Mittelteil und thematischen Kern einer wie symmetrisch anmutenden Bildfolge.

Als eine zweite visuelle Inszenierungsleistung zur Bewältigung des oben beschriebenen mehrschichtigen Handlungsproblems steht deshalb der helle Schnitt mit der leiblichen Kamera in engem, nur analytisch zu trennenden Bedingungs- und Spannungsverhältnis. Er eröffnet mit der durch ihn bewirkten Auflösung aller Bildstrukturen den Übergang hin zu einer neuen Überprüfungs- und Bewährungssituation, für den die medialen Akteure sich selbst und den medialen Betrachter abermals an einen Nullpunkt der Inszenierung bzw. Orientierung zurückversetzen, von dem sie dann mit der Verlaufsstruktur des hellen Schnitts nicht nur die Sichtbarkeit generell wieder einführen, sondern auch in eine über die leibliche Kamera erzeugte Situation sozialer Orientierung und Einbindung hinüberleiten. Dabei werden nach der Aktualisierung von *Diffusion* und *Begrenzung* die Strukturelemente der *Substanzgleichheit*, *Einbindung*, *Überschreitung* und *Attribuierbarkeit* mit neuen Bedeutungsgehalten gefüllt und in ein besonderes Bedingungs- und Spannungsverhältnis überführt.

Dem konventionellen, harten Schnitt vergleichbar, erlaubt die hier vorgeführte Auflösung mit anschließendem Neuaufbau der Bildstrukturen den ‚nahtlosen‘ Anschluss disparater Einstellungen. Doch anders als die konventionelle Variante erweckt das Ineinanderübergehen der Bilder den Eindruck, die voneinander gesonderten und miteinander verknüpften Versatzstücke seien Teile eines organischen Ganzen: des ‚natürlichen‘, weil medial vermeintlich ununterbrochen vorgeführten Wachstums- und Entwicklungsprozesses der Gemeinschaftsbildung. Im Unterschied zu konventionellen Überblendungen wiederum, die auch diesen Effekt erzielen mögen, wird der Eindruck der *Substanzgleichheit* und *Einbindung* durch eine dynamische, wahrhaft ‚radikale‘ Steigerung und *Überschreitung* noch überboten, denn der helle Schnitt ist als Bildfolge selbst Bestandteil und Ausdruck des Wachstums- und Entwicklungsprozesses, den er in Gang hält und vorantreibt. Ebenso wie die leibliche Kamera ist auch er direkt an die Handlungen vor und mit der Kamera bzw. an die gezeigten Set-

tings gebunden, womit zugleich das Strukturelement der *Attribuierbarkeit* eingebracht wird: Aus dem hellsten Punkt der im Bild ‚natürlich‘ gegebenen Lichtverhältnisse entwickelt sich der Schnitt wie zufällig an den Oberflächen der Arrangements, aus dem Gemeinschaftshandeln oder in den Tiefen des Handlungsraumes, wächst dann, nach und nach auf alle weniger hellen Punkte übergreifend, wie von selbst über die Bildinhalte hinaus und formt sie um. Auf diesem Wege bringt sich der Schnitt selbst zur Vollendung und vermag dem Eindruck oder dem Verdacht entgegenwirken, er sei durch die kunstfertige Arbeit eines Cutter ‚kontaminiert‘ oder gar dem vorfabrizierten medialen Standardrepertoire bloß entliehen und damit in jedes beliebige filmische Produkt einfach einzupassen.

Der helle Schnitt führt durch die Zurücknahme von *Diffusion* und *Begrenzung* unter gleichzeitiger Betonung von *Substanzgleichheit*, *Einbindung*, *Überschreitung* und *Attribuierbarkeit* in jene Einstellung hinein und bereitet sie vor, in der, wie gezeigt, genau diese vier Strukturelemente die Performance der leiblichen Kamera bestimmen und in der sie sich zu einer Konfiguration formieren, mit der die Anziehung und *Einbindung* des Zuschauers in das Handlungsgeschehen zum Ausdruck gebracht wird. Der Austritt aus der Einstellung geschieht dann fast spiegelbildlich in Umkehrung des Kräfteverhältnisses dieser Konfiguration und er vermittelt, indem er das Element der *Diffusion* besonders stark macht, den der Anziehung, Annäherung und *Einbindung* diametral entgegenstehenden Effekt von *Begrenzung* und Abstoßung: Der Akteur weicht von der Kamera zurück, sein Gesicht wird unscharf und insgesamt verdunkelt sich das Bild – in diesem Augenblick trifft das sich nun verstärkt um Identifikation und Orientierung bemühende Auge genau am Ort seiner Suchbewegung ein gleißender Lichtstrahl und es muss sich abwenden. So wird der Betrachter mit Vehemenz aus dem Vis-à-vis-Verhältnis geschleudert, auf sich selbst zurückgeworfen und aufgefordert, sich auf eine neue Situation einzustellen.

In der Zusammenschau dieser Bildfolge und Sinneinheit erweist sich also nicht nur, dass auch die Inszenierungsleistung des hellen Schnitts alle von uns beschriebenen Strukturmerkmale enthält, sondern es erhärtet sich auch die These von der *changierenden Konfiguration*: Im performativen Handeln werden die Strukturelemente aktualisiert, um in jeder Sequenz und in jedem Einzelbild neue, andere und einmalige Bedingungs- und Spannungsverhältnisse aufzubauen und einzugehen, weshalb die gleichen Inszenierungsleistungen an verschiedenen Stellen der Handlungsprodukte ebenso wie in verschiedenen Handlungsprodukten durchaus unterschiedliche Bedeutungen zu transportieren vermögen, bevor sie dann im Gesamtzusammenhang aber wieder zu einer einheitlichen Gestaltbildung beitragen. Indem der helle Schnitt innerhalb dieser Sinneinheit, die er noch dazu wie Klammern umschließt, das eine Mal Anziehung und *Einbindung*, das andere Mal *Begrenzung* und Abstoßung signalisiert, verwächst er symbolisch zu einer paradoxen Gesamtfigur: dem auratischen Schnitt. Denn der sich dem medialen Betrachter singulär und unmittelbar, also echt und glaubwürdig präsentierende ‚Master of Ceremony‘ umgibt sich in Gestalt der beiden

die leibliche Kamera rahmenden hellen Schnitte mit einem Strahlenkranz und präsentiert sich in dieser Selbstcharismatisierung auch bildlich als jene Mitte, „um welche der Kreis sich schließt“ (Plessner 2003c: 43). Die so erzeugte oder erneuerte soziale Grenzziehung wirkt sowohl nach außen wie nach innen, denn sie versinnbildlicht die Grundstruktur der sozialen Beziehungen in der Gemeinschaft als eines besonderen Verhältnisses von Nähe und Distanz. Der auratische Schnitt versinnbildlicht die Paradoxie von fast gleichzeitiger Offenbarung und Verhüllung, von Anziehung und Abstoßung – in die Strukturelemente übertragen: von *Substanzgleichheit* und *Überschreitung*, *Attribuierbarkeit* und *Diffusion*, *Einbindung* und *Begrenzung* –, denn er übersetzt die soziale Funktion der Aura in die symbolische Form einer audiovisuellen Bildfolge und sowohl inhaltlich wie formal in die Bewegung jener *changierenden Konfiguration* mit der er die zur sozialen Akzeptanz ihres Initiators in seiner Rolle als charismatisches Zentrum der Gemeinschaft notwendige Attraktivität erzeugt bzw. bewahrt: Als Gesamtfigur macht der auratische Schnitt zunächst sichtbar und bringt den ‚Master of Ceremony‘ in unmittelbarer Nähe zum Betrachter zum Erscheinen, er leitet dann hin zur leiblichen Kamera und der mit ihr suggerierten Unmittelbarkeit, und er sichert schließlich, indem er dieses medial vermittelte, soziale Nahverhältnis fast sogleich dadurch wieder auflöst, dass er den Betrachter blendet und zurückweist, die Unausschöpflichkeit der Deutung und stellt den Reiz des Uneinholbaren und Unzugänglichen auf Dauer.

Die hier für eine durchgängige Bildfolge als leibliche Kamera und auratischer Schnitt beschriebenen Inszenierungsleistungen können als Versuche betrachtet werden, dem von Walter Benjamin angesichts der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks für die Moderne diagnostizierten Verlust der Aura – im Verständnis Max Webers: der Veralltäglichung des Charisma (Weber 1985: 142ff.) – entgegenzuarbeiten; und sie repräsentieren aus dem nichtmedialen Alltagshandeln in das Bildmedium übersetzte Manifestationen der sozialen Ordnung einer Gemeinschaft, die sich auf diese Weise ihr soziales Beziehungs- und Machtverhältnis vor Augen führt und sich diesem auch medial versichert. Der hierfür notwendig zu setzende Realitätsakzent, der Ausweis und die Akzeptanz von ‚realness‘ und ‚credibility‘, wird in den HipHop-Videoclips durch die Vorführung und Bewertung jener in vorliegender Analyse gewonnener Strukturelemente mit ihren sich fortlaufend wandelnden, immer aber paradoxen Bedingungs- und Spannungsverhältnissen erbracht. Kurzfristig und spielerisch bringt das performative Handeln die paradoxen Bedingungs- und Spannungsverhältnisse in die ästhetische Balance einer widersprüchlichen Einheit, es glättet die Dissonanzen und Ambivalenzen, nur um diese sogleich wieder aufzubrechen und sie in ein neues, ebenso vorläufiges Gleichgewicht zu überführen. Damit verweist es auf die Unausweichlichkeit eines Lebens in und mit Widersprüchen, das es nicht nur auszuhalten, sondern auch zu inszenieren gilt. Doch das Inszenierungsgebot der *changierenden Konfiguration* bezieht sich nicht allein auf die medialen Selbstdarstellungen, sondern es bezeichnet in umfassenderer Weise das Grundprinzip der Gemeinschaft, die Modi ihrer Ausfor-

mung, Veränderung und Aufdauerstellung. Sich in *changierenden Konfigurationen* als performativen Handlungsakten zu bewegen und zu bewähren, die Widersprüche und Gegensätze punktuell vorzuführen, um die Prozesse ihrer Harmonisierung fortlaufend neu und anders auszugestalten, darin besteht die zentrale Anforderung für die Erlangung von sozialer Anerkennung und Akzeptanz. Diese Leistung muss in allen Aktivitäten des HipHop von jedem Akteur erbracht werden – sogar beim so genannten ‚chillen‘, dem ‚entspannten Abhängen‘ als Thema des gleichnamigen zweiten Videos –, und sie gilt speziell für die Bewährung und die Legitimierung des ‚Master of Ceremony‘ als dem herausgehobenen und erhöhenden Gegenbild der Gemeinschaft, denn, daran erinnert das Musikstück im ersten Video mit der mahnenden Zeile seines stets gemeinschaftlich intonierten Refrains, „es gibt eine Millionen Rapper, aber nur wenige MCs.“



## 10 Die Schnittmuster der Sehgemeinschaften

Es bedarf weder eines medienwissenschaftlich gesondert geschulten Auges noch einer wissenssoziologisch-hermeneutischen Analyse, sondern allenfalls des flüchtigen Blicks eines medial sozialisierten Betrachters, um zu erkennen, dass sich die Handlungsprodukte der drei hier analysierten Fälle in ihrer Erscheinungsweise hochgradig voneinander unterscheiden. Bei allen Unterschieden, die sich rein formal bereits in den Zeitmaßen der Filme niederschlagen, teilen die Fälle jedoch eine Reihe von Gemeinsamkeiten. Ein Umstand, der ihren nun anstehenden kontrastierenden Vergleich überhaupt erst ermöglicht. Erstens handelt es sich bei den Akteuren durchgängig um semiprofessionelle Autodidakten. Zweitens besteht kaum ein qualitativer Unterschied hinsichtlich der von ihnen für die filmischen Aufnahmen und deren Nachbearbeitung verwendeten technischen Ausstattung. Entscheidend ist aber schließlich drittens, dass sich alle Akteure mit ihren Handlungsprodukten in ähnlich gelagerten sozialen Wettbewerbs- und Konkurrenzsituationen befinden, denn die Filme sind weder für den privaten Konsum produziert noch zielen sie auf ein Massenpublikum, sondern entstehen in und richten sich an personell relativ begrenzte und überschaubare Sozialformen, innerhalb derer die Filmhersteller mit ihrem Publikum auch face-to-face kommunizieren. Weil sich deren Angehörige relativ dauerhaft um die Abstimmung ihrer visuellen Wahrnehmung und um die Vereinheitlichung ihrer Perspektiven und ihrer Erfahrungen bemühen, weil sie sich also primär über ein gemeinschaftlich konstruiertes Sehen zusammenfinden und zusammenbinden, möchte ich diese Sozialformen als *Sehgemeinschaften* bezeichnen. Für sie trifft zu, was Merleau-Ponty grundsätzlich über das Sehen festhält: „Was das Sehen uns lehrt, muss wörtlich genommen werden: [...] Es allein lehrt uns, dass andersartige, einander ‚äußerlich‘ und fremde Wesen dennoch durchaus *beieinander* sind“ (Merleau-Ponty 1984: 40, Hervorhebungen im Original).

Die Sehgemeinschaften sind eigenständige „soziale Welten“ (Strauss 1978): relativ dauerhafte, durch stabile Routinen abgesicherte und voneinander unabhängige ästhetische Wahrnehmungs- und Handlungsräume innerhalb der visuellen Kultur der Moderne. In ihnen übernimmt das technische Medium weder allein die ihm klassischerweise zugeordnete Rolle eines Kommunikationsmittels für den intentionalen, zielgerichteten Austausch von Informationen, noch dienen die über es vermittelten Inhalte und Ansichten rein der Unterhaltung, der Reizung, Reizsteigerung oder Entspannung. Vielmehr wird das technische Medium als ‚Generator‘, Experimentierfeld und Präsentationsfläche für je spezifische audiovisuelle Sehordnungen zum Vehikel der Gemeinschaftsbildung. Deshalb nehmen sich diese Gemeinschaften auch wie geschlossene Arenen und Märkte aus, auf denen die Filmhersteller mit ihren Videos im Wettbewerb zu gleichen oder ähnlichen Akteuren und Produkten stehen, auf denen sie sich bewähren müssen und bei ihrem Publikum um soziale Akzeptanz ringen, und wo der Gradmesser für die Bewertung der filmischen Handlungsprodukte und

für die Bewährung der Handelnden, für beider sozialer Anerkennung und Legitimität, in der Angemessenheit der Übersetzung von außermedialen Wahrnehmungen und Wirklichkeiten in die konkrete, innerhalb der Sehgemeinschaft je favorisierte audiovisuelle Form besteht. Diese Übersetzungsoperationen sind Grenzgänge mit mal mehr, mal weniger starken Grenzüberschreitungen, denn sie vermitteln in der ikonischen Differenz zwischen außermedialen Wahrnehmungen und Wirklichkeiten einerseits und deren medialer Aufbereitung und Darstellung andererseits, und sie vollziehen sich in den hier untersuchten Fällen als je unterschiedlich komplexe Modulationen in performativen Handlungsakten.<sup>135</sup> Die unabdingbare ‚Aufhebung‘ der ikonischen Differenz, also der Zwang zur Inszenierung von Wirklichkeit, ist überhaupt die Bedingung der Möglichkeit von Performativität, denn „sofern Performanz Erzeugung ist, bezieht sie sich auf die Übersetzungen dessen, was ist, so dass sich die Notwendigkeit der Performanz immer dort ergibt, wo es Differenzen zu überbrücken gilt“ (Iser 1991: 485).

Die für die Arbeit an der ikonischen Differenz unumgänglichen Übersetzungs- und Umformulierungsprozesse geschehen in den Sehgemeinschaften über intersubjektiv geteilte, ästhetische Formenrepertoires: ihre Sehordnungen. Diese im Folgenden als *Schnittmuster* gefasste Typiken erlauben je besondere, für die Sehgemeinschaft charakteristische Wirklichkeitszuwendungen und sie stellen vornehmlich als ‚tacit knowledge‘ die Regelwerke für die soziale Konstruktion medialer Wirklichkeiten bereit: in der filmischen Aufnahme und in der Nachbearbeitung ebenso wie für die Bewertung der Filme durch das Publikum. Die nachfolgend idealtypisch beschriebenen und vergleichend aufeinander bezogenen Schnittmuster wirken so zum einen bis in die Kompositionen der Einzelbilder, in die Montage der Bildfolgen und in die Bild-Ton-Arrangements der Filme hinein und werden dort sinnlich wahrnehmbar. Zum anderen und zugleich weisen sie über die konkreten Handlungsprodukte hinaus auch auf die Struktur der Sozialbeziehungen in der Gemeinschaft. Und sie machen die Sehgemeinschaft schließlich, indem sie ihren Stil, ihre Sehordnung, als scharf konturierte Gestalt auch nach Außen zu erkennen geben, neben und unter anderen solcher Gemeinschaften identifizierbar. Denn sind die Schnittmuster umgesetzt und stimmen die zur Ansicht kommenden Inszenierungen mit den Kompositionsidealen und den Bildwünschen überein, dann sind diese von der Gemeinschaft als erfolgreich bewerteten Handlungsprodukte sichtbare Vergegenständlichungen ihres eigenen Seinsollens: idealisierte Ausgestaltungen von Wirklichkeiten, wie sie sich eben nur in den technischen Artefakten entfalten können, und die über die Weltsicht und das Selbstbild der Sehgemeinschaft, darüber, wie diese im Idealfalle sehen und aussehen soll, ebenso Auskunft geben wie über die Konstruktionsbedingungen dieser Wirklichkeiten, denen in letzter Hinsicht auch die Gemeinschaft selbst zugehört.

135 Zur Diskussion von Gottfried Boehms Begriff der ikonischen Differenz vgl. Kapitel 2.2

Wie gestaltet sich nun die Typik der Schnittmuster in den Sehgemeinschaften? Warum bilden sich gerade diese Schnittmuster für die audiovisuellen Handlungsprodukte der Sehgemeinschaften heraus und werden für sie konstitutiv? Was also sagt die Idealtypenbildung und vergleichende Gegenüberstellung der symbolischen Formen über die soziale Ordnung der jeweiligen Gemeinschaft und über die Bedingungen und Prozesse ihrer Aufdauerstellung aus?

### *Das Sehraster*

Für die erste hier untersuchte Sehgemeinschaft der Clubfilmer wurde das Schnittmuster als *Sehraster* beschrieben. Die dieses Muster begründenden und in den Filmen performativ umzusetzenden Strukturelemente sind *Transparenz* und *Redundanz*, das von ihm favorisierte Gestaltungsprinzip ist der *harte, unsichtbare Schnitt*. Die personale Idealfigur der Sehgemeinschaft ist der *Vielfilmer*, die an ihn gerichtete Handlungsanforderung die *perfektierte Reproduktion*; ihr massenmediales Vorbild ist die *Fernsehreportage öffentlich-rechtlicher Rundfunkanstalten*, ihr soziales Organisationsprinzip der Verein als *bürokratische Gemeinschaft*.

Das Grundgerüst und primäre Ordnungsmoment für das *Sehraster* als visuellem System stellt die von den bildmedialen Artefakten, den Aufzeichnungs- und Darstellungsmedien vorgegebene Rechteckrahmung bereit. An ihr werden Punkte nach methodisch-geometrischer Berechnung – vornehmlich in der Mitte der Rahmenränder oder nach dem Prinzip des Goldenen Schnitts – festgelegt, von denen aus rechtwinklig zum Rahmenrand angelegte Linien den Bildausschnitt durchziehen. Diese Leitfäden sind idealiter so ausgerichtet, dass sich die ansichtigen Objekte mit ihren ‚natürlichen‘ Rändern und Linienzügen an die Konstruktionen, zu denen selbstverständlich auch die primäre Rahmung gehört, anlehnen und sich in sie einschmiegen. An ihren Schnittpunkten lassen die Hilfslinien dann zum einen Fadenkreuz entstehen, welche die exakt bemessene Positionierung von für bedeutsam befundenen Objekten erlauben, und sie bewerkstelligen zum anderen und zugleich Untergliederungen der Sehausschnitte in Teilsegmente, die als verkleinerte Rechtecke die dem System zugrunde liegende Ordnungslogik dann in das Bild hinein fortsetzen, dort vielfältigen und verfeinern, und so das Bildfeld in ein sich in sein Inneres potentiell unendlich fortsetzendes *Sehraster* verwandeln. Ein *Sehraster*, das zur ‚Aufhebung‘ der ikonischen Differenz in seiner Idealgestalt nicht nur jeden einzelnen Punkt der darzustellenden Wirklichkeit einzufangen vermag, sondern das so beinahe unvorstellbar präzise und feinmaschig geknüpft ist, dass es sich mit jedem Einzelpunkt deckt, und ihm dabei seinen exakt berechneten Ort – darin liegt das Paradox dieser Gestalt – zugleich auch noch selbst zuweist. Aber auch nach ‚Außen‘, für die Herstellung von Anschlüssen, sei es, wie vornehmlich der Fall, mittels Schnitt und Montage der Einstellungen oder – seltener – durch die Verlaufskurven von Schwenks, gibt das *Sehraster* das Passungs-schema vor, denn es fügt den an der Rahmenordnung exakt bemessenen Ausschnitt-

ten ebensolche an. Weil – idealtypisch gesprochen – bereits das erste Einzelbild des Filmes die Idealgestalt vollständig realisiert und jedes weitere Bild diese Gestalt unter unmittelbarem Bezug auf das Vorausliegende erneut verwirklicht und damit letztlich jedes Bild den Höhepunkt der Inszenierung darstellt, entbehren die Filme hinsichtlich des Aufbaus ihrer Einstellungen und deren Verknüpfung auch jeglicher dramaturgischen Steigerung.

Das für die Festlegung von Folgeverhältnissen, für die Gliederung nicht mehr nur des Raumes, sondern auch der Zeit favorisierte Gestaltungsprinzip ist der *harte, unsichtbare Schnitt*. Er gehört mediengeschichtlich zu den wohl am stärksten tradierten, deshalb unhinterfragt legitimen filmischen Ästhetisierungsmitteln. Er hat sich dem medialen Normalsehen eingeschrieben, fällt ihm deshalb kaum mehr als Ordnungsgestalt auf und ist inzwischen sogar soweit konventionalisiert, dass auch der reine Amateurfilmer ihn in seinem Camcorder als einfachstes Gestaltungselement für seine Vorhaben vorfindet. Vor allem aber hilft der harte Schnitt eine Seherordnung ohne Zwischenraum zu konstruieren, das präzise und feinmaschige *Sehraster* so zu komplettieren und es potentiell unendlich auszudehnen. Denn indem er direkt an den Rändern des exakt bemessenen Rahmens und damit am von diesem strukturierten Bildinhalt ansetzt, macht sich der harte Schnitt den anderen Leitfäden und Hilfslinien gleich, wird unendlich fein, fast unsichtbar, und trennt und verbindet so ohne Bruch und ohne Naht die einzelnen Einstellungen zu einem Film.<sup>136</sup>

Die so auf mehreren Gestaltungsebenen erzeugten und vermittelten *Redundanzkonstruktionen* arbeiten insgesamt einer gleichfalls zu erzeugenden und kommunikativ zu vermittelnden *Transparenz* zu. Die genaue Vermessung des Sehfeldes erlaubt die Erfassung, Beherrschung und Vermittlung von jeglichen außermedialen, komplexen Wirklichkeiten, denn die kartographische Schablone läuft ihnen als institutionelle, abstrakt-analytische Folie voraus und wird auf sie appliziert. Genauso wie das *Sehraster* dann das Auge des Aufzeichnenden führt und seinen Handlungen maximale Orientierung, Planbarkeit und Sicherheit verspricht, öffnet es als Wahrnehmungsschema dem Betrachter ein Fenster zur Welt und lenkt und informiert seinen Blick in der Rezeption der Filme. Der vom Filmer in seinen Handlungsentwürfen stets mitvergegenwärtigte Rezipient erwartet die Umsetzung der Übersetzungsregeln, weil er sie als Garanten für Überschaubarkeit und Selbstverständlichkeit, für Normalität und Objektivität nimmt und einen rationalen Nachvollzug und ein vollständiges Verstehen des Gesehenen ohne die Notwendigkeit weiterer, vor allem eigener Hinzusetzungen einfordert. Gleich Walter Benjamins ‚Examinator‘, überprüft er deshalb fortlaufend deren Aktualisierung und Reproduktion, fordert, ja klagt sie ein und bewertet die Realisierung umso positiver und honoriert sie mit immer höheren Auszeichnungen je deckungsgleicher sie mit den Konventionen ist.

<sup>136</sup> Die Favorisierung dieser Schnittvariante mag sich auch daraus erklären, dass die überwiegende Zahl der Clubfilmer in jüngeren Jahren mit Super-8-Filmen arbeitete. In klassischer Manier geschah das Schneiden und Kleben der Zelluloidstreifen dort tatsächlich an den Rändern der Einzelbilder.

Entscheidend für die soziale Anerkennung eines Akteurs, für die Legitimierung seiner sozialen Position innerhalb der Sehgemeinschaft und für deren Fortbestehen insgesamt ist die Handlungskompetenz ihrer Mitglieder zur Einhaltung und Wiederbelebung des starren Sehrasters in bewegten Bildern. Aktualisierungswilligkeit und Reproduktionsfähigkeit verkörpern sich denn auch idealtypisch in der Person des *Vielfilmers*, dem es unter strengster Kontrolle und dem Ausweis höchster Disziplin gelingt, im Wettbewerb mit Gleichgesinnten seine Effizienz und Produktivität zu steigern und möglichst viele, frei gewählte Wirklichkeitsausschnitte schnell und einheitlich in das Ordnungsgefüge einzubetten, und der so dazu beiträgt, das Schema potentiell unendlich auszuweiten. Wenngleich das, worüber die Sehgemeinschaft intersubjektiv verfügt und was sie sozial konstituiert durch das außermedial Vorfindbare auch nicht alteriert werden darf, so verweist die völlige Autonomie in der Entscheidung über die darzustellenden Inhalte und die damit unweigerlich verbundene Frage des jeweiligen Gelingens der individuellen Übersetzungsarbeit doch darauf, dass das Nachahmungskonzept der *perfektionierten Reproduktion* eine Spiel-dimension enthält und in den Handlungen der Clubamateure ein performativer Keim zur Grenzüberschreitung steckt: ein Moment der Subjektivität und Irrationalität, das der nach Außen abgeschirmten ästhetischen Enklave im Inneren eine gewisse Buntheit verleiht und ihre Lebendigkeit bewahrt.

Insgesamt jedoch durchzieht das Prinzip der Ein- und Anpassung des Subjektiven und Individuellen in ein für den einzelnen und die Sehgemeinschaft transparentes Muster nicht nur die Organisationsstruktur der filmischen Handlungsprodukte, sondern – idealtypisch betrachtet – auch das soziale Ordnungsgefüge der Gemeinschaft. Für die Herstellung und Bewahrung von Transparenz, von Berechenbarkeit und Vorhersehbarkeit und zur Unterbindung von Willkür und Konflikt bedarf es Sachlichkeit und Formalisierung sowie Disziplin und Kontrolle durch klare Weisungsstrukturen mit generellen und abstrakten Normen – allesamt Charakteristika, mit denen Max Weber bekanntermaßen die Bürokratie als jene die Moderne auszeichnende Herrschaftsform beschrieb. So präsentiert sich die *bürokratische Gemeinschaft* in ihrem Gesamtbild als ein Organigramm, für dessen Zeichnung man den Kompositionsregeln des hier beschriebenen Sehrasters folgen darf, das jedem Mitglied dann auch hierarchisch seinen rational definierten sozialen Ort zuweist und das sich in jedem einzelnen Mitglied, dessen Wahrnehmungen, Deutungen und Handlungen strukturierend, fortsetzt. Gleichwohl darf nicht übersehen werden, dass es sich bei der *bürokratischen* Gemeinschaft immer noch um eine *Gemeinschaft* handelt, die im Verständnis Georg Simmels die Geselligkeit als entlastende und beglückende, gemeinschaftliche Abstandnahme zum ‚unentrinnbaren‘ Alltag modernen Gesellschaften zum Grundmotiv hat. In der Geselligkeit, die Simmel als Spielform sozialer Wechselwirkung begreift, können die das soziale Handeln im modernen Alltag vornehmlich motivierende Zweckerationalität und das die sozialen Beziehungen überwiegend regelnde Recht „in gleichsam artistischem Spiel genossen werden, in jener Sublimierung und Verdünnung, in der

die[se] inhaltbegabten Kräfte der Wirklichkeit nur noch wie aus der Ferne an-klingen, ihre Schwere in einen Reiz verflüchtigen“ (Simmel 1970: 68).

### *Das Ornament*

Für den zweiten hier untersuchten Fall, den Hochzeitsvideofilm, wurde das Schnittmuster idealtypisch als *ornamentale Überblendung* beschrieben. Das Ornament fundiert ein Paar in seinem sozialen Milieu als Sehgemeinschaft und ist zugleich das favorisierte Gestaltungsprinzip der Filme. Die dieses Prinzip begründenden und performativ zu vermittelnden Strukturelemente sind *gliedernde Grundgestalt*, *wechselseitige Verweisung* und *tendenzielle Verdichtung*; die personale Idealfigur der Gemeinschaft ist der *Videomagier*; die an ihn gestellte Handlungsanforderung die symbolische *Überdetermination des gelingenden Übergangs*; sein massenmediales Vorbild ist der *Hollywood-Blockbuster*, ihr soziales Organisationsprinzip die *unverbrüchliche Gemeinschaft*.

Die audiovisuelle Figur der *ornamentalen Überblendung* wäre ohne das ihr als Referenzmuster vorausgehende, oben idealtypisch beschriebene, methodisch-geometrische Sehraster undenkbar. Für die Komposition der Einstellungen greift die Übergangsgestalt die mediensozialisatorisch eingeübte und eingeschliffene Formgrundlage auf und nutzt sie auf einer allerersten Stufe zur Festschreibung der medialen Rahmung als ihrem fundamentalen und damit stabilsten Bezugssystem, und weiter, hiervon abgeleitet, zur Fixierung symmetrischer Ansichten und zur Markierung der Bildzentren, womit auf formaler Ebene die Strukturelemente *gliedernde Grundgestalt*, *wechselseitige Verweisung* und *tendenzielle Verdichtung* bereits vollständig angezeigt sind. Aus den so in Standfotos arretierten Ansichten, die als ‚Arbeitsfläche‘ die *gliedernde Grundgestalt* vorgeben, entspringt dann die außeralltägliche Bewegung und Transformation hin zur nächsten Einstellung: An den Formvorgaben des Rahmenrechtecks als höchster Ordnung und Stabilitätsgaranten sich orientierend, dabei die daran bemessene symmetrische Anlage aufgreifend (*wechselseitige Verweisung*) und das gleichfalls definierte Bildzentrum betonend (*tendenzielle Verdichtung*), prozessiert und malt sich jedes Figur-Grundverhältnis nach dem stets gleichen Gestaltungsprinzip selbst aus und ist dabei doch anders als der profane harte, unsichtbare Schnitt, den die ornamentale Überblendung spielerisch zu überbieten versucht; für sich genommen bereits ein komplexes und wundersames Sehereignis. Umso bezaubernder erscheinen die Bildfolgen in den idealisierten Sequenzen, denn auch sie unterliegen den Vorgaben der Strukturelemente, haben aber ein zusätzliches dynamisches Moment. Denn unter der alles bestimmenden Rahmung als gliedernder Grundgestalt mit ihren Systemgrenzen und inneren Systematisierungen, verweisen Rahmung, Symmetrie und Bildmitte in den sich aneinanderreihenden Standbildern nun wechselseitig aufeinander, vervielfältigen und bestärken sich und führen die durch sie eingefassten und hervorgehobenen Objekte, welche dabei in dramaturgischer Steigerung

alternierend einmal voneinander gelöst, dann wieder aneinander gebunden werden, der Verdichtung und Verschmelzung im Kern aller Ordnungsprinzipien, dem Bildzentrum, zu, bevor das Sehereignis nach dem Kulminationspunkt einen erneuten, demselben Prinzip folgenden Anlauf zu seiner Entfaltung nimmt.

In der Mitte des Bildes, mithin im Zentrum der ornamentalen Überblendung, sind dann idealtypisch alle Symbole in einem Punkt zusammengezogen, ist die gesamte Ordnung auf das Höchste verdichtet und demnach vollständig enthalten, doch – und hierin besteht das Paradox dieser Gestalt – die überdeterminierte Stelle ist leer. Hier hat das Transzendente und Unbedingte, das ‚Unaussprechliche‘ und ‚Undarstellbare‘ seinen Ort. Der Einzelne vermag das affektuelle Evidenzerlebnis, das er so, wie er selbst es erfährt, mit niemandem anderen teilen kann, ‚nur‘ durch die hierfür tradierten, ihm in seinem Alltag zur Verfügung stehenden Symbole zu kommunizieren. Für die Sichtbarmachung des Unsichtbaren, für die Übersetzung nichtmedialer Erfahrungen in das audiovisuelle Symbolsystem, das die Evidenzen dann mit seinen Mitteln sinnlich wahrnehmbar und kommunizierbar macht, bedarf es jedoch eines medial bewanderten Symbol- und Ritualspezialisten – dem *Videomagier*: eines späten, mit den Segnungen digitaler Technik ausgestatteten Erben von Georges Méliès, jenes Illusionisten, der die magischen Kräfte des filmischen Schnitts entdeckte und für seine Zaubervorführungen nutzte. Mit seiner Zauberkunst inszeniert, das heißt pointiert, umkreist und umschmückt der Videomagier unter Einsatz aller ihm technisch zur Verfügung stehenden Mittel und unter Maßgabe der identifizierten Strukturelemente spielerisch die Leerstelle, indem er, das durch Rahmung und symmetrische Anlage Gegebene aufgreifend, sie auf unterschiedliche Weise und in gestufter Komplexität symbolisch hervorhebt und sie dabei stets mit einer in ihrer Erscheinungsform und ihrem Komplexitätsniveau sich ebenso wandelnden, ornamentalen Aura umgibt. An dem so Herausgehobenen vollzieht sich die Verbindung des Einzelnen mit dem Allgemeinen, geschieht seine Eingliederung in eine Ordnung stimmiger Verhältnisse – eine Grenzüberschreitung, deren Anbahnung, Verlauf und Gelingen auch in ihrer medialen Idealform nur durch die im performativen Handlungsakt bewirkte Kombinatorik von *gliedernder Grundgestalt*, *wechselseitiger Verweisung* und *tendenzieller Verdichtung* kommuniziert werden kann.

Das Ornament ist jedoch nicht nur Zierart für die Leerstelle – jenes gedachten Dritten: des Vertrages über die unbedingte Beständigkeit jener sozialen Ordnung, derer sich das Paar als *unverbrüchliche Gemeinschaft* wechselseitig versprochen hat. Vielmehr ist das Ornament als audiovisuelle Gestalt selbst eine symbolische Form, mit der sich die Sehgemeinschaft das Schnittmuster ihrer eigenen Sozialbeziehungen in idealtypischer, nämlich hochgradig verdichteter und übergesteigerter Form vor Augen führt. Die Sehgemeinschaft umgreift aber nicht allein das Paar, sondern in jedem Falle zunächst einmal auch den Filmer, der es vermag, die ikonische Differenz ‚aufzuheben‘ und der das Treue- und Vertrauensversprechen, das sich die unverbrüchliche Gemeinschaft über ihre Sozialstruktur gibt, in der ornamentalen Überblendung, die alle Brü-

che und Nahtstellen überspielt, und keinesfalls im harten, unsichtbaren Schnitt symbolisch darstellt. Darüber hinaus besetzt und umschmückt das Hochzeitspaar am ‚schönsten Tag des Lebens‘ – also am in seiner Erlebnisqualität offenbar nicht mehr zu überbietenden Kulminationspunkt seines Daseins – selbst die Leerstelle und wird für diesen kurzen Moment, gewissermaßen an einem Punkt, zum am allerhöchst verdichteten (Stand-)Bild und zur Idealfigur im Wirklichkeitsentwurf seines sozialen Milieus. Die in ihrer größten Ausdehnung bis an die Grenzen des Sozialmilieus sich erstreckende Sehgemeinschaft organisiert sich in ihrer Sozialstruktur – idealtypisch gesehen – denn auch nach dem Muster des Ornaments. In Gestalt der Hochzeitsgemeinschaft überhöht das soziale Milieu am Festtag, als dem idealiter alle und alles zusammenführenden Ritual, sein eigenes Dasein räumlich und zeitlich wie in einem Ausschnitt. Erst aktualisiert, dann umspielt und umrahmt es die ‚Leerstelle‘ in seiner Mitte auratisch, versichert sich so über die Unverbrüchlichkeit der Struktur seiner Sozialbeziehungen und erhält mit der Videoaufzeichnung schließlich ein das ornamentale Gestaltungsprinzip aufgreifende, es in die audiovisuelle Darstellung übersetzende und damit die eigene Sichtweise der Wirklichkeit medial legitimierende Dokument.

### ***Die changierende Konfiguration***

Für den HipHop-Musikvideoclip als dritten und letzten hier untersuchten Fall wurde das Schnittmuster idealtypisch als *changierende Konfiguration* beschrieben. Die das Gestaltungsprinzip der Filme und letztlich das der Gemeinschaft begründenden und kommunikativ zu vermittelnden Strukturelemente sind *Substanzgleichheit* und *Einbindung*, *Attribuierbarkeit* und *Diffusion*, *Begrenzung* und *Überschreitung*. Die personale Idealfigur ist das aus der Gemeinschaft heraustretende und sie *erhöhende Gegenbild*, die für die Erlangung von sozialer Anerkennung an sie gestellte Handlungsanforderung ist die Vermittlung von *Echtheit* und *Glaubwürdigkeit*; sein massenmediales Vorbild sind die im Selbstdarstellungshandeln zu überbietenden *Repräsentanten der eigenen Gattung*, ihr soziales Organisationsprinzip ist die *charismatische Gemeinschaft*.

Das Schnittmuster der *changierenden Konfiguration* greift in seiner Idealgestalt sowohl Strukturelemente des Sehrasters wie auch der ornamentalen Überblendung auf. Doch es unterwirft die ‚Alltagsgebilde‘, zu deren wichtigsten Eigenarten die Stetigkeit gehört, vollständig dem eigenen Gestaltungsprinzip. Weil die Übersetzungsoperation hier auf einem völlig anderen Verhältnis zwischen Schnittmuster und dargestellten Inhalten beruht, kommt eine gänzlich andere Variante der performativen Behandlung ikonischer Differenz zur Ansicht. Denn wo das Sehraster die zu vermittelnde außermediale Wirklichkeit mit all ihren Aspekten seiner unnachgiebigen Regelstruktur ein- und anpasst, und wo das Ornament, welches das Sehraster zur notwendigen Betonung einer festen Rahmung und der Bildzentren in vereinfachter Form aufgreift, die auratische Leerstelle im Standbild magisch inszeniert, da setzt die changierende Kon-

figuration die gesamte mediale Darstellung in eine unmittelbare und damit äußerst dynamische Beziehung zu den vom Fluss der Bilder bewegten und sich in diesem Fluss zudem selbst wie ‚frei‘ bewegenden Inhalten. Vor allem durch den Einbezug der Körperlichkeit und des unaufhörlich sich bewegenden Körpers in das optische Feld verbringt sie die in den beiden ihr vorausliegenden Schnittmustern – im Falle des Sehrasters durch die Verwendung von Stativen, beim Ornament durch die Anfertigung von Standbildern unterstützte – noch wie ein Fundament fest zementierte Rahmung in eine geradezu außerordentliche Mobilität und bricht die ebenso streng bemessene Fokussierung des Bildzentrums zugunsten partieller Hervorhebungen immer wieder anderer, teils auch peripherer Zonen auf. Diese beiden Modulationen aufgreifend wird auch der Schnitt zur Herstellung der Anschlüsse hochgradig variabel und komplex. Denn er liegt nicht wie im Sehraster unsichtbar und hart an den Rändern der Darstellungen an und hat anders als das Ornament kein fest umrahmtes, symmetrisch angelegtes und das Bildzentrum betonendes Standbild zur Grundlage seiner Ausformung. Vielmehr entspringt er direkt den bewegten Bildern und den in ihnen vorgeführten Handlungen und Handlungsorten, kann somit überall im Bild ansetzen und seinen Ausgang nehmen, und ist weder durch die Rahmung festgelegt noch an die an ihr bemessene Aufteilung des Bildes gebunden. Dieses Schnittmuster verwischt die Spuren seines Handwerks, es unterläuft die traditionellen Prägungen, verleugnet seine mediale Abstammung und versucht seinen vermittelten Charakter zu überspielen. Das Schnittmuster will zeigen, dass es eine neue audiovisuelle Ordnung repräsentiert, dass es kein vom Medium auferlegtes und dessen verdinglichenden Konventionen vollends gehorchendes ist, sondern – und hierin liegt das Paradox dieser Gestalt – ein und derselben außermedialen Wirklichkeit zugehört, die selbst vom Prinzip der changierenden Konfiguration durchzeichnet ist und die hier medial vermeintlich ungebrochen zur Ansicht kommt. So bestimmt das Gestaltungsprinzip der changierenden Konfiguration die ästhetische Erscheinung eines jeden Einzelbildes und wechselt dabei selbst permanent die Inszenierungsebenen, wenn es die Handlungen vor der Kamera und die Kamerahandlungen genauso zu durchziehen vermag wie die Ausgestaltung des Schnitts, die Montage der Einstellungen und alle durch die Nachbearbeitung des Materials bewirkten Verfremdungen.

Weil sich die changierende Konfiguration idealtypisch – sei es in Gestalt der ‚leiblichen Kamera‘ oder als ‚heller Schnitt‘ – in unaufhörlicher Variabilität aus dem sich dauerhaft wandelnden Verhältnis zwischen Schnittmuster und dargestellten Inhalten entwickelt, kann der Betrachter nicht mehr entscheiden, wo die Trennlinie zwischen dem Dargestellten und der Darstellungsform verläuft, an welcher Stelle also die außermediale Wirklichkeit (das ‚Natürliche‘) und ihre mediale Inszenierung (das ‚Künstliche‘) voneinander zu unterscheiden sind, und wird es unmöglich festzustellen, welches von beiden das Ursprünglichere ist. Die tragenden Strukturelemente für die Inszenierung der Authentizität, also der Vorführung einer natürlich-künstlichen *und* künstlich-natürlichen

*Echtheit* und *Glaubwürdigkeit*, sind *Substanzgleichheit* und *Einbindung*, *Attribuierbarkeit* und *Diffusion*, *Begrenzung* und *Überschreitung* – sie werden, dem Prinzip der changierenden Konfiguration folgend, im Handlungsvollzug in fortlaufend neue, stets paradoxe Bedingungs- und Spannungsverhältnisse zueinander gesetzt. Dabei eröffnet jede denkbare Elementbeziehung dem Handeln einen ästhetischen Freiraum, den es dann wiederum performativ auszufüllen gilt. So bleibt mit dem Dargestellten die Darstellungsform und mit der Darstellungsform das Dargestellte in sich selbst perpetuierender Bewegung, und jedes Bild hat Ereignischarakter, denn es präsentiert neu arrangierte Ansichten einer schier unerschöpflichen, widersprüchlichen Dynamik. Die kaleidoskopartig durchgespielten und erprobten Verbindungen des Gegenläufigen fügen sich aber in ihrem Gesamtverlauf der Bildfolgen zu Variationen eines einzigen großen Leitmotivs – der immer gleichen Bewegung mit der immer gleichen sozialen Orientierung hin zur Gemeinschaft: Inhaltlich, also vor der Kamera, zeigt sie das Anwachsen der sich selbst und ihre personale Mitte feiernden Gruppe; in der medialen Übersetzungsarbeit, also mit der Kamera und über die Nachbearbeitungstechniken optimiert, vermittelt die Vielfalt möglicher Beziehungen unter den Strukturelementen die Suggestion der Teilhabe des Betrachters am Vergemeinschaftungsprozess, seine soziale Positionierung zur Gruppe und zu deren gestalthaftem Zentrum, und damit seine Einbindung in die Gemeinschaft.

Das in diesem Typus am stärksten ausgeprägte performative Spiel mit den Strukturelementen bewirkt auch hier zuallererst die Ausformung, beeinflusst die Veränderungen und unterstützt die Aufdauerstellung der Gemeinschaft. Denn es hilft die sozialen Grenzen einmal für ihren Abschluss nach Außen und das andere Mal zu ihrer Strukturierung nach Innen zu ziehen, und es bringt darüber hinaus die Grundstruktur der sozialen Beziehungen in der Gemeinschaft zum Ausdruck, die diese sich als Sehgemeinschaft dann selbst vor Augen führt und derer sie sich versichert.

So hält die Aktualisierung des Schnittmusters mit seinen die Determinationen verschiebenden Modulationen, mit seiner das Konventionelle transformierenden Variabilität und seiner grenzüberschreitenden Dynamik, seiner außergewöhnlichen Vehemenz und Radikalität, schon nach den ersten audiovisuellen Eindrücken jene potentielle Teilöffentlichkeit von der medialen Kommunikation fern, die nicht der Sehgemeinschaft zugehören soll oder will. Denn dem in Konventionen verhafteten ‚Normalseher‘ muss die Darbietung wie ein ‚verrücktes‘ Zerrbild und muss die Seherfahrung wie eine befremdende, verwirrende und schwindelerregende Entrückung anmuten.

Nach Innen wiederum unterbreitet das von der Gemeinschaft sich selbst auferlegte, performative Spiel den Akteuren die an sie gestellte Handlungsanforderung. Durch das Aufzeigen und durch die Bewährung im Ausbalancieren changierender Konfigurationen formt sich als personale Idealgestalt der *charismatischen Gemeinschaft* aus deren eigenen Reihen – echt und glaubwürdig – das sie *erhöhende Gegenbild* heraus. Für die Erlangung von sozialer Anerkennung und für die Herstellung von Gefolgschaft ist es notwendig, dass die Per-

son ihre nicht jedem zugänglichen charismatischen Qualitäten unter Beweis stellt, indem sie sich selbst als die vorbildhafte Gestalt, um die die Gemeinschaft sich finden und der Kreis sich schließen kann, in Szene setzt. Sie muss sich als Bewirker und Beherrscher der changierenden Konfigurationen bewahren und sich dabei zugleich selbst in dem von den Strukturelementen der Substanzgleichheit und Einbindung, Attribuierbarkeit und Diffusion, Begrenzung und Überschreitung umrissenen Spiel- und Freiheitsraum ästhetischen Handelns, als das die charismatische Gemeinschaft erhöhende und jedem einzelnen, idealiter auch dem medialen Betrachter, zu seiner Wesenhaftigkeit verhelfende Gegenbild inszenieren – die Vorführung der Idealgestalt einer sozialstrukturellen Ordnung, für welche die beiden in der Analyse am Höhepunkt der Darstellung als leibliche Kamera und als auratischer Schnitt beschriebenen audiovisuellen Inszenierungsleistungen der Sehgemeinschaft die wohl konkretesten Anschauungsmomente liefern.

Wo die Elemente eines Handlungssystems unter dem Prinzip der changierenden Konfigurationen miteinander in Beziehung stehen und das Handlungssystem somit fortlaufend damit befasst ist, die Bedingungen seines Handelns und seiner Existenz zu modulieren, also sich selbst unter Maßgabe seines Gestaltungsprinzips immer wieder neu zu dem zu machen, was es ist und seine Potentialität auszureizen, und wo dementsprechend persönliche Qualifikation, Leistung und Bewährung im Vordergrund stehen, da ist es den Akteuren unmöglich zu spielen, ohne sich dabei selbst aufs Spiel zu setzen. Denn der sichtbare Beleg für die soziale Akzeptanz und Anerkennung einer Person in der herausgehobenen sozialen Position der vorbildlichen Gestalt ihrer charismatischen Gemeinschaft ist deren von Mitkonkurrenten stets streitig gemachter und in den immer wieder inszenierten Bewährungssituationen vom Scheitern bedrohter, performativer Balanceakt in der Gradwanderung zwischen Rationalität, Reproduktion und sozialer Nähe einerseits und Irrationalität, Einmaligkeit und sozialer Distanz andererseits. Anders ausgedrückt: Nur das durch fortwährendes Jonglieren in dauerhaftem Schwebезustand gehaltene, labile und fragile „Zwischen zwischen differenten Möglichkeiten“ (Schulz 1994: 275) stiftet die charismatische Gemeinschaft, denn es bewahrt die Attraktivität ihres erhöhenden Gegenbildes und sichert den Glauben der Anhängerschaft an dessen außeralltägliche Begnadung. Damit liefert der Fall eine exemplarische Anschauung für die auf soziale Akzeptanz abzielende Handlungsanforderung der Generierung und Aufdauerstellung von persönlicher und sozialer Identität unter den sich verändernden sozialen und – zunehmend – technischen Bedingungen sich modernisierender und medialisierender Gesellschaften.

## 11 Schlussbetrachtung und Ausblick – Die Medialisierung des Sehens

Theoretischer Ausgangspunkt der Unternehmung zur Konzeption einer visuellen Wissenssoziologie und ihres methodischen Verfahrens, der wissenssoziologischen Bildhermeneutik, war die Annahme, dass das Sehen, wie jede andere menschliche Sinnesleistung auch, zwar zur biologischen Anlage des Menschen gehört, also ein anthropologisches Charakteristikum ist, dass es aber keine anthropologische Invariante darstellt. Vielmehr – dies zu untersuchen war die Aufgabe vorliegender materialer Analysen – aktualisiert sich das Sehen als sozial immer schon geformter, also gesellschaftlich verfeinerter und überhöhter Prozess in historisch und sozialstrukturell vielfältiger Form und unterschiedlicher Intensität als kulturelles Konstrukt.

In sich modernisierenden Gesellschaften stellen nun die technischen Medien ein zusätzliches und – davon wurde in Anschluss an Georg Simmel ausgegangen, für den die Prozesse sozialer Wechselwirkung und die Fortentwicklung der Gesellschaft insgesamt wesentlich von der Leistungsfähigkeit der Sinne abhängen (Simmel 1992a, 1993d) – bedeutsames Instrument der Ausbildung, Formung und Zurichtung des Sehens dar. Eine zweite, ebenso grundlegende, nun aber empirisch zu überprüfende Annahme leitete sich hiervon ab: Die in enger Verbindung mit der Entwicklung audiovisueller Artefakte und ihrer Konstruktionen sich wandelnde Präsentation und Rezeption medialer Sehordnungen führt zu zusätzlichen sozialen und kulturellen Überformungen und Verfeinerungen der visuellen Wahrnehmung, die dann auf die Alltagswirklichkeit und auf das Alltagshandeln, das heißt auf die Ansichten und die Perspektiven, auf die Sichtweisen, Darstellungspotentiale und Deutungsmöglichkeiten von sozialer Wirklichkeit zurückwirken. – Der Anpassung der Medien an die menschliche Wahrnehmung folgt die Anpassung der menschlichen Wahrnehmung an die Medien.

Beide Kerngedanken implizieren die begrifflich-analytische Unterscheidung zwischen einem gewissermaßen ‚natürlich-empirischen Sehen‘ und dem künstlichen ‚medialen Sehen‘. Allerdings besitzt das ‚natürliche Sehen‘ ob schon seiner immer schon bestehenden sozialen Überformung keine empirisch zu überprüfende Evidenz. Demgegenüber ist zwar auch das ‚mediale Sehen‘ sozial konstituiert, doch es entwickelt, verfestigt und verändert sich in Abhängigkeit zu den Bedingungen, den Möglichkeiten und Veränderungen der technischen Artefakte. Die weitgreifende Verbreitung und immer umfänglichere Nutzung audiovisueller Aufzeichnungs-, Nachbearbeitungs- und Präsentationstechniken machen es nun nicht mehr allein möglich, unterschiedliche Sehkonstruktionen über die Massenmedien zu rezipieren, sondern solche Konstruktionen auch im Alltagshandeln zu (re)produzieren, um sie dann in spezifischer Aus- und Umformung in verschiedenen sozialen Kontexten einzusetzen, vorzuführen und zu bewerten. Diese in fixierter Form vorliegenden und diskursiv zugänglichen „Lebensäußerungen“ (Dilthey 1974, 1977) oder „Kulturobjekti-

vationen“ (Mannheim 1964, Weber 1973a, Schütz 2004) lassen sich dann der empirischen Untersuchung zuführen, das heißt in ihrer besonderen Erscheinungsweise und mit Blick auf die in sie eingeschriebenen Sehordnungen und Sehstile mit dem Verfahren der wissenssoziologischen Bildhermeneutik methodisch kontrolliert rekonstruieren.

Um Einblicke in die Medialisierung des Sehens, also in die historischen Veränderungen des Sehens sowie in die verschiedenen Ausprägungen kultureller Sehordnungen, Sehstile, Welt- und Selbstsichten sowie der mit ihnen verbundenen Wissensformen gewinnen zu können, richtete sich das Augenmerk denn auch auf die Rekonstruktion, auf die idealtypische Beschreibung und den kontrastierenden Vergleich dreier Fallbeispiele aus dem sozialen Handlungsfeld semiprofessioneller Videoakteure. Im Zentrum der Einzelfallanalysen stand die Untersuchung des filmischen Schnitts und der Montage, die als Ästhetisierungsmittel audiovisueller Kommunikation die eigentlichen Verfahren der pragmatischen und ästhetischen Sinnkonstruktion darstellen und mithin die Wahrnehmung und das soziale Handeln in den als Sehgemeinschaften beschriebenen Sozialformen anleiten, indem sie als deren idealisierte Schnittmuster den Zuschnitt und die Bauform ihrer medialen Handlungsprodukte anleiten, damit die Kommunikation insgesamt bestimmen und Sozialität ermöglichen.

Die Auslegung der ausgewählten Fälle mit ihren unterschiedlichen Gebrauchsformen medialer Schnitt- und Montagetechniken hat gezeigt, dass sich die Medialisierung des Sehens über drei eng miteinander in Verbindung stehende Aspekte beschreiben lässt.

(1) Ganz grundsätzlich kann die Medialisierung des Sehens im Sinne des Simmelschen Begriffs der „Vergesellschaftung“ verstanden werden. Medialisierung meint dann ein dynamisches, sozial bestimmtes und sozialisatorisch wirkendes historisches Geschehen, das Individuen, Gruppen und die Gesellschaft insgesamt gleichermaßen umgreift und miteinander verbindet. Ein Prozess, der sich in der fortwährenden Entwicklung technischer Artefakte ebenso niederschlägt, wie im steten Entwurf und in der sich wandelnden Ausgestaltung neuer Bilder und Bildkompositionen. Denn die audiovisuellen Artefakte, vor allem aber die medialen Sehordnungen sind weder statisch noch fixiert, sondern hinsichtlich ihrer Produktionsweisen und Rezeptionsanmutungen kulturell und sozial ausdifferenziert, historisch sich wandelnd und sozial unterschiedlich konzipiert.

(2) Die Untersuchung konnte darüber hinaus verschiedene soziale Ausprägungen der Medialisierung des Sehens aufzeigen, die als *Sehgemeinschaften* identifiziert und beschrieben wurden. Die Analysen veranschaulichen, dass Bildräume immer auch soziale Räume widerspiegeln, in denen die Handelnden soziale Zugehörigkeiten und Abgrenzungen durch ästhetisches Handeln und durch die Ausbildung von Sehordnungen und Sehstilen herstellen und vorführen, so soziale Ordnung auf Dauer stellen und neu entwerfen. Dergestalt rücken neben relativ stabile, weil historisch tradierte, das ‚natürliche Sehen‘ noch stark

imitierende audiovisuelle Formen zusehends höchst mobile und variable Zeichen- und Symbolsysteme. Entgegen der verbreiteten These von der zunehmenden Individualisierung moderner Gesellschaften (Beck 1986, Bauman 2001) und der wachsenden Subjektbezogenheit (audio)visueller Darstellungen (Gehlen 1965) veranschaulicht die Untersuchung und Beschreibung der Sehgemeinschaften, dass sich die Medialisierung des Sehens weder im Subjektivismus ergeht noch in Objektivierung erschöpft. Die audiovisuellen Konstruktionen der Sehgemeinschaften sind nicht rein ‚individuell‘ oder gar unsystematisch, und sie erscheinen auch nicht als bloß mimetische Reproduktionen einer kollektiven, massenmedialen Systematik. Vielmehr muss die Medialisierung des Sehens als ein historisch, kulturell und sozialstrukturell je spezifisches Sich-Überschneiden von subjektiven und objektiven Strukturen verstanden werden. Die audiovisuellen Aufzeichnungen und Nachbearbeitungen sind Entnahmen aus der empirischen Wirklichkeit, die von den Handelnden gestaltet, organisiert, gedeutet und bezüglich der Angemessenheit ihrer Ausgestaltung innerhalb der Sehgemeinschaft bewertet, anerkannt oder zurückgewiesen werden. Das selektive ästhetische Handeln oszilliert dabei zwischen zwei Extremen. Auf der einen Seite einem Gestaltungszwang, der Wiederholung, Bestätigung und Vermehrung des Gegebenen und Vorgefundenen als des soziohistorisch Auferlegten verlangt bzw. ermöglicht. Hier ist das Sehen eine sozial geformte und überwachte Tätigkeit und es umschließt das Vermögen, im entscheidenden Moment diejenige Sehordnung und vor allem dasjenige *Schnittmuster* zu aktualisieren, das die Sehgemeinschaft, der man angehört, geschaffen hat, das sie favorisiert und überwacht. Auf der anderen Seite impliziert das ästhetische Handeln eine Gestaltungsfreiheit, die ein selbstaufgelegtes Erkunden, Arrangieren und Sinnstiften jenseits der etablierten Formen und Standartlösungen erlaubt und auch sozial einfordert. Die hier analysierten Fälle repräsentieren jeweilige Mischformen und Verfestigungen innerhalb dieses Spektrums. Sie sind verschieden gelagerte Überkreuzungen von objektiven Strukturen und subjektiven Intentionen, von Notwendigkeiten und Möglichkeiten ästhetischen Handelns, und damit Beispiele für unterschiedliche Ausdrucksformen audiovisueller Darstellungen und sozialen Handelns. Dabei erlaubte das methodische Prinzip der kontrastiven Auswahl und Gegenüberstellung der Einzelfälle in Richtung einiger Grenzen der visuellen Kultur der Moderne vorzudringen.

Rückwärtsgewandt lässt sich das Schnittmuster der Filme des Amateurclubs – das *Sehraster* – als jener ‚rationale‘ Idealtypus im Weberschen Sinne beschreiben, von dem aus die beiden anderen hier untersuchten Fälle als Abweichungen gefasst werden können, das heißt als zunächst unwahrscheinliche, weil ‚irrationale‘, letztlich aber erfolgreiche Lösungen. Gleich wie seiner Entsprechung im Gemälde, der zentralperspektivischen Konstruktion, liegt diesem audiovisuellen Idealtypus das Realismus- und Objektivitätsprinzip zugrunde: Je größer die Abweichung von diesem Prinzip, desto stärker verweigert sich die übliche Einordnung, werden Andersartigkeit und Subjektivität markiert. Für die nach dem idealtypischen Leitprinzip getroffene Auswahl und vollzogene Aus-

gestaltung eines Ausschnitts der empirischen Wirklichkeit sind geringstmögliche Verfälschung und größtmögliche Orientierung am ‚natürlich-empirischen‘ Normalsehen die handlungsleitenden Maxime. Hier gelten jene Kategorien, nach denen sich die mediale Wahrnehmung, wie sie mehrheitlich in den Massenmedien präsent und durch mediale Sozialisation eingeübt und eingeschliffen ist, üblicherweise organisiert, und die deshalb für eine genaue und identifizierbare Wiedergabe der Wirklichkeit genommen wird. Die mit Hilfe der Schablone des *Sehrasters* exakt bemessene, für realistisch und objektiv genommene Repräsentation verspricht das Wiedererkennen von Dingen der Außenwelt, sie prägt die Bildrationalität und offeriert ein barrierefreies Verstehen. Dabei dürfen Realismus und Objektivität nicht etwa in naiver Weise als Übereinstimmung des medial Vermittelten mit der außermedialen Wirklichkeit missverstanden werden. Vielmehr sind sie bestimmt als Konformität mit den Regeln der Konstruktion: Regeln, die dazu dienen, eine größtmögliche Intersubjektivität verbürgende Sicht der Wirklichkeit zu präsentieren.

Das standardisierte, traditionelle und historisch zugleich stabilste (audio)visuelle Schnittmuster des *Sehrasters* wird in seiner ‚Einfachheit‘ von keinem anderen Schnittmuster übertroffen, das heißt in ihm erscheint keine der in den anderen beiden Fällen realisierten, komplexeren Formen. Umgekehrt ist das Sehraster sowohl im Hochzeitsvideofilm wie auch im HipHop-Musikvideoclip enthalten, dann allerdings nicht mehr als vornehmliche oder gar ausschließlich formgebende Gestalt. Vielmehr wird es im Hochzeitsvideofilm um neues, eigenes Schnittmuster – das *Ornament* – angereichert und damit überhöht. Oder es erscheint, wie in dem von mir als *changierende Konfiguration* beschriebenen Schnittmuster des HipHop-Musikvideoclips, als nurmehr schwerlich zu identifizierende Marginalie und ästhetische Antipode am Rande eines um Autonomie und Nonkonformität bemühten Selbstdarstellungshandelns. – Auch die Ablehnung von Bildern und ihren Bauformen kleidet sich in Bilder und ästhetische Kompositionslogiken. Bezüglich des *Sehrasters* könnte man mit Durkheim – allerdings ohne dessen methodische Implikationen – deshalb von einer ‚elementaren Form‘ sprechen, denn „jedes Mal, wenn man es unternimmt, ein menschliches Anliegen an einem bestimmten Zeitpunkt zu erklären – ganz gleich, ob es sich um einen religiösen Glauben, um eine Moralregel, um einen Rechtsbegriff, um eine *ästhetische Technik* handelt – muss man beginnen, bis zur primitivsten und einfachsten Form hinabzusteigen und zu versuchen, die Charakterzüge zu ermitteln, durch die sie zu jenem Zeitpunkt definiert werden kann, schließlich darstellen, wie sie sich nach und nach entwickelt hat und komplexer wurde, wie sie das geworden ist, was sie in dem betreffenden Zeitpunkt ist“ (Durkheim 1994: 20, Hervorhebung J.R.).

Die im Hochzeitsvideofilm partiell und im HipHop-Musikvideoclip durchgängig realisierte andere Schau an sich bekannter Objekte, Abläufe oder Sachverhalte bewirkt Ansichten, die sich vom medialen Normalsehen unterscheiden. Diese Ansichten sind im wahrsten Sinne eigenartig: Sie sind auf eine neues Sehen angelegt – auf ein „sehendes Sehen“ im Unterschied zu einem nur „wie-

dererkennenden Sehen“ (Imdahl 1994). Eigenartige Ansichten erschweren jedoch die unmittelbare Orientierung und das verständige Urteil, sie können Verwirrung stiften, wenn nicht sogar unvermittelte Abwehr hervorrufen. Die Einzelfallrekonstruktionen offenbaren deshalb auch, wie die Akteure die Ausgestaltung ihrer Handlungsprodukte konzipieren. Sie geben Einsicht, an welchen Stellen, wie offensichtlich und in welcher Intensität die Abweichungen vom Realismus- und Objektivitätstypus des *Sehrasters* erscheinen dürfen oder auch müssen, um die Rezeptionserwartungen und die Normalitätswürfe ihrer Sehgemeinschaft zu bedienen, um also die Rezeptionsanmutungen weder zu hoch zu anzusetzen noch zu unterbieten, und so auf positive Resonanz und soziale Akzeptanz innerhalb der Gemeinschaft zu stoßen.

(3) Die Analysen geben schließlich die von Medienphilosophen vielfach vertretene These von der durch die technischen Medien und ihren neuartigen Bildkompositionen zu erwartenden oder gar schon eingetretenen Totalbemächtigung des ‚natürlichen Sehens‘, des Körpers und der biologischen Naturanlage des Menschen insgesamt, als deutlich weniger allumfassend und bedrohlich zu erkennen. Ebenso wenig wie die massenhafte Verbreitung der Druckmedien in der ‚Gutenberg-Galaxis‘ weitreichende natur- und kulturzersetzende Folgen zeitigte, sind von der ‚Inflation der Bildzeichen‘ zerstörerische Auswirkungen auf die Wahrnehmungsmuster zu erwarten. Der technische Totalangriff auf die Natur des Menschen und die mediale Entkörperlichung des Sehens durch Artefakte und Bildwelten, die den Körper nicht nur umgeben, sondern ihn umgehen und sich seiner ‚hinterrücks‘ bemächtigen, werden zumindest so lange Themen der Science-Fiction bleiben als Menschen auch nichtmedial wahrnehmen und interagieren – so lange also, als die ikonische Differenz besteht und entsprechende Übersetzungsleistungen zwischen außermedialen Wahrnehmungen und Wirklichkeiten einerseits und deren medialer Aufbereitung und Darstellung andererseits nicht nur möglich, sondern auch notwendig sind.

Gleichwohl, auch wenn die Prozesse und die Produkte der Medialisierung des Sehens weder einheitliche noch allumfassende Rückwirkungen auf die menschliche Sinne und den Körper haben, sie sind – dies fundiert und umreißt das Arbeitsfeld der visuellen Wissenssoziologie – „Ausdruck einer bestimmten Deutung der Welt [...], eines bestimmten ‚Sehens‘ also“ (Schütz 2004: 273), und sie verändern die Verfahren menschlichen Erkennens, schaffen neue Möglichkeiten der Wahrnehmung und neue Wissensformen. Sie leiten das soziale Handeln zur Darstellung von Wirklichkeit an, tragen zur Ausbildung von Seherordnungen, Bildästhetiken und Sozialformen und damit letztlich zur Veränderung von Gesellschaft und menschlicher Lebenswelt bei. Einerseits indem sie mit den ‚primären Formen‘ des hier als audiovisuellem Grundmodell beschriebenen Normalitäts-, Realismus- und Objektivitätstypus einen intersubjektiv geteilten, technischen Konstruktionsmodus sozialer Wirklichkeit bereit stellen – im Sinne von Alfred Schütz (2003b) den Konstitutionstypus für eine Art ‚paramount-reality‘, dem das Gros der massenmedialen audiovisuellen Darstellungen ästhetisch unterliegt. Unweigerlich stößt man auf ihn in der medialen Re-



zeption; ebenso unweigerlich sind die Bezugnahmen auf ihn in der medialen Reproduktion, weshalb er im Kaleidoskop der Stilentwürfe auch verhältnismäßig beständig erscheint. Denn andererseits und zugleich eröffnen sich ausgehend von der Faktizität und ‚Schlichtheit‘ dieses basalen Schnittmusters neue Potentiale des Sichtbarmachens, Zeigens und des Sehens. In Reinform beziehen solche Entwürfe als mehr oder minder kurzlebige Spielformen ihre Besonderheit und ihren Reiz gerade daraus, dass weit jenseits der ‚natürlichen‘ Sehgewohnheiten und ihren Ansichten der Objekte liegen. Als Teiladaptionen vermögen die ästhetischen Abwandlungen und Neukonzeptionen jedoch in die ‚primären Formen‘ des Normalitäts-, Realismus- und Objektivitätstypus einzudringen, diese zu bereichern und allmählich zu transformieren. Ein Umstand, der sich kaum übersehbar in der allgemeinen Beschleunigung und Komplexitätssteigerung medialen Sehens in Gestalt erhöhter Schnittfrequenzen und hochgradig disponibler Montageoptionen widerspiegelt, und der die Rezeption ‚historischer‘ Darstellungen inzwischen für so manchen zu einem nicht nur langatmigen Unterfangen, sondern gelegentlich sogar zu einer unerträglichen Geduldprobe werden lässt.

Das Sehen als typisiertes Wahrnehmen ebenso wie die aus diesen Typisierungen entspringenden oder von diesen sich ableitenden Bildkonstruktionen sind Antworten auf anthropologische Bedürfnisse und Problemlagen: Auf die Anforderung zur sinnhaften Ordnung des Wahrgenommenen und der Wahrnehmung selbst, auf die Notwendigkeit zur kommunikativen Vermittlung von Sinn, auf das damit verbundene Selbst- und Fremdverstehen durch Ausdruck, Darstellung und Deutung sowie nicht zuletzt auf die im Alltagshandeln zu leistende Herstellung von Intersubjektivität. Die für bildliche Darstellungen sich herausbildenden, relativ stabilen visuellen Gestaltungsprinzipien sind auch in dieser Hinsicht ‚primäre Formen‘, denn sie machen mediale Sinnvermittlung und Sinnverstehen auf einer allerersten Ebene überhaupt erst möglich. In ihrer interpretationsanleitenden und handlungsverpflichtenden Gestalt sind die ‚primären Formen‘ Antworten auf ‚primäre Inhalte‘, die Simmel noch als Triebe beschreibt und die aus Perspektive der philosophischen Anthropologie (Scheler, Plessner, Gehlen) sowie in der Begründung (Scheler, Mannheim) und Weiterentwicklung der Wissenssoziologie (Berger/Luckmann, Soeffner, Oevermann) zu Merkmalen der *conditio humana* werden. Sofern historisch tradiert, verfestigen sich die ‚primären Formen‘ zu sozialen Institutionen; lokal transformiert leiten sie die Wahrnehmung und das Handeln einer Sehgemeinschaft an und werden zu deren ‚zweiter Natur‘, denn sie repräsentieren nun selbst eine gesonderte Ordnung, in die Ausschnitte der visuell wahrgenommenen Wirklichkeit ‚nach eigenen Regeln‘ eingestellt und nach der sie montiert werden können.

Die Gelegenheit zur Aufzeichnung, zur Bewahrung und Vergegenwärtigung dieser Sehordnungen gestattet den Zugriff auf die Geschichte der Medien und ihrer Bilder. Die Diskursivität und Rekursivität der technischen Medien erlaubt es, die Gegenwart mit Artefakten und vor allem mit Konstruktionen aus der Vergangenheit sowie aus anderen sozialen und kulturellen Gegenwarten zu

füllen und sie als Vorlagen oder Antifolien für Reproduktionen, Modifikationen und eigene Konstruktionen zu nehmen. Und sie erzeugt den Wunsch, die Limitierungen dieser Artefakte und Konstruktionen durch Neukombinationen oder ironische Zitationen, durch gezielte Verletzungen oder generelle Nichtbeachtung ihrer Regeln zu überschreiten – sie im Hegelschen Sinne ‚aufzuheben‘ –, die üblich gewordenen Stilformen abzulehnen, ja deren Ablehnung selbst zu einer Form werden zu lassen und neue Formkombinationen zu entwickeln, um so auch die Freiräume des noch Möglichen oder noch Ungeformten in nun ‚sekundäre Formen‘ zu übersetzen und auf diese Weise Sinn – ‚sekundäre Inhalte‘ – jenseits der Horizonte des Bekannten und Gewohnten, der formalen und inhaltlichen Gebundenheiten, zu variieren, darzustellen, zu vermitteln und zu deuten. Die Ausbildung ‚sekundärer Inhalte‘ durch ‚sekundäre Formen‘, der Wunsch zur Erfassung und ästhetischen ‚Überbietung‘ von Wirklichkeit in neuen Artefakten und immer komplexeren Bildkonstruktionen sowie nicht zuletzt die Freude am Einlassen und an der Auseinandersetzung mit der Komplexität dieser Bildwelten, wie sie in den audiovisuellen Medien mit ihren augenblicklich wohl differenziertesten medialen Konstruktionen zur Darstellung gebracht werden – kurz, das ästhetische Handeln, der selbstauferlegte, spielerische Umgang mit dem sozial und kulturell Vorgefundenen und mit dem natürlich Auferlegten, ist Ausdruck der den Menschen gemäß Plessner bezeichnenden natürlichen Künstlichkeit, gibt Hinweis auf seine immer schon vermittelte, ‚mediale‘ Unmittelbarkeit und auf seine Kulturbedürftigkeit. Die Spur der Bilder schließlich, ihre Geschichte, spiegelt die Medialisierung des Sehens als sozialwissenschaftlich rekonstruierbaren Gang der visuellen Kultur der Moderne wider; als eine Entwicklung, in der technische Artefakte und mediale Konstruktionsweisen entstehen, die immer wieder neue künstliche Sehordnungen und Sehwelten generieren und vorführen, in denen sich der Mensch – vorläufig – einrichten kann. Diese ästhetischen Potentiale sozialen Handelns, die Enthebungen und Freisetzungen aus überkommenen, traditionellen Bindungen des Darstellens und Deutens, eröffnen die Chance zu einer immer noch höheren Beteiligung des Sehens, der Sinne und des Körpers an der Herstellung, Aufdauerstellung und Veränderung sozialer Zusammenhänge und sie verweisen auf die Notwendigkeit zu deren fortlaufender und zukünftig verstärkter sozialwissenschaftlicher Berücksichtigung. – Nicht nur die menschlichen Ausdrucksmöglichkeiten, auch die Auslegungsmöglichkeiten sind unerschöpflich.

So gesehen weisen die Wege zukünftiger Forschungsbestrebungen der (visuellen) Wissenssoziologie vor allem in drei Richtungen. Vor dem Hintergrund, dass in modernen Gesellschaften die soziale Wahrnehmung immer stärker von medialen Übersetzungsleistungen abhängt, stellt sich für das Unternehmen des deutenden Verstehens und ursächlichen Erklärens sozialen Handelns erstens die Aufgabe der Rekonstruktion dieser Übersetzungen, was die fortgesetzte methodologische Auseinandersetzung und die Weiterentwicklung und Verfeinerung methodischer Verfahren zur sozialwissenschaftlichen Bildinterpretation einschließt, vor allem zur Auswertung audiovisueller Darstellungen.

Zweitens müssen sich Untersuchungen über die Medialisierung des Sehens noch sehr viel intensiver als bisher auf die wachsende Anzahl und die sich steigernde Komplexität der sozial immer größere Bedeutung gewinnenden digitalen Bilder und ebensolchen Kommunikationsmedien einlassen. Hier ist an Computerdarstellungen und an extensive Analysen der Bauformen der durch sie erzeugten ‚Benutzeroberflächen‘ und ‚virtuellen Welten‘ ebenso zu denken wie an die Bildkonstruktionen für die verschiedenen Formen alltäglicher Bildkommunikation in der Nutzung internetfähiger Hybridmedien wie beispielsweise Handys oder MP3-Playern.

Drittens offenbaren nicht zuletzt die hier unternommenen empirischen Analysen ein erhebliches Defizit in der methodischen Behandlung des Auditiven, insbesondere der in allen audiovisuellen Handlungsprodukten vorzufindenden und den Film historisch schon von Anbeginn auszeichnenden Verknüpfung von bewegten Bildern mit Musik. Auch und gerade zur notwendig hinlänglichen Analyse *audiovisueller* Daten bedarf es einer Ergänzung der visuellen Wissenssoziologie durch eine gleichfalls anthropologisch, phänomenologisch und wissenssoziologisch orientierte Musiksoziologie, die allerdings methodisch zu einer Hermeneutik komplexer auditiver Konstruktionen, innerhalb derer die Musik ja nur eine symbolische Ausdrucksform darstellt, erweitert werden müsste.

## Anhang: Partituren

<b>A.</b>	<b>Amateurclubvideofilm</b>	
A.1	„Juist – die etwas andere Ferieninsel“	326
A.2	„Kriegerdenkmal“	333
<b>B.</b>	<b>Hochzeitsvideofilm</b>	336
<b>C.</b>	<b>HipHop-Videoclip</b>	
C.1	„Millionen Rapper“	357
C.2	„Chillin“	365



A.1 Amateurclubvideofilm: „Juist – Die etwas andere Ferieninsel“ (3/7)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamttablauf	Off-Text	Musik / Text
			Halbtotale	<p>Die Mole verschwindet aus dem Bild; ebenso verkleinert sich der Bildanteil des Wassers.</p> <p>Von links erscheint im Bildvordergrund eine neue Dalbe: sie schließt nach oben hin auf gleicher Höhe mit dem Horizont ab; das untere Abschluß des Weiß der Dalbe ist auf gleicher Höhe mit der Schiffskante.</p> <p>Ebenso rückt von links am Horizont eine flache und unbewohnte Landzunge mit hellem Strand ins Bild.</p> <p>Das Schiff bewegt sich von der Mole weg und 'schrumpft' dabei zusehens auf eine Größe, die nur noch der Bug erkennen läßt. Es hat die kürzste Distanz zur Kamera erreicht und ist in Seitenansicht. Vor dem Bug liegt der kurze Schatten des Schiffs, unter und seitlich des Bugs geht ein leichter Wellenschlag. Auf dem Bug eine Gruppe von Menschen, vier Container, über der Szenerie fliegt eine Möwe von links nach rechts durch das Bild.</p> <p>Das Schiff trägt den Namen Frisia II.</p>		<p style="text-align: center;">↓</p> <p>Männerchor. Gesang, einstimmig, Schifferklavier spielt weiter.</p> <p><i>Ich liebe die</i></p> <p><i>Nordsee</i></p> <p><i>die Wellen</i></p> <p><i>und den Strand</i></p> <p><i>ich liebe</i></p> <p><i>die ganze</i></p>

A.1 Amateurclubvideofilm: „Juist – Die etwas andere Ferieninsel“ (4/7)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamttablauf	Off-Text	Musik / Text
			Kamera beendet den Schwenk. Bildausschnitt konstant.	<p>Die ‚mitgewanderte‘ Dalbe im Bildvordergrund hat den rechten Bildrand erreicht und schließt mit ihm ab.</p> <p>Das Schiff schiebt sich, wieder größer werdend, von rechts ins Bild, bis die Brücke erneut zu sehen ist und der ‚offene‘ linke Bildrand mit der Landzunge auf ca. ein Zehntel der Bildgröße zusammengeschrumpft ist.</p>		<i>herrlich</i>
2	0.00.27	Harter Schnitt	Gleiche Position und Höhe auf der Mole; der Blick ist – gegenüber dem Ende der vorigen Einstellung – jedoch um ca. 45° weiter nach links gedreht. Totale. Bildausschnitt konstant.	<p>Das Schiff ist in der Halbheit aus der vorigen Einstellung erhalten geblieben; auch die Seitenansicht blieb erhalten. Es ragt von rechts nach links ins Bild und sein Bug endet in der Bildmitte. In der linken Bildhälfte (vom Bug bis zum linken Bildrand in dieser Reihenfolge): Fahnenstangen mit Fahnen, ein Turm, Häuser und das obere Ende eines Lastenkrans. Hinter dem Bug die Andockmöglichkeiten. Im Vordergrund, ganz auf der linken Seite unten: eine Dalbe und darunter ein kleines Stück der Mole.</p>		<i>schöne</i>



A.1 Amateurlubvideofilm: „Juist – Die etwas andere Ferieninsel“ (7/7)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamtablauf	Off-Text	Musik / Text
			<p>Konstanter Bildausschnitt.</p> <p>Die Kamera schwenkt am Schiff entlang und zieht dabei leicht nach oben.</p> <p>Die Kamera beendet den Schwenk. Totale. Konstanter Bildausschnitt.</p>	<p>Unmittelbar vor dem Bug, dessen Oberkante in der horizontalen Bildmitte abschließt, fast die andere Hälfte des Bildes einnehmend: ein Lastkran. Der Kai, der horizontal etwa ein Drittel des Bildes durchgängig einnimmt, ist bis auf drei abgeschnittene Personen im rechten Bildvordergrund leer. Der Schiffsaufbau / Brücke kommt ins Bild, die Bugspitze verschwindet nach rechts. Unterhalb der Brücke, an der Seite des Schiffes bzw. am Rand des Kais: zwei Portale (überdachte Durchgänge) mit Absperungen. Der linke Bildrand wird durch einen Mast abgeschlossen. Im Bildvordergrund befinden sich einige stehende und sitzende Personen, die der Kamera den Rücken zuwenden, sowie einige Fahrräder.</p>	<p><i>Es ist Juli '98. Nach gut zehn Stunden Bahnfahrt von Singen über Stuttgart, Frankfurt, Hannover,</i></p>	<p><i>Mein Herz könn' woanders auf Welt nicht glücklich sein“</i></p> <p>Ausblenden der Musik</p>
4	0.00.45	Harter Schnitt	<p>Kamera in gleicher Höhe, Ausrichtung und in vermutlich gleicher Position wie am Ende von 3., jedoch gezoomt. Halbnahe. Konstanter Bildausschnitt.</p>	<p>Eine Vielzahl von Menschen aller Altersgruppen, ausgenommen Teenager: Links im Bildvordergrund ein älterer Herr mit Schnauzbart und Schlapphut. Dann ein Pärchen, das seine Kinder auf den Schultern trägt.</p>	<p><i>Bremen</i></p> <p><i>bis</i></p>	<p>Musik läuft im Hintergrund weiter, ist jedoch durch den Kommentar überlagert.</p>

A.2 Amateurlubvideofilm: „Kriegerdenkmal“ (1/3)							
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data		
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamtablauf	Off-Text	Musik / Text	Geräusche
1	0.00.00	Harter Schnitt		Schwarzer Bildschirm			
2	0.00.03	Einblendung		<p>Der schwarze Hintergrund bleibt erhalten. In einem Zuge erscheint die Einblendung: „Kriegerdenkmal“. Weiße, altdeutsche Frakturschrift. In der ersten Zeile (zentriert in der horizontalen Bildmitte): „Krieger“ (gesperrt). In der zweiten Zeile darunter (zentriert, linksbündig am darüber stehenden Wort ausgerichtet): „denk“. Es folgt eine Lücke, dann: „mal!“ (rechtsbündig am darüber stehenden Wort ausgerichtet).</p>		<p>Martialische Orchestermusik mit dominanten Blas- und Schlaginstrumenten. Männergesang im Chor. Der Text des Liedes lautet: "Führer befiehlt, wir folgen dir!" Insgesamt: Verzerrter Klang. Historisches Tondokument</p>	<p>Maschinengewehrknatter</p>
3	0.00.08	Ausblendung der Schrift		Schwarzer Bildschirm			
4	0.00.09	Einblendung		<p>Der schwarze Hintergrund bleibt erhalten. In einem Zuge erscheint die Einblendung: „Ein Film von Günter Schwab“. Weiße, moderne, technische Schrift. Kleinere Schriftgröße als zuvor, jedoch ähnlich im Bild plazierte: In der ersten Zeile (zentriert in der horizontalen Bildmitte, zwischen den Worten größere Abstände lassend):</p>			

A.2 Amateurclubvideofilm: „Kriegerdenkmal“ (2/3)							
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data		
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamtablauf	Off-Text	Musik / Text	Geräusche
				„Ein Film von“. In der zweiten Zeile darunter (zentriert): „Günter Schwalb“.		↓	↓
5	0.00.14	Ausblendung	Schwarzer Bildschirm			Ausblenden	
6	0.00.15	Harter Schnitt	Kamera in Untersicht leicht schräg von links nach rechts ausgerichtet. Totale. Bildausschnitt ist über die Einstellung hinweg konstant.	Teilansichten von Gebäuden einer mittelalterlich anmutenden Stadt. Innerstädtischer Bereich, Altstadt. Im Bildzentrum ein hoch aufragender Kirchturm: er ist nach unten vom Bildrand abgeschnitten, seine Spitze mit dünnem metallernem Stab endet mit dem oberen Bildrand. Dahinter: strahlend blauer, wolkenloser Himmel; die Sonne scheint. Vor dem Turm: ein weiterer kleiner Turm mit Zwiebdach und die Dächer niedriger Häuser. Auf einem dieser Dächer: eine Fernsehantenne für terrestrischen Empfang. Links am Bildrand: Abgeschnitten, eine Gebäudeteilansicht mit Fachwerk, nach oben hin mit dem Häuserdach abschließend. Auf der Hauswand eine Wandmalerei: ein mittelalterliches Gebäude mit Turm und Torbogen, davor eine Brücke, die zum Torbogen hinführt.	<i>Fürwabr – ein schönes Städtchen dieses Radoffzell am Bodensee. So Vieles ist hier noch in Ordnung.</i>		

A.2 Amateurclubvideofilm: „Kriegerdenkmal“ (3/3)							
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data		
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamtablauf	Off-Text	Musik / Text	Geräusche
				In der rechten Bildhälfte (fast vertikal mittig im Bild beginnend) ein weiteres, nach unten und zum rechten Bildrand hin abgeschnittenes, helles Gebäude; ebenfalls mit Wandmalerei: eine komplette Stadtansicht mit davor liegenden, landwirtschaftlich genutzten Grünflächen. Über der Malerei: ein nicht zu identifizierender Spruch mit darüber liegendem Ornament. Auf dem Dach dieses Gebäudes, nach oben zum Bildrand hin abschließend: eine Satellitenschüssel.			
7	0.00.20	Harter Schnitt	Kamera in leichter Untersicht. Leicht schräg von rechts nach links ausgerichtet. Totale. Bildausschnitt ist über die Einstellung hinweg konstant.	Teilansichten zweier Wohngebäude. Im Bildzentrum, in der Lücke zwischen den Häusern, die nach rechts und links abgeschnitten sind: die Spitze des Kirchturmes. Im Bildvordergrund: Äste von Büschen, mit teilweise braunen Blättern. Vom rechten Haus sind nur einige Fenster mit geöffneten Fensterläden als ganzes zu erkennen.	<i>Fast ein bisschen wie früher.</i>		

B.1 Hochzeitsvideofilm: Sample 1 (1/21)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamt Ablauf	Off/On-Text	Musik / Text
	1.12.32	Harter Schnitt	Kamera in Augenhöhe (Normalsicht), leicht links, ca. 5 m vom Geschehen entfernt. Totale. Statisch. Bewegung im Bild.	Braut (links) und Bräutigam (rechts) sitzen auf einer Kinderschaukel, im Grünen, vor einer Hecke. Sie schaukelt, er wippt. Vorderes rechtes Gestänge der Schaukel mündet in der rechten unteren Bild-ecke. Linkes oberes Gestänge mündet in der linken oberen Bild-ecke.		
	1.12.39	Einstellung friert ein		Braut in Vorwärtsbewegung schaukelnd, in geringster Entfernung zur Kamera.	<i>Gut</i>	
	1.12.47	Weiche Überblendung	Kamera in Augenhöhe, leicht links, ca. 6 m vom Geschehen entfernt. Totale. Statisch. Verwackeltes, stehendes Bild.	Schaukel nun in Ganzansicht. Braut allein auf der Schaukel, wird von einer rechts von ihr stehenden Frau angeschubst. Hohes, weit ausladendes Schaukeln. Braut springt von der Schaukel und kommt zum Stehen.	<i>Und jetzt.</i> <i>Jetzt springen.</i> <i>Springen!</i> <i>Springen!</i>	
1	1.13.09	Harter Schnitt	Normalsicht. Nahaufnahme. Statisch. Keine Bewegung im Bild.	Bildfüllend: Ein Strauss roter Rosen. Auf den Blüten zweier Rosen sind getrennt voneinander die Eheringe drapiert.		Getragenes Flötenspiel. Irisch-volkstümlich anmutend.
	1.13.12	Im bestehenden Bild formen sich kleine Quadrate und Rechtecke aus, die sich zu zunehmend größeren Gruppierungen zusammenfinden.				↓

B.1 Hochzeitsvideofilm: Sample 1 (2/21)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamt Ablauf	Off/On-Text	Musik / Text
		Größe und Ausformung der rechteckigen Teilsegmente sind unterschiedlich; ihre Farbgebung ist eher hell. Das Rosenbild löst sich in / mit den Rechteckgruppierungen auf, 'verschwimmt'. Die nun nur noch aus kleinen bunten Quadraten und Rechtecken bestehende Ansicht löst sich auf und gibt den Blick auf ein neues Bild frei. Im Bildzentrum werden zuerst die Formen und die neue Einstellung erkennbar.				
2	1.13.15		Halbnah. Kamera auf Augenhöhe. Statisch. Keine Bewegung im Bild.	Portraitaufnahme: Das sich küssende Brautpaar: er links, sie rechts im Bild.		
	1.13.19	Aus dem Bildzentrum heraus, etwas unterhalb der sich berührenden Lippen, öffnet sich das Bild rautenförmig.				↓



B.1 Hochzeitsvideofilm: Sample 1 (3/21)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamttablauf	Off/On-Text	Musik / Text
		In der Raute, die sich schnell vergrößert und das Bild zu überlagern beginnt, dominiert die Farbe rot. Als sich das alte Bild mit den Rändern der Raute in die Ecken ,zurückzieht', wird der neue Bildinhalt erkennbar.				
3.	1.13.24  1.13.28	  Aus den Bildecken heraus, zum Bildzentrum hin und zugleich aus dem Bildzentrum heraus zu den Mitten der Bildränder hin – die Symmetrie des Bildinhaltes aufgreifend und verdoppelnd – bilden sich helle Formen, in denen sich der neue Bildinhalt andeutet. Die hellen Flächen vergrößern sich, geben den Bildinhalt frei.	Detailaufnahme Statisch. Keine Bewegung im Bild.	Drei rote Rosen mit den darauf drapierten Eheringen. Symmetrische Bildaufteilung (Variation von 3.)		↓ (getragen und gedehnt) <i>Every night</i>

B.1 Hochzeitsvideofilm: Sample 1 (4/21)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamttablauf	Off/On-Text	Musik / Text
4	1.13.31  1.13.36	  Vom rechten unteren Bildrand beginnen sich hoch aufragende dunkle Streifen über das Bild zu legen. Die Bildmitte des unteren Randes, an der auch das Seitenteil der Bank endet, bildet das Zentrum, von dem aus sich wie von einem Zirkel gezogen, die Streifen von rechts unten nach rechts oben, links oben und schließlich links unten über das Bild bewegen. Dabei ziehen sie das neue Bild hinter sich her.	Statisch. Keine Bewegung im Bild. Kamera auf Augenhöhe. Halbnahe Einstellung.	Portrait: Das Brautpaar nebeneinander sitzend, in der Kirche. Beide blicken in entgegengesetzte Richtungen aus dem Bild. Zwischen ihnen das mit einer Rose und weißem Band geschmückte Seitenteil einer Kirchenbank. Deren oberer Knäuf liegt genau im Bildzentrum und bildete auch den Mittelpunkt im Ornament der vorausgehenden Überblendung. Im Hintergrund die Angehörigen.		<i>in my dreams</i> <i>I see you,</i>   <i>I feel you,</i>
5.	1.13.39		Aufsicht. Statisch. Keine Bewegung im Bild. Detailaufnahme.	Zwei rote Rosen vor dunklem Hintergrund; darauf die beiden Eheringe. Im linken Ring ist die Gravur des Datums zu entziffern. Symmetrische Bildaufteilung: Mittig am unteren Bildrand werden die Rosen		<i>that is</i>   <i>how</i>

B.1 Hochzeitsvideofilm: Sample 1 (5/21)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamttablauf	Off/On-Text	Musik / Text
	1.13.39	Von der vertikalen Bildhalbierenden aus öffnet sich wie ein Vorhang das alte Bild und gibt den Blick auf das neue frei. Mittig am unteren Rand öffnet sich der Vorhang weiter als am oberen, der eher als Aufhänger dient. Der Vorhang führt die Ringe auseinander, je zu einer Seite aus dem Bild.		getrennt.		<i>I know you go on</i>
6	1.13.48		Kamera in Augenhöhe; Großaufnahme. Statisch. Keine Bewegung im Bild.	Portrait: Das sich küssende Brautpaar. Bildfüllend. Die sich berührenden Münder im Zentrum des Bildes.		<i>far across</i>
	1.13.51	Das Bild dreht als ganzes nach links hinten in den Bildschirm hinein, verkleinert sich dabei und gibt den Blick auf eine bereits dahinter liegend Einstellung frei. Das Bild dreht sich weiter um die eigene Hochachse und				<i>the distance</i>

B.1 Hochzeitsvideofilm: Sample 1 (6/21)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamttablauf	Off/On-Text	Musik / Text
		verschwindet, immer kleiner werdend im Bildzentrum und genau im Schnittpunkt der Ringe.				<i>and spaces</i>
7	1.13.54		Aufsicht. Statisch. Keine Bewegung im Bild. Detailaufnahme.	Rote Rosen mit den darauf drapierten Eheringen. Die Ringe sind ineinander gestellt und-deutlich sind Datum und Namen zu erkennen. Die sich elliptisch überscheidenden Ringteile im Bildzentrum.		<i>between us</i>
	1.13.58	Das als Bild im Bild gerahmte Zentrum mit den aufeinander stehenden Ringen auf der Rosenblüte wandert nach hinten ins Bildzentrum hinein und verkleinert sich dabei. Zugleich vervielfachen sich die Ränder dieses Bildes zum Rand des Bildschirms hin. Die Ränder fallen gleichalls nach innen ins Bildzentrum und geben die Ansicht auf die neue Einstellung frei.				<i>you</i>  <i>have</i>  <i>come</i>

B.1 Hochzeitsvideofilm: Sample 1 (7/21)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamttablauf	Off/On-Text	Musik / Text
	1.14.02	Das Bild beginnt sich nach rechts um seinen Mittelpunkt zu drehen. Einer der nahe heranrückenden, deshalb als solcher nicht mehr erkennbaren Ehe-ringe füllt die rechte Bildhälfte aus: die Kamera taucht in die Ringöffnung ein. In der linken Bildhälfte, 'über' dem Ring, 'liegen' Braut und Bräutigam horizontal in der neuen Einstellung. Was vom Ring noch zu erkennen war, verblasst und verschwindet in die untere rechte Bild-ecke, während sich das Bild weiter nach rechts dreht.	Kamera zoomt auf die Objekte zu. Eines der Objekte in Makroauf-nahme.			<i>far</i>
	1.14.05		Zoombewegung der Kamera endet.			<i>wbere-</i>
10	1.1412		Kamera in Untersicht. Abstand ca. 1,5 m. Statisch. Totale. Keine Bewegung im Bild.	Gruppenportrait. Das Braut-paar hat sich aus der Ringöff-nung und mit der Drehbewe-gung in die Bildmitte platziert, umgeben von den Brauteltern (Variante von 10).		<i>ever</i>  <i>you are</i>

B.1 Hochzeitsvideofilm: Sample 1 (8/21)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamttablauf	Off/On-Text	Musik / Text
	1.14.17	Vom gesamten rechten Bildrand, durch einen dünnen schwarzen Balken getrennt, beginnt die sich neue Einstel-lung nach links aus-zudehnen und drückt dabei die alte zunächst zusammen, bevor sie es verdrängt. Die Ein-stellungen wirken wie auf eines sich drehenden Wür-fels aufgespannt.				<i>I</i>
11	1.14.19		Normalsicht. Statisch. Keine Bewegung im Bild. Nahaufnahme	Einzelner weißer Ring auf weißer Rose. Ring liegt im Goldenen Schnitt der Kompo-sition.		<i>believe</i> <i>that the heart does</i>
	1.14.22	Die Einstellung dreht sich nach links und schiebt sich, mit ihrer linken unteren Kante dem unteren Bildrand folgend, nach rechts aus dem Bild. Es kommt ein blau-weißer Hinter-ground zum Vor-schein. Zugleich kommt aus der frei gewordenen linken				<i>go</i>

B.1 Hochzeitsvideofilm: Sample 1 (9/21)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamtablauf	Off/On-Text	Musik / Text
		unteren Bildecke die neue Einstellung ins Bild: sie steht zunächst noch auf dem Kopf und dreht sich dann, während ihr Vorgängerin immer kleiner wird und sich drehend in die rechte obere Bildecke zurückzieht, in den Vordergrund, um schließlich das Bild auszufüllen.				<i>on</i>
12	1.14.24  1.14.27	Über den linken Bildteil lagern sich neue, helle Formen. Die alte Einstellung verblasst zusehends, während die neue an Prägnanz gewinnt.	Normalsicht. Statisch. Totale. Keine Bewegung im Bild.	Gruppenportrait. Das Brautpaar inmitten der Eltern des Bräutigams. Im Hintergrund Gebüsch und Bäume.		<i>once more</i>
13	1.14.29  1.14.32	Zentrisch aus der Bildmitte heraus vergrößert sich die neue Einstellung	Leichte Aufsicht. Nahaufnahme. Statisch. Keine Bewegung im Bild.	Beide Eheringe getrennt voneinander auf weißen Rosen. Die linke etwas überhöht und heller als die rechte ausgeleuchtet.		<i>you open</i>  <i>the</i>

B.1 Hochzeitsvideofilm: Sample 1 (10/21)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamtablauf	Off/On-Text	Musik / Text
		zusehends, bis sie das gesamte Bild ausfüllt und die alte Einstellung überdeckt.				<i>door</i> <i>and you're here in</i>
14	1.14.34  1.14.37	In der Bildmitte platzt die Einstellung auf. Die gleichförmig sich vergrößernden Ränder und Flächen der aufgeplatzten Stelle bewegen sich zu den Bildecken hin und aus dem Bild hinaus. Sie geben den Blick auf die neue Einstellung frei.	Leichte Untersicht. Statisch. Totale. Keine Bewegung im Bild.	Gruppenportrait. Das Paar inmitten der Eltern des Bräutigams. Im Hintergrund Gebüsch und Bäume.		<i>my heart</i> <i>and</i>
15	1.14.39  1.14.43	Das Bild beginnt sich um die eigene Achse nach rechts zudrehen und zirkelt dabei zugleich immer kleiner werdend in das Bildzentrum.	Leichte Aufsicht. Detailaufnahme. Statisch. Keine Bewegung im Bild.	Einzelner Ring auf einzelner weißer Rose. Auf der Rose sind Tauperlen zu erkennen.		<i>my heart</i> <i>will go and</i>  <i>and</i>

B.1 Hochzeitsvideofilm: Sample 1 (11/21)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamttablauf	Off/On-Text	Musik / Text
		Dabei zieht es eine Spur von Doppelungen seiner selbst hinter sich her. Die Einstellung verschwindet im Bildzentrum und gibt den Blick auf die bereits existente neue Einstellung frei.				
16	1.14.45  1.14.49	Vom gesamten unteren Bild schiebt sich die neue Einstellung aufwärts strebend ins Bild und verdrängt dabei die vorige nach dem oberen Bildrand hin, bis sie aus dem Bild verschwunden ist.	Normalsicht. Statisch. Totale. Keine Bewegung im Bild.	Gruppenportrait. Das Paar inmitten der Trauzeugen. Im Hintergrund Gebüsch und Bäume.		<i>on</i>
17	1.14.52		Aufsicht. Detailaufnahme. Statisch. Keine Bewegung im Bild.	Einzelner Ring auf roten Rosen.		<i>love can</i>
18	1.14.55	Harter Schnitt. Intert-Bild. In einem künstlichen medialen Setting ein goldener Bildrahmen.	Normalsicht. Statisch. Keine Bewegung im Bild.	Einstellung 17 ist verkleinert in einen goldenen Rahmen gesetzt. Dieser lehnt auf dem Boden stehend an einer roten Säule; davor eine umgefallene		<i>touch us one time</i>

B.1 Hochzeitsvideofilm: Sample 1 (12/21)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamttablauf	Off/On-Text	Musik / Text
				und zerbrochene weiße Säule, die die gerahmte Einstellung etwas verdeckt. Auf dem Boden viele weiße Bruchstücke. Im Hintergrund ein alt-ägyptisch anmutendes Wandgemälde mit typischer Frauenansicht und Vögeln. In der gerahmten Einstellung ist der Ring zu sehen, er befindet sich über der weißen Säule am linken Rand des goldenen Rahmens; die Bildaufteilung im goldenen Rahmen entspricht derjenigen im durch das Medium gesetzten Rahmen.		<i>and last for a lifetime</i>
19	1.15.03  1.15.07	Harter Schnitt  Von beiden Bildrändern klappen sich gleichzeitig wie zwei perspektivisch zum Bildzentrum sich verjüngende Fenstertüren zu. Sie enthalten zu gleichen Teilen die	Normalsicht. Statisch. Totale. Keine Bewegung im Bild.	Gruppenportrait. Das Paar zusammen mit den Eltern des Bräutigams; links: Braut im Vordergrund, Bräutigam dahinter; rechts: die Eltern des Bräutigams (gleiche Komposition). Im Hintergrund: Gebüsch, Bäume und ein grüner Bauwagen.		<i>and never let go</i>  <i>till we're</i>

B.1 Hochzeitsvideofilm: Sample 1 (13/21)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamt Ablauf	Off/On-Text	Musik / Text
		gehälfteten Ansichten der neuen Einstellung. Der ‚Fensterladen‘ schließt sich mittig, die neue hat die alte Einstellung überdeckt.				<i>one</i>
20	1.15.10  1.15.14	Insert-Bild. In ein künstliches mediales Setting ist ein goldener Bildrahmen mit einem Ausschnitt der vorigen Einstellung eingepasst	Aufsicht. Nahaufnahme. Statisch. Keine Bewegung im Bild.	Beide Eheringe nebeneinander auf je einer weißen Rose.		<i>love</i> <i>was</i>
21	1.15.16	Harter Schnitt	Normalsicht. Statisch. Totale. Keine Bewegung im Bild.	Gruppenportrait. Das Brautpaar in der Bildmitte, umrahmt von den Brauteltern. Alle blicken nach links aus dem Bild.		<i>when</i> <i>I loved you</i> <i>one true</i>
22	1.15.19	Zentrisch aus der Bildmitte heraus vergrößert sich die neue Einstellung zusehends, bis sie das gesamte Bild ausfüllt und die alte Einstellung überdeckt.	Normalsicht. Statisch. Keine Bewegung im Bild.	Einstellung 21 wird verkleinert und in einen goldenen Rahmen gesetzt: Das Brautpaar. Im Hintergrund des goldenen Rahmens ein drapierter roter Vorhang, links vom goldenen Rahmen eine antike Lampe. Im Vordergrund, den Inhalt der goldenen gerahmten Einstellung leicht verdeckend, aufgefächerte Glückwunschkarten.		<i>time</i> <i>I hold to</i>  <i>in</i>

B.1 Hochzeitsvideofilm: Sample 1 (14/21)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamt Ablauf	Off/On-Text	Musik / Text
23	1.15.26		Normalsicht. Statisch. Totale. Keine Bewegung im Bild.	Gruppenportrait. Das Brautpaar in der Bildmitte, umrahmt von den Brauteltern. Alle blicken nach links aus dem Bild (es handelt sich um dieselbe Einstellung wie 21).		<i>my life</i>
24	1.15.29  1.15.32	Harter Schnitt  Das Bild hellt sich komplett auf und verfärbt sich dabei leicht bläulich; es scheint hätte sich ein heller Schein wie ein Nebel oder eine Wolke über das Bild und die Einstellung gelegt. Vom unteren Bildrand her nach oben gewinnt das Bild wieder seinen ‚natürlichen‘ Farbgehalt und Helligkeitsstufe zurück. Die neue Einstellung hat die alte abgelöst.	Aufsicht. Detailaufnahme. Statisch. Keine Bewegung im Bild.	Einzelner Ring auf roten Rosen (dieselbe Einstellung wie 17).		<i>We'll always</i> <i>go</i>  <i>on</i>
25	1.15.34  1.15.38	Von der rechten unteren Bildecke bis exakt in die Mitte	Normalsicht. Statisch. Totale. Keine Bewegung im Bild.	Gruppenportrait. Das Brautpaar inmitten eines größeren Kreises von Angehörigen.		<i>near</i>   <i>far</i>

B.1 Hochzeitsvideofilm (B): Sample 1 (15/21)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamt Ablauf	Off/On-Text	Musik / Text
		des unteren Bildrandes erstreckt sich jene Linie, von der aus die Überblendung beginnt. Mit ihren unscharfen Rändern zieht sie wie ein Scheibenwischer von rechts nach links die neue Einstellung übers Bild.				
26	1.15.40		Leichte Aufsicht. Nahaufnahme. Statisch. Keine Bewegung im Bild.	Einzelner Ring auf einzelner weißer Rose. Auf der Rose sind Tauperlen zu erkennen (Variation der Einstellung 15).		<i>wherever you are</i>
27	1.15.44	Insert-Bild: Das Bild schrumpft schlagartig etwas zusammen. Um es herum hat sich ein schmaler goldener Bildrahmen gelegt, der unmittelbar mit dem durch das Medium gegebenen Rahmen abschließt.	Leichte Aufsicht. Nahaufnahme. Statisch. Keine Bewegung im Bild.	Einzelner Ring auf einzelner weißer Rose. Auf der Rose sind Tauperlen zu erkennen (Dieselbe Einstellung wie 26).		<i>I believe</i>
28	1.15.46	Harter Schnitt	Normalsicht. Statisch. Totale. Keine Bewegung im Bild.	Gruppenportrait. Das Brautpaar inmitten eines größeren Kreises von Angehörigen (dieselbe Einstellung wie 25).		<i>that</i>
	1.15.50	Das Bild schrumpft zunächst etwas				<i>the heart does go</i>

B.1 Hochzeitsvideofilm (B): Sample 1 (16/21)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamt Ablauf	Off/On-Text	Musik / Text
		in sich zusammen, dreht sich dann rückwärtig nach rechts um die eigene Hochachse und bewegt sich dergestalt immer kleiner werdend ins Bildzentrum. Den freigewordenen Hintergrund füllt bereits die neue Einstellung aus.				<i>on</i>
29	1.15.52		Normalsicht. Nahaufnahme. Statisch. Keine Bewegung im Bild.	Einzelner Ring auf einzelner roter Rose. Auf der Rose sind Tauperlen zu erkennen. Der Ring befindet sich leicht nach links oben von der Bildmitte.		<i>once</i>
	1.15.56	Aus dem Zentrum des Ringes heraus, exakt vom Goldenen Schnitt des Bildes aus, die Kreisform des Ringes aufnehmend, legt sich die neue Einstellung über die alte.				<i>more</i>
30	1.15.59		Normalsicht, ca. 5 m vom Geschehen entfernt. Totale. Statisch. Keine Bewegung im Bild.	Braut und Bräutigam nebeneinander auf der Schaukel. Sie in Schaukelbewegung nach vorne, nahe zum Betrachter hin (Standbild aus der Rahmung, vgl. die Einstellung 0.1).		<i>you open</i>

B.1 Hochzeitsvideofilm (B): Sample 1 (17/21)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamt Ablauf	Off/On-Text	Musik / Text
	1.16.02	Von der rechten und linken Bildecke wird das Bild symmetrisch zur Mitte des unteren Bildrandes hin zusammengezogen, während es in den oberen Bildecken stabil bleibt. Der Bildinhalt verzerrt stark. In dem Moment, in dem die unteren Ecken in der Mitte des unteren Randes zusammen treffen, löst sich das Bild auch aus den oberen Ecken ab und fällt in der unteren Bildrandmitte in sich zusammen. Dahinter wird die Ansicht der schon existenten neuen Einstellung frei.				<i>the</i>  <i>door</i>  <i>and</i>
31	1.16.04		Leichte Aufsicht. Nahaufnahme. Statisch. Keine Bewegung im Bild.	Die beiden Ringe nebeneinander auf je einer weißen Rose (Variation der Einstellungen 13 und 20).		<i>you're here in my heart</i>
	1.16.08	Die Einstellung schrumpft zusammen und zieht sich dabei in die obere rechte Bildecke zurück.				<i>and</i>  <i>my</i>

B.1 Hochzeitsvideofilm (B): Sample 1 (18/21)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamt Ablauf	Off/On-Text	Musik / Text
		An seiner linken unteren Ecke zieht sie die neue Einstellung hinter sich her und als Bild über den blau-weißen Hintergrund.				<i>heart</i>
32	1.16.10	Das Bild beginnt sich um die eigene Achse nach rechts zudrehen und zirkelt dabei zugleich immer kleiner werdend in das Bildzentrum. Dabei zieht es eine Spur von Doppelungen seiner selbst hinter sich her. Die Einstellung verschwindet im Bildzentrum und gibt den Blick auf die bereits existente neue Einstellung frei (identische Überblendung wie in 15).	Normalsicht. Totale. Statisch. Keine Bewegung im Bild.	Braut und Bräutigam nebeneinander auf der Schaukel (identisch mit Einstellung 30).		<i>will go on</i>  <i>and</i>  <i>on</i>
33	1.16.16		Normalsicht. Detailaufnahme. Statisch. Keine Bewegung im Bild.	Die beiden Eheringe übereinander und ineinander vor dunklem Hintergrund.		
	1.16.19	Weiche Überblendung				



B.1 Hochzeitsvideofilm: Sample 1 (19/21)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamtlauf	Off/On-Text	Musik / Text
		Während die alte Einstellung verblasst, gewinnt durch sie hindurch die neue Einstellung allmählich die volle Plastizität.				
34	1.16.22		Normalsicht, Totale. Statisch. Keine Bewegung im Bild.	Die Braut allein auf der Schaukel. In Schaukelbewegung nach hinten, weit vom Betrachter entfernt (Standbild aus der Rahmung, vgl. die Einstellung 0.2).		
35	1.16.25	Harter Schnitt. Insert-Bild: In ein künstliches mediales Setting ist ein goldener Bildrahmen mit einem Ausschnitt der vorigen Einstellung eingepasst.	Normalsicht. Statisch. Keine Bewegung im Bild.	Einstellung 34 wird verkleinert und in einen goldenen Rahmen gesetzt; dieser ist links im Bild platziert. Das Bild gibt einen Blick in eine Raumecke wieder, entsprechend ist die gerahmte Einstellung perspektivisch verzerrt. Rechts neben ihr, ebenfalls in einen Goldrahmen eingepasst: die beide Eheringe, übereinander liegend, auf roten Rosen. In dieser Einstellung sind die Ringe im Goldenen Schnitt platziert. Vor der golden gerahmten Einstellung der Ringe stehen antike Uhren auf dem Sims einer Kamin-Attrappe; sie überdecken den Inhalt leicht. Im Bildvordergrund,		

B.1 Hochzeitsvideofilm (B): Sample 1 (20/21)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamtlauf	Off/On-Text	Musik / Text
				„zwischen“ den beiden Goldrahmen und am Schnittpunkt der Wände: eine antik anmutende Büste auf einem Sockel.		
36	1.16.31	Harter Schnitt	Aufsicht. Großaufnahme. Statisch. Keine Bewegung im Bild.	Beide Eheringe einander überschneidend auf einem bildfüllenden Bett von roten Rosen. Es handelt sich um das über dem-Kaminsims hängende Rosenbild aus Einstellung 35.		<i>you're</i>
	1.16.34	Aus der Bildmitte heraus öffnet sich ein zusehends an Größe gewinnender Kreis. Er (ver-) drängt die Einstellungen mit den auf Rosen gebetteten Ringen und quetscht diese an die Bildränder, bevor er sie vollends überlagert und die neue Einstellung freigibt.				<i>here</i>
37	1.16.33		Normalsicht. Großaufnahme. Statisch. Keine Bewegung im Bild.	Portrait: Das sich küssende Paar. Die sich berührenden Münder befinden sich genau in der Bildmitte. Bereits mit dem sich öffnenden Kreis in der Überblendung gibt sich somit der Bildinhalt preis.		<i>there's nothing I fear</i>
38	1.16.55	Harter Schnitt	Kamera in Augenhöhe, leicht links, ca. 5 m vom	Braut (links) und Bräutigam (rechts) sitzen auf einer		<i>And I know that my heart will</i>

B.1 Hochzeitsvideofilm: Sample 1 (21/21)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamt Ablauf	Off/On-Text	Musik / Text
	1.17.02	Einstellung friert ein.	Geschehen entfernt. Totale. Statisch. Bewegung im Bild.	Kinderschaukel, im Grünen, vor einer Hecke. Beide schaukeln. Schaukel in Ganzansicht. Braut in Vorwärtsbewegung schaukelnd, in geringster Entfernung zur Kamera.		go on
	1.17.09	Weiche Überblendung: Während die alte Einstellung verblasst, gewinnt durch sie hindurch die neue Einstellung allmählich die volle Plastizität.				we'll stay forever this way you are safe in my heart and
39	1.17.11		Kamera in Augenhöhe, leicht links, ca. 5 m vom Geschehen entfernt. Totale. Statisch. Bewegung im Bild.	Braut allein auf der Schaukel, wird von einer rechts von ihr stehenden Frau angeschubst. Hohes, weit ausladendes Schaukeln. Braut springt von der Schaukel und kommt zum Stehen.		my heart will go on and on
	1.17.25	Einstellung friert ein.	Totale. Statisch. Verwackeltes, stehendes Bild.			mmmmmm
40	1.17.33	Harter Schnitt	Normalsicht. Nahaufnahme. Statisch. Keine Bewegung im Bild.	Portrait: das Gesicht der Braut sehr nah, vom oberen und unteren Bildrand abgeschnitten. In die Kamera blickend und lächelnd.		uuuuubbbb

C.1 HipHop-Videoclip: „Millionen Rapper“ (1/9)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamt Ablauf	Text	Musik
1	0.00.12	Harter Schnitt	Nicht definierbar	<p><b>1. Einzelbild:</b> gleichmäßig heller, aber nicht weißer und auf den ersten Blick gleichmäßig durchfärbter Bildschirm. Schmutzig. Am oberen und unteren Bildrand je ein monochromer schwarzer Balken. Die Einstellung von Einzelbild 1 bleibt über sechs Einzelbilder hinweg unverändert.</p> <p><b>7. Einzelbild:</b> links oben drei unterschiedlich dimensionierte und verschieden ausgeformte dunkle Flecken, die sich in gleichem Abstand zueinander befinden. Der übrige Bildinhalt entspricht dem von Einzelbild 1. Der größte Fleck grenzt unmittelbar an den linken Bildrand, ist von diesem abgeschnitten und erstreckt sich bis zu dessen Mitte. Fast auf gleicher Höhe, leicht rechts davon, ein etwas kleinerer, in seiner Ausdehnung klarer umgrenzter, also vermutlich ganzansichtiger Fleck. In fast gleichem Abstand zu diesem, den oberen schwarzen Balken in der Bildmitte jedoch berührend, der dritte und kleinste Fleck.</p>		<p>Mit dem zweiten Bild: ein kurzer, schwacher und dumpfer Einzelton. Mit dem dritten Bild ein etwas klarerer und etwas längerer. Mit dem vierten ein hoher, klarer, längerer, eher technisch anmutender Einzelton. Mit jedem weiteren Einzelbild erklingt nun derselbe hohe, klare Einzelton.</p>

C.1 HipHop-Videoclip: „Millionen Rapper“ (2/8)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamtablauf	Text	Musik
				<p><b>Einzelbild 8:</b> Hintergrund und Balken sind erhalten geblieben. Unmittelbar über dem unteren Bildrand, mit einer stärkeren Ausrichtung nach links, eine Häufung dunkler Punkte. Zusammen gesehen ergibt diese Ansammlung einen schmalen, lang ausgestreckten Fleck (Wort?). Anders als die Flecken in Eb. 7 ist dieser Fleck in größerer Entfernung zum Betrachter und verschwommen.</p> <p><b>Einzelbild 9:</b> Je eine Fleckansammlung (Worte?) unmittelbar am oberen und unteren Bildrand bzw. schwarzen Balken. Größer als in Eb. 8, aber ebenso verschwommen. Beide Flecken /Worte befinden sich in gleichem Abstand zu dem Balken, an dem sie anliegen, sowie je zum linken und rechten Rahmenrand. Rechtsorientierung der Flecken/ Buchstaben/ Worte.</p> <p><b>Einzelbild 10:</b> Eine Ansammlung von Flecken im linken, unteren Bildteil. Die Ansammlung ergibt zusammen gesehen eine große, leicht nach rechts orientierte elliptische Form. Sie grenzt unmittelbar an den linken</p>		<p>Der hohe, klare Einzelton.</p> <p>Der hohe, klare Einzelton.</p> <p>Der hohe, klare Einzelton</p>

C.1 HipHop-Videoclip: „Millionen Rapper“ (3/8)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamtablauf	Text	Musik
				<p>und an den unteren Bildrand und schließt mit diesem ab.</p> <p><b>Einzelbild 11:</b> Identisch zu Einzelbild 10; die Ausprägung der Flecken ist allerdings schwächer.</p> <p><b>Einzelbild 12:</b> Eine Ansammlung von Flecken, die zusammen eine Ellipse ergeben. Der Vergleich der Größenverhältnisse lässt annehmen, dass es sich um die Ellipse aus den Eb. 10 und 11 handelt. Sie befindet sich genau zwischen den beiden schwarzen Balken und damit in der horizontalen Bildmitte. Das Gebilde grenzt an den linken Bildrand. Die Ausprägung der Flecken ist schwach.</p> <p><b>Einzelbild 13:</b> Die Ellipse nun exakt im Bildzentrum. Links und unten ist die Ausprägung ihrer Punkte/Flecken stärker.</p> <p><b>Einzelbild 14:</b> Unmittelbar an den oberen Bildrand anschließend, ein größeres, zusammenhängendes Fleckengebilde oder zwei unterschiedlich große, eng beieinander liegende Flecken.</p>		<p>Der hohe, klare Einzelton.</p> <p>Der hohe, klare Einzelton.</p> <p>Der hohe, klare Einzelton.</p> <p>Der hohe, klare Einzelton.</p>

C.1 HipHop-Videoclip: „Millionen Rapper“ (4/8)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamttablauf	Text	Musik
			↓	Näher zum linken als zum rechten Bildrand. Rechtsorientierung, unscharf. Teils starke Ausprägung von Einzelpunkten /-flecken <b>Einzelbild 15:</b> Unmittelbar am oberen Bildrand ein Fleckengebilde. Scheint von diesem Rand abgeschnitten. Die Abstände nach zum linken und rechten Bildrand entsprechen denjenigen der/des Gebilde(s) in Einzelbild 14. Starke Ausprägung der Einzelpunkte bzw. -flecken.		Der hohe, klare Einzelton.
2	0.00.12	Harter Schnitt.	Nicht definierbar.  ↓	<b>Einzelbild 16:</b> Gleichmäßig dunkler aber nicht schwarzer Bildschirm. Am oberen und unteren Bildrand je ein monochromer schwarzer Balken. Die Einstellung von Einzelbild 16 bleibt über zwei Einzelbilder hinweg unverändert. <b>Einzelbild 19:</b> In der linken unteren Bildecke eine helle, gelbe und rötliche Form, dreieckig; darunter eine längliche Form roter Färbung. Die Formen sind vom linken bzw. unteren Bildrand abgeschnitten.		Der hohe, klare Einzelton.  Mit jedem Einzelbild derselbe hohe, klare Einzelton. Der hohe, klare Einzelton.

C.1 HipHop-Videoclip: „Millionen Rapper“ (5/8)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamttablauf	Text	Musik
			↓ Kameraposition in Untersicht.  ↓ Kameraposition bleibt in derselben Untersicht. Bildausschnitt konstant. Keine Kamerabewegung.  ↓	<b>Einzelbild 20:</b> Das Gebilde erstreckt sich nun über den gesamten linken Bildrand und hat sich weiter nach rechts ausgedehnt. Verschwommen. Rote und gelbe Farbflecken, mit dunklen Einsprengeln. <b>Einzelbild 21:</b> Gebilde hat sich weiter nach rechts ausgedehnt, wird aber noch vom linken Rand abgeschnitten und ist nun als Person erkennbar. Beide Hände zu Fäusten geballt, hintereinander vor den Mund haltend. Stärkerer Anteil von gelben Flecken, Unscharfer Gesamteindruck: Die Konturen der Person verdoppeln sich, wie ein heller Strahlenkranz. Kopf schließt fast mit oberem Rand ab <b>Einzelbild 22:</b> Person weiter in Richtung Bildmitte, noch immer nach links abgeschnitten. Gleiche Handhaltung, Armbanduhr. Kahler Kopf. Konturen nun stark verdoppelt. <b>Einzelbild 23:</b> Person weiter in Richtung Bildmitte, noch immer nach links abgeschnitten. Gleiche Handhaltung, Oberkörper dreht sich nach rechts.		Der hohe, klare Einzelton und zugleich Kratzgeräusch.  Der hohe, klare Einzelton zusammen mit ‚vollerem‘ zweiten Toneindruck, der im Vergleich zum Einzelton sehr voluminös klingt, wie ein breiter Klangteppich: Mehrklang.  Der hohe, klare Einzelton zusammen mit dem ‚vollen‘ Mehrklang.  Der hohe, klare Einzelton zusammen mit dem nun ‚sehr vollen‘ Mehrklang

C.1 HipHop-Videoclip: „Millionen Rapper“ (6/8)						
Cut	Zeit	Visual Data			Text	Audio Data
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamt Ablauf		
				<p><b>Einzelbild 24:</b> Person weiter in Richtung Bildmitte; nach links abgeschnitten. Gleiche Handhaltung, Oberkörper dreht sich nach rechts. Kopf über den oberen Rand.</p> <p><b>Einzelbild 25:</b> Person weiter in Richtung Bildmitte, links und stärker nach oben abgeschnitten. Gleiche Handhaltung. Oberkörper dreht sich weiter nach rechts, fast im Profil. Lange Haare, hoher Ansatz.</p> <p><b>26. Einzelbild:</b> Analog 25. Person rückt etwas vom oberen Bildrand ab. Kopf oben weniger stark abgeschnitten.</p> <p><b>27. Einzelbild:</b> Analog 26. Lippenbewegung. Kopf oben weniger stark abgeschnitten.</p> <p><b>28. Einzelbild:</b> Analog 29. Weiteres Abrücken vom oberen Bildrand. Person geht in die Knie.</p> <p><b>29. Einzelbild:</b> Person geht weiter in die Knie. Untere, linke Hand löst sich vom Mikrofon. Person ist nun im Profil, noch mehr verdoppeln sich die Konturen. Die Person füllt die linke Bildhälfte aus.</p>		<p>Der hohe, klare Einzelton zusammen mit dem ‚sehr vollen‘ Mehrklang</p> <p>Der hohe, klare Einzelton zusammen mit dem ‚sehr vollen‘ Mehrklang</p> <p>Der hohe, klare Einzelton zusammen mit dem ‚sehr vollen‘ Mehrklang Der hohe, klare Einzelton zusammen mit dem ‚sehr vollen‘ Mehrklang Der hohe, klare Einzelton zusammen mit dem ‚sehr vollen‘ Mehrklang. Dazu leise ein sehr hoher Ton.</p> <p>Der hohe, klare Einzelton zusammen mit dem ‚sehr vollen‘ Mehrklang Der leise zweite, sehr hohe Ton lauter, einstimmend in den Mehrklang.</p>

C.1 HipHop-Videoclip: „Millionen Rapper“ (7/8)						
Cut	Zeit	Visual Data			Text	Audio Data
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamt Ablauf		
				<p><b>30. Einzelbild:</b> Analog 29. Beide Hände auf gleicher Höhe, nebeneinander am Mikrofon. Farben etwas blasser.</p> <p><b>31. Einzelbild:</b> Analog 30. Person noch weiter in die Knie.</p> <p><b>32. Einzelbild:</b> Analog 31. Weiter in die Knie.</p> <p><b>33. Einzelbild:</b> Analog 32. Weiter in die Knie.</p> <p><b>34. Einzelbild:</b> Analog 33. Person beugt Kopf und Oberkörper leicht nach vorne.</p> <p><b>35. Einzelbild:</b> Lichtintensität lässt nach, Person verliert an Farbe, wird blasser. Hat sie sich vom linken Bildrand gelöst und ist weiter von Betrachter weg, in den Hintergrund gerückt. Unschärf.</p> <p><b>36. Einzelbild:</b> Person weiter im Profil, blass, schemenhaft. Richtet sich wieder etwas auf, weiter weg vom linken Rand.</p> <p><b>37. Einzelbild:</b> Analog 36. Noch weiter Richtung Bildmitte in geduckter Haltung. Kopf der Person exakt in der Bildmitte</p> <p><b>38. Einzelbild:</b> Analog 37. Bild insgesamt dunkler. Der Strahlenkranz um die Person ist verschwunden.</p>	<p>Ha (gleiche Tonhöhe wie der Mehrklang; in ihn einstimmend und auffüllend). (lauter, kraftvoll)</p> <p>(kraftvoller)</p> <p>(kraftvoller)</p> <p>(leiser)</p>	<p>Der hohe, klare Einzelton zusammen mit dem ‚sehr vollen‘ Mehrklang und dem zweiten sehr hohen Ton.</p> <p>Der hohe, klare Einzelton zusammen mit dem ‚sehr vollen‘ Mehrklang, ohne den zweiten sehr hohen Ton, insgesamt sehr leise.</p> <p>Der hohe, klare Einzelton zusammen mit dem ‚sehr vollen‘ Mehrklang, wieder etwas kraftvoller.</p>

HipHop-Videoclip (C.1): „Millionen Rapper“ (8/8)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamtablauf	Text	Musik
		Ablende		<p>39. <b>Einzelbild:</b> Analog 38. Person noch blasser, Bild insgesamt noch dunkler.</p> <p>40. <b>Einzelbild:</b> Analog 39. Person als solche nicht mehr zu erkennen, beginnt sich in blassrote und graue Farbflecke aufzulösen. Bild dunkler.</p> <p>41. <b>Einzelbild:</b> Nur noch blassrote und graue Flecke. Bild dunkler.</p> <p>42. <b>Einzelbild:</b> Einzelne blassrote und graue Flecke. Bild dunkler.</p> <p>43. <b>Einzelbild:</b> Kleiner blassroter und größerer grauer Flecke. Bild dunkler.</p> <p>44. <b>Einzelbild:</b> Schwacher grauer Farbfleck, mit dem unteren Bildrand abschließend bzw. von diesem abgeschnitten. Bild dunkler.</p> <p>45. <b>Einzelbild:</b> Bildschirm dunkel aber nicht schwarz. Oben und unten je ein monochromer schwarzer Balken.</p> <p>46. <b>Einzelbild:</b> Komplett monochromer, schwarzer Bildschirm. Dauert 14 Einzelbilder an.</p>	<p>(leiser)</p> <p>↓</p> <p>(ausklingend)</p> <p>(Kratzen) G</p> <p>↓</p> <p>auer (Auf gleicher Tonhöhe wie die Musik ausklingend)</p>	<p>Der hohe, klare Einzelton zusammen mit dem ‚sehr vollen‘ Mehrklang ver-klingt langsam, zusammen mit dem Gesang.</p> <p>↓</p> <p>Der Mehrklang verändert seine Tonhöhe, wird dunkler und leiser.</p> <p>↓</p> <p>Immer leiser und zusammen mit dem Gesang/Text ausklingend.</p>

C.2 HipHop-Videoclip: „Chillin“ (1/6)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamtablauf	Text	Musik
1	0.03.05	Harter Schnitt	Kamera horizontal. Normalsicht. Nahaufnahme. Starr.	MC Gauner in der Bildmitte mit nach links geneigtem Kopf, den Betrachter ansehend. Hinter ihm eine weitere Person mit Baseballkappe; sie sitzt vor einem dunkel blau leuchtenden, stark weißem Licht durchsetzten Hintergrund. Ein Innenraum. Das weiße Licht im dunkelblauen Hintergrund gewinnt an Intensität und räumlicher Ausdehnung. Alle Bildinhalte verlieren zusehends ihre Farbwerte und Konturen, bis nur noch ein weißer Bildschirm mit einzelnen Farbflecken an den Rändern zu sehen ist. An den Bildrändern beginnen sich neue Konturen und Farbwerte und mit ihnen neue Bildinhalte heraus. Links im Bild eine großstädtische Straßenszene rechts eine Metalltüre mit schweren Beschlägen und schmalen Sichtfenster. Im Bildzentrum die Konturen einer rechts auf die Türe hin gewendeten männlichen Person; der Körper in gleißendem Licht. Das Bild verdunkelt sich, das Weiß hat normale Intensität und ‚beschränkt‘ sich auf seine natürliche Ausdehnung, z.B. im hellen Hemd der Person. Die Person tritt weiter an die Türe heran und blickt durch das Sichtfenster. Der Bildschirm verdunkelt sich weiter.		Tieferer Basston
2	0.03.05	Überblendung: Aufhellung	Kamera nach rechts gekippt. Totale. Starr.		B	<p>(ausklingend)</p> <p>↓</p> <p>Eine melodische Folge von Tönen, die wahrscheinlich elektronisch erzeugt ist, aber wie eine sehr hohe Frauenstimme klingt, die immer wieder ein anhaltendes „Ahh“ anstimmt. Es beginnt mit einem hohen „Ahh“, worauf ein tieferes folgt und dieser Wechsel dann andauert. Dazu in schnellerer rhythmischer Folge Schläge vom Schlagzeug und in weniger schnellem Rhythmus ein tiefer Basston (im Weiteren sind nur die für die Fragestellung, d.h. den die Bauform des Handlungsproduktes bestimmenden Schnitt relevanten Handlungselemente notiert).</p>
					beats	

C.2 HipHop-Videoclip: „Chillin“ (2/6)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamtablauf	Text	Musik
3	0.03.06	Harter Schnitt	Kamera horizontal. Normalsicht. Nahaufnahme. Starr.	Leicht rechts der Bildschirmmitte, dieser zugeneigt, ein verschwommenes männliches Gesicht in Frontalansicht. Es blickt am Betrachter vorbei. Im Hintergrund eine nächtliche Straßenszene mit einer Vielzahl von Umstehenden. Das Gesicht ist nach oben durch einen gewölbten Streifen aus mehreren weißen Linien abgeschnitten. Der Ausschnitt in der horizontalen Bildmitte ist schmal und wird durch zwei breite schwarze Balken begrenzt. Das Gesicht wendet sich nach links in Richtung Bildmitte und schaut dabei rechts am Betrachter vorbei. Im Hintergrund bewegen sich die Personen. Das Gesicht wendet sich wieder nach rechts zurück, dabei löst es sich auf: es verliert seine Konturen und Farbwerte. An der Stelle, an der das Gesicht entschwindet, bildet sich im gleichen Verfahren ein neues heraus: leicht rechts der Bildschirmmitte das Gesicht einer Person mit Sonnenbrille und Baseballkappe. Alle anderen Bildinhalte bleiben in diesem Vorgang stabil. Das Gesicht rückt in die Bildschirmmitte und nah heran; die Brille wird abgenommen, der Betrachter fixiert.	<i>die</i> <i>meinen</i> <i>Kopf</i>	
4	0.03.07	Überblendung: Stopp-Trick	Kamera horizontal. Normalsicht. Nahaufnahme. Starr. ↓		<i>zum</i>  <i>Nicken</i>  <i>bringen</i>	Tiefer Basston

C.2 HipHop-Videoclip: „Chillin“ (3/6)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamtablauf	Text	Musik
5	0.03.08	Überblendung: Aufhellung ↓		Die weißen Linien, die den Schausschnitt in der horizontalen Bildschirmmitte nach oben abschließen, hellen sich auf, so wie auch die Lichter im Hintergrund an Helligkeit und Ausdehnung gewinnen. Alle Bildinhalte verlieren ihre Farbe und ihre Konturen; sie gehen im hellen Licht auf, das den Bildschirm auffüllt. In der Bildschirmmitte das Gesicht von MC Gauner, frontal, leicht nach rechts gekippt. Kopf nach oben abgeschnitten. Die Konturen sehr unscharf; das Bild besteht nur aus sehr hellen, weißen, gelben, orangenen und dunklen Farbflecken. Die Konturen und Farbwerte konkretisieren sich, Bild wird dunkler. Gauner blickt den Betrachter unmittelbar an. Der Mund ist leicht geöffnet. Beide Arme scheinen auf den Betrachter gerichtet. Die Konturen aller Bildinhalte haben sich ausgebildet, die Farbwerte normalisiert, der Gesamteindruck des Bildes ist dunkel.		
6	0.03.08	↓	Kamera leicht nach rechts gekippt. Starr. Nahaufnahme.		<i>Freestyles</i>  <i>die</i>	(ausklingend) ↓

C.2 HipHop-Videoclip: „Chillin“ (4/6)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamttablauf	Text	Musik
7	0.03.09		Kamera leicht nach rechts gekippt. Kamerabewegung abwärts.	Gauners Mund öffnet sich weiter, das Bild wird unscharf, Gauner filmt sich selbst, d.h. hält die Kamera in Armlänge vor sich. Gauner richtet sich auf, weicht von der Kamera zurück, zieht die Kamera dabei nach unten, von seinem Körper weg und fixiert weiterhin den Betrachter. Das Bild zusehends unschärfer und dunkler. Leicht rechts über Gauners Kopf ein helles Licht. Es gewinnt stark an Intensität und räumlicher Ausdehnung, überstrahlt und ersetzt bald das Gesicht und lässt dabei die Konturen der Bildinhalte zu Farbflecken verschwimmen. Das weiße Licht erfasst alle Inhalte und breitet sich über den gesamten Bildschirm soweit aus, bis es diesen komplett ausfüllt und nur noch ganz links in der oberen Bild-ecke einige wenige dunkle Flecken zu erkennen sind. Neue dunkle Fleckansammlungen haben sich gebildet und formen Konturen aus. Gelbe und rote Farbflecke sowie ein großer weißer Farbfleck leicht rechts der Bildschirmmitte.	von	
	0.03.09	Überblendung: Aufhellung			Lippen	
	0.03.10		Kamera horizontal. Leichte Aufsicht. Starr.		springen	
						Tiefer Basston

C.2 HipHop-Videoclip: „Chillin“ (5/6)						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera / Einstellung	Szene / Gesamttablauf	Text	Musik
	0.03.11		Nahaufnahme.  Kamerabewegung aufwärts.  Kamera horizontal. Aufsicht. Starr.	Der Hintergrund bildet sich zuerst aus: links der Bildschirmmitte, zum Betrachter ausgerichtet, eine Person mit Sonnenbrille und Baseballkappe. Rechts daneben das weiße Licht als großer, heller Farbfleck, der sich zu Gauners Gesicht formt. Gauner fixiert den Betrachter und hat beide Arme in dessen Richtung gestreckt. Das Bild verdunkelt sich, die Konturen der Objekte werden deutlicher, doch Gauners Gesicht bleibt sehr hell. Gauner filmt sich selbst, d.h. hält die Kamera in Armlänge vor und etwas über sich und zieht sie über den eigenen Kopf. Gauners Gesicht wird nach unten vom Bildrand abgeschnitten, kippt zusehends nach rechts und verliert an Schärfe. Aus dem dunklen Hintergrund rückt die Person mit Sonnenbrille an den Bildschirm heran. Über dem nun sehr unscharfen und stark abgeschnittenen Gesicht Gauners erscheint nun im dunklen Hintergrund ein drittes Gesicht. Der Bildeindruck wird immer unschärfer und dunkler; die Farben verschwimmen.	Ich fühl mich woher als im feuchten	



C.2 HipHop-Videoclip: „Chillin“ (6/6)		Audio Data	
Cut	Zeit	Schnittart	Kamera / Einstellung
8	0.03.12	Überblendung: Aufhellung	Kamerabewegung aufwärts.  Kamera horizontal. Auf-sicht. Starr.
			Szene / Gesamtablauf
			Gauners Gesicht nun fast ganz aus dem Bild. Die beiden anderen Personen sehr nah am Bild; die mit der Brille nun in der Bildmitte, den Bildschirm fast mit einer Hand fast berührend. Alle Augen sind auf den Betrachter gerichtet. Das Bild hellt sich vom Gesicht Gauners und dem hellen Hemd der Person mit Brille her stark auf. Die Konturen verwischen, die Bildinhalte verlieren ihre Farbwerte und es dominieren gelbe, orangene und dunkle Farbflecke. Das weiße Licht erfasst alle Inhalte und breitet sich über den gesamten Bildschirm soweit aus, bis es diesen komplett ausfüllt und nur noch einige wenige dunkle Fleckgebilde zu erkennen sind.
			Text
			Tr a # #
			Musik
			(ausklingend)

## Literaturverzeichnis

- Abels, Joscijka Gabriele (1985): *Erkenntnis der Bilder. Die Perspektive in der Kunst der Renaissance*, Frankfurt am Main
- Adelmann, Ralf (2002): Kommerzielle Hochzeitsvideos oder das ‚Menschenrecht‘ gefilmt zu werden. In: Rolf Adelmann, Hilde Hoffman und Rolf F. Nohr (Hrsg.): *Video als mediales Phänomen*, Weimar, 229-238
- Ayaß, Ruth (1997): *Das Wort zum Sonntag. Fallstudie einer kirchlichen Sendereihe*, Stuttgart
- Allard, Laurance (1999): Espace public et sociabilité esthetic. Étude d'un caméra-club, in: *Communications* 68, 207-237
- Anders, Günther (1980): *Die Antiquiertheit des Menschen. Bd. 2: Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*, München.
- Andree, Martin (2005): *Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute*, München
- Androutsopoulos, Jannis (Hrsg.) (2003): *HipHop: Globale Kultur – lokale Praktiken*, Köln
- Bätschmann, Oskar (2001): *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt
- Bal, Mieke (2002): *Kulturanalyse*, Frankfurt am Main
- Balázs, Béla (2001 [1924]): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt am Main
- Barboza, Amalia (2005): *Kunst und Wissen. Die Stilanalyse in der Soziologie Karl Mannheim's*, Konstanz
- Bateson, Gregory und Margarete Mead (1942): *Balinese Character. A Photographic Analysis*, New York
- Bateson, Gregory (1981): Eine Theorie des Spiels und der Phantasie, in: Ders.: *Ökologie des Geistes*. Frankfurt am Main, 241-261
- Baudrillard, Jean (1979): *Agonie des Realen*, Berlin
- Baudrillard, Jean (1989): Videowelt und fraktales Subjekt, in: *Ars Electronica* (Hrsg.): *Philosophien der neuen Technologie*, Berlin, 113-131
- Baudrillard, Jean (1992): Nach der Orgie, in: Ders.: *Short Cuts*, Frankfurt am Main, 131-145
- Bauman, Zygmunt (2001): *The Individualized Society*, Cambridge
- Beck, Ulrich (1984): *Die Risiko-gesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt am Main
- Becker, Howard S. (1981): *Exploring Society Photographically*, Chicago
- Becker, Howard, S. (1986): Photography and Sociology, in: Ders.: *Doing Things Together*, Evanston, 255-273
- Belting, Hans (2001): *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München
- Benjamin, Walter (1972b): Dolf Sternberger: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert, in: Ders.: *Gesammelte Schriften, Band III.*, Frankfurt am Main, 572-579

- Benjamin, Walter (2000a [1931]): Kleine Geschichte der Photographie, in: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seinen technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main, 45-64
- Benjamin, Walter (2000b [1935/36]): Das Kunstwerk im Zeitalter seinen technischen Reproduzierbarkeit, in: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seinen technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main, 7-44
- Benjamin, Walter (2002 [1925]): Die Technik des Schriftstellers in dreizehn Thesen, in: Ders.: *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt am Main, 114-115
- Berger, Peter L. und Thomas Luckmann (1980 [1969]): *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, Frankfurt am Main
- Berghaus, Margot (1989): Visuelle Soziologie, in: Günter Endruweit und Gisela Trommsdorf (Hrsg.): *Wörterbuch der Soziologie Band 3*, Stuttgart, 673-675
- Berr, Marie-Anne (1990): *Technik und Körper*, Berlin
- Bock, Karin, Stefan Meier und Gunter Süss (2007): *HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*, Bielefeld
- Boehm, Gottfried (1978): Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: Hans-Georg Gadamer und Gottfried Boehm (Hrsg.): *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt am Main, 444-471
- Boehm, Gottfried (1980): Bildsinn und Sinnesorgane, in: *Neue Hefte für Philosophie* 18/19, 118-132
- Boehm, Gottfried (1981): Kunsterfahrung als Herausforderung der Ästhetik, in: Willi Ölmüller (Hrsg.): *Kolloquium Kunst und Philosophie Bd. 1: Ästhetische Erfahrung*, Paderborn, München, Wien und Zürich, 13-28
- Boehm, Gottfried (1992): Sehen. Hermeneutische Reflexionen, in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 1, 50-67
- Boehm, Gottfried (1994): Die Wiederkehr der Bilder, in: Ders. (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*, München, 11-38
- Boehm, Gottfried (1999): Vom Medium zum Bild, in: Yvonne Spielmann und Gundolf Winter (Hrsg.): *Bild-Medium-Kunst*, München, 165-177
- Boehm, Gottfried (2007): *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin
- Bohman, James, David Hiley and Richard Shusterman (eds.) (1991): *The Interpretive Turn*, Ithaca
- Bohnsack Ralf (2001a): Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation, in: Ralf Bohnsack, Iris Neutwig-Gesemann und Arnd-Michael Nohl (Hrsg.): *Die dokumentarische Methode in der Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Forschung*, Opladen, 67-89
- Bohnsack, Ralf (2001b): ‚Heidi‘: Eine exemplarische Bildinterpretation auf der Basis der dokumentarischen Methode, in: Ralf Bohnsack, Iris Neutwig-Gesemann und Arnd-Michael Nohl (Hrsg.): *Die dokumentarische Methode in der Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Forschung*, Opladen, 323-337
- Bohnsack, Ralf (2006): Mannheims Wissenssoziologie als Methode, in: Dirk Tänzler, Hubert Knoblauch und Hans-Georg Soeffner (Hrsg.): *Neue Perspektiven der Wissenssoziologie*, Konstanz, 271-292
- Bonfadelli, Heinz (1980): *Die Sozialisationsperspektive in der Massenkommunikationsforschung*, Berlin
- Bourdieu, Pierre, Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon, Gérard Lagneau und Dominique Schnapper (1981): *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchswesen der Fotografie*, Frankfurt am Main
- Bourdieu, Pierre (1983): *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt am Main
- Bourdieu, Pierre (1985): *Sozialer Raum und ‚Klassen‘. Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen*, Frankfurt am Main
- Bourdieu, Pierre (1987a): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main
- Bourdieu, Pierre (1987b): *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt am Main
- Bourdieu, Pierre, Jean-Claude Chamboredon und Jean-Claude Passeron (1991): *Soziologie als Beruf. Wissenschaftstheoretische Voraussetzungen soziologischer Erkenntnis*, Berlin und New York
- Bourdieu, Pierre (1993): Über die ‚scholastische Ansicht‘, in: Gunter Gebauer und Christoph Wulf (Hrsg.): *Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus*, Frankfurt am Main, 341-356
- Bourdieu, Pierre (1999): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main
- Bourdieu, Pierre (2000): *Das religiöse Feld. Texte zur Ökonomie des Heilsgeschehens*, Konstanz
- Bourdieu, Pierre (2003): *In Algerien. Zeugnisse der Entwurzelung*, Graz
- Bourdieu, Pierre und Alain Darbel (2006): *Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher*, Konstanz
- Breckindrige, Sophonisba P. and Edith Aboth (1910): Chicagoe's Housing Problems. Families in Furnished Rooms, in: *American Journal of Sociology* 3, 289-308
- Breckner, Roswitha (2003): Körper im Bild. Eine methodische Analyse am Beispiel einer Fotografie von Helmuth Newton, in: *Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung* 1, 33-60
- Bredenkamp, Horst (2003): A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft, in: *Critical Inquiry* 29, 418-428
- Brosziewski, Achim (2003): *Aufschalten. Kommunikation im Medium der Digitalität*, Konstanz
- Bude, Heinz (2001): Das Ende der Gesellschaft. Intellektuelle in der Ära des ‚Lebens‘ in: *Neue Züricher Zeitung* vom 15.12.
- Burkhart, Roland (Hrsg.) (1987): *Wirkungen der Massenkommunikation. Theoretische Ansätze und empirische Ergebnisse*, Wien.
- Busch, Bernd (1995): *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, Frankfurt am Main
- Cassirer, Ernst (2001 [1923]): *Philosophie der symbolischen Formen, Band I, Die Sprache*, Hamburg
- Cassirer, Ernst (1990): Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur, Frankfurt am Main
- Castells, Manuel (2001): Bausteine einer Theorie der Netzwerkgesellschaft, in: *Berliner Journal für Soziologie* 4, 423-439

Caufield, Jon (1996): Visual Sociology and Sociological Vision, Revisited, in: *American Sociologist* 27, 56-68

Chalfen, Richard (1987): Cinéma Naïveté: The Case of Home Movies, in: Ders.: *Snapshot Versions of Life*, Ohio, 49-69

Chaney, David (1994): *The Cultural Turn. Scene-Setting. Essays on Contemporary Cultural History*, London and New York

Chaplin, Emma (1994): *Sociology as Visual Representation*. London and New York

Cheatwood, Derral and Clarice Stasz (1979): Visual Sociology, in: Jon C. Wagner (ed.): *Images of Information. Still Photography in the Social Sciences*, London, 261-283

Chiozzi, Paolo (1984): Visuelle Anthropologie. Funktionen und Strategien des ethnographischen Films, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Sonderheft 26, 487-512

Claessens, Dieter (1980): *Das Konkrete und das Abstrakte. Soziologische Skizzen zur Anthropologie*, Frankfurt am Main

Collier, John (1967): *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*, New York

Collier, John and Malcom Collier (1986): *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*, Albuquerque

Crary, Jonathan (1996): *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden und Basel

Crary, Jonathan (2002): *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt am Main

Curry Timothy J. and Alfred C. Clarke (1978): *Introducing Visual Sociology*, Dubuque

Curry, Timothy J. (1984): A Rational for Visual Sociology. In: *International Journal of Visual Sociology* 1, 13-24

Debord, Guy (1978 [1967]): *Die Gesellschaft des Spektakels*, Hamburg

Deleuze, Gilles (1997a): *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt am Main

Deleuze, Gilles (1997b): *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main

Denzin, Norman K. (2000): Reading Film. Film und Videos als sozialwissenschaftliches Erfahrungsmaterial. In: Uwe Flick, Ernst von Kardorff und Ines Steinke (Hrsg.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg, 416-428

Dilthey, Wilhelm (1961 [1905-10]): Plan zur Fortsetzung zum Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften, in: Ders.: *Gesammelte Schriften Bd. VIII*, Stuttgart und Göttingen, 205-227

Dilthey, Wilhelm (1974 [1900]): Die Entstehung der Hermeneutik, in: Ders.: *Gesammelte Schriften Bd. V*, Stuttgart und Göttingen, 317-338

Dilthey, Wilhelm (1977 [1865-1880]): *Die Wissenschaften vom Menschen, der Gesellschaft und der Geschichte. Gesammelte Schriften Bd. XVIII*, Stuttgart und Göttingen

Dilthey, Wilhelm (1979): Einleitung in die Geisteswissenschaften. *Gesammelte Schriften Bd. I*, Stuttgart und Göttingen

Douglas, Mary (1988 [1966]): *Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu*, Frankfurt am Main

Durkheim, Emile (1967 [1906]): Détermination du fait moral, in: Ders.: *Sociologie et Philosophie*, Paris, 39-71

Durkheim, Emile (1994 [1912]): *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, Frankfurt am Main

Eberle, Thomas S. (1999): Sinnadäquanz und Kausaladäquanz bei Max Weber und Alfred Schütz, in: Ronald Hitzler, Jo Reichertz und Norbert Schröer (Hrsg.): *Wissenssoziologische Hermeneutik. Standpunkte zur Theorie der Interpretation*, Konstanz, 97-119

Eberle, Thomas S. (2000): *Lebensweltanalyse und Handlungstheorie. Beiträge zur Verstehenden Soziologie*, Konstanz

Eimeren van, Birgit und Christa-Maria Ridder (2005): Trends in der Nutzung und Bewertung der Medien 1970 bis 2005. Ergebnisse der ARD/ZDF-Langzeitstudie Massenkommunikation, in: *Media Perspektiven* 10, 490-504

Elias, Norbert (1924): Vom Sehen in der Natur, in: *Blau-Weiss-Blätter* 2, Heft 8-10, 133-144.

Elias, Norbert (1990): *Über sich selbst*, Frankfurt am Main

Elias, Norbert (1991): *Was ist Soziologie?*, Weinheim und München

Emmison, Michael and Philip Smith (2000): *Researching the Visual. Images, Objects, Contexts and Interactions in Social and Cultural Inquiry*, London

Englisch, Felicitas (1991): Bildanalyse in strukturalhermeneutischer Einstellung. Methodische Überlegungen und Analysebeispiele, in: Detlef Garz und Klaus Kraimer (Hrsg.): *Qualitativ-empirische Sozialforschung*, Opladen, 133-176

Evans, Walker (1973): *Photographs from the Farm Security Administration 1935-1938*, New York

Fellman, Ferdinand (1995): Innere Bilder im Licht des imagic turn. In: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.): *Bilder im Geiste*, Amsterdam, 21-38

Fiedler, Konrad (1970 [1876]): *Über das Beurteilen von Werken der bildenden Kunst*, Wuppertal

Flusser, Vilém (1997): Bilderstatus, in: Ders.: *Medienkultur*, Frankfurt am Main, 69-82

Foucault, Michel (1977): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main

Frey, Siegfried (1999): *Die Macht des Bildes. Der Einfluss der nonverbalen Kommunikation auf Kultur und Politik*, Bern

Friedrich, Adolf (1941/43): Die Forschung über das frühzeitliche Jägertum, in: *Paideuma. Mitteilungen zur Kulturkunde* 1/2, Bd. 2, 20-43

Gadamer, Hans-Georg (1990 [1960]): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Gesammelte Werke, Bd. I*, Tübingen

Gadamer, Hans-Georg (1993 [1963]): *Wahrheit und Methode. Ergänzungen, Register. Gesammelte Werke, Bd. II*, Tübingen

Gadamer, Hans-Georg (2001): Sprache und Musik - Hören und Verstehen, in: Gerhard Schröder und Helga Breuninger (Hrsg.): *Kulturtheorien der Gegenwart. Ansätze und Positionen*, Frankfurt am Main, 13-25

- Gehlen, Arnold (1965 [1960]): *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt am Main und Bonn
- Gehlen, Arnold (1986): Mensch und Institutionen, in: Ders.: *Anthropologische und sozialpsychologische Untersuchungen*, Reinbek bei Hamburg, 101-111
- Gehlen, Arnold (2004 [1940]): *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Wiebelsheim
- Gerhardt, Uta (2001): *Idealtypus. Zur methodischen Begründung der modernen Soziologie*, Frankfurt am Main
- Geiger, Theodor (1987 [1932]): *Die soziale Schichtung des deutschen Volkes*, Stuttgart
- Gennep, Arnold van (1986): *Übergangsriten. Les rites de passages*, München
- Ginzburg, Carlo (1983): *Erkundungen über Piero. Piero della Francesca, ein Maler der frühen Renaissance*, Berlin
- Glaser, Barney G. und Amselm L. Strauss (1998 [1967]): *Grounded Theory. Strategien qualitativer Forschung*, Göttingen
- Glottes, Jean (1997): *Niaux. Die altsteinzeitlichen Bilderhöhlen in der Ariège und ihre neu entdeckten Malereien*, Sigmaringen
- Göttlich, Udo, Lothar Mikos und Rainer Winter (2001) (Hrsg.): *Die Werkzeugkiste der Cultural Studies. Perspektiven, Anschlüsse und Interventionen*, Bielefeld
- Gombrich, Ernst H. (1986): *Auge und Bild. Neue Studien zur Psychologie bildlicher Darstellungen*, Stuttgart
- Goffman, Erving (1967): *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*, Frankfurt am Main
- Goffman, Erving (1969): *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München
- Goffman, Erving (1977): *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt am Main
- Goffman, Erving (1981): *Geschlecht und Werbung*, Frankfurt am Main
- Goffman, Erving (1982): Das Individuum im öffentlichen Austausch. Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung, Frankfurt am Main
- Goffman, Erving (1986): Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation, Frankfurt am Main
- Goodwin, Charles (1986): Gestures as a Resource for the Organization of Mutual Orientation, in: *Semiotica* 1/2, 29-49
- Goody, Jack, Ian Watt und Kathleen Gough (Hrsg.) (1986): *Entstehung und Folgen der Schriftkultur*, Frankfurt am Main
- Graevenitz, Gerhard von, Stefan Rieger und Felix Thürlemann (Hrsg.) (2001): *Die Unvermeidlichkeit der Bilder. Literatur und Anthropologie Bd. 7*, Tübingen
- Haardt, Alexander (1995): Bildbewusstsein und ästhetische Erfahrung bei Edmund Husserl, in: Heike Kämpf und Rüdiger Schott (Hrsg.): *Der Mensch als homo pictor*, Bonn, 105-113
- Hahn, Alois und Rüdiger Jacob (1994): Der Körper als soziales Bedeutungssystem, in: Peter Fuchs und Andreas Göbel (Hrsg.): *Der Mensch – das Medium der Gesellschaft?*, Frankfurt am Main, 146-188
- Hahn, Alois (2002): Absichtliche Unabsichtlichkeit, in: *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung* 1, 3-36
- Harper, Douglas (1988): Visual Sociology: Expanding Sociological Vision, in: *American Sociologist* 19, 54-70
- Harper, Douglas (1996): Seeing Sociology, in: *American Sociologist* 27, 1996, 69-78
- Hart, Joan (1993): Erwin Panofsky and Karl Mannheim. A Dialogue on Interpretation, in: *Critical Inquiry* 19, 534-566
- Hauptert, Bernhard (1994): Objektiv-hermeneutische Fotoanalyse am Beispiel von zwei Soldatenfotos aus dem zweiten Weltkrieg, in: Detlef Garz und Klaus Kraimer (Hrsg.): *Die Welt als Text. Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik*, Frankfurt am Main, 281-314
- Hauschildt, Eberhard (1998): Milieus in der Kirche. Erste Ansätze zu einer neuen Perspektive und ein Plädoyer für vertiefende Studien, in: *Pastoraltheologie* 87, 392-404
- Hauschildt, Eberhard (1999): Kirchliche Trauung zwischen Magiebedürfnis und Interpretationschance, in: *Pastoraltheologie* 88, 29-33
- Heath, Christian, Dirk vom Lehn and Hubert Knoblauch (2001): Configuring Exhibits. The Interactional Production of Experience in Museums and Galleries, in: Helga Kotthoff and Hubert Knoblauch (eds.): *Verbal Art across Cultures. The Aesthetics and Pro-Aesthetics of Communication*, Tübingen, 281-297
- Heath, Christian and Jon Hindmarsh (2002): Analysing Interaction. Video Ethnography and Situated Conduct, in: Tim May (ed.): *Qualitative Research in Action*, London, 99-121
- Heintz, Bettina und Jörg Huber (Hrsg.) (2001): *Mit den Augen denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, Wien
- Heidegger, Martin (2001 [1927]): *Sein und Zeit*, Tübingen
- Hekman, Susan (1986): Re-interpreting Mannheim, in: *Theory, Culture and Society* 3, 137-142
- Henney, Leonard M. (1986): *Theory and Practice of Visual Sociology (Current Sociology* 34, 3), London
- Herbrik, Regina und Tobias Röhl (2007): Visuelle Kommunikationsstrategien im Zusammenspiel. Gestik im Fantasy-Rollenspiel, in: *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung* 2, 237-265
- Hertlein, Edgar (1979): *Masaccios Trinität. Kunst, Geschichte und Politik in der Frührenaissance in Florenz*, Florenz
- Heywood, Ian and Barry Sandywell (eds.) (1999): *Interpreting Visual Culture. Explorations in the Hermeneutics of the Visual*, London and New York
- Hick, Ulrike (1999): *Geschichte der optischen Medien*, München
- Hitzler, Ronald (1994): Sinnbasteln, in: Ingo Mörth und Gerhard Fröhlich (Hrsg.): *Das symbolische Kapital der Lebensstile*, Frankfurt am Main und New York, 75-92
- Hitzler, Ronald und Anne Honer (Hrsg.) (1997): *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik*, Opladen
- Hitzler, Ronald, Jo Reichertz und Norbert Schröer (Hrsg.) (1999): *Wissenssoziologische Hermeneutik. Standpunkte zur Theorie der Interpretation*, Konstanz
- Hitzler, Ronald (2007): Observation und Exhibition. Vom Leben im elektronischen Panoptikum, in: *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung* 2, 385-391

Holert, Tom (2000): Bildfähigkeiten, in: Ders. (Hrsg.): *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, Köln

Honer, Anne (1999): Bausteine zu einer lebensweltorientierten Wissenssoziologie, in: Ronald Hitzler, Jo Reichertz und Norbert Schröer (Hrsg.): *Hermeneutische Wissenssoziologie. Standpunkte zur Theorie der Interpretation*, Konstanz, 51-67

Honneth, Axel und Hans Joas (1980): *Soziales Handeln und menschliche Natur. Anthropologische Grundlagen der Sozialwissenschaft*, Frankfurt am Main

Honneth, Axel (1994): *Desintegration. Bruchstücke einer soziologischen Zeitdiagnose*, Frankfurt am Main

Hunziker, Peter (1988): *Medien, Kommunikation und Gesellschaft. Einführung in die Soziologie der Massenkommunikation*, Darmstadt

Husserl, Edmund (1980): Phantasie und Bildbewusstsein, in: Ders.: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigung. Texte aus dem Nachlass (1898-1925). Husserliana Bd. XXIII*, The Hague, Boston und London, 1-166

Husserl, Edmund (1992a [1913]): *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Gesammelte Schriften, Bd. 5*, Hamburg

Husserl, Edmund (1992b [1931]): *Cartesianische Meditationen. Eine Einleitung in die Phänomenologie. Gesammelte Schriften, Bd. 8*, Hamburg

Imdahl, Max (1980): *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München

Imdahl, Max (1985): Der hermeneutische Ansatz: Bildanschauung als Sinnvermittlung, in: *Funkkolleg Kunst. Studienbrief 12*, Weinheim und Basel, 138-148

Imdahl, Max (1990): Ikonik. Bilder und ihre Anschauung, in: Gottfried Boehm (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*, München, 300-324

Imdahl, Max (1996a): Überlegungen zur Identität des Bildes, in: Ders.: *Gesammelte Schriften Band 3: Reflexion - Theorie - Methode*, Frankfurt am Main, 381-423

Imdahl, Max (1996b): Kontingenz - Komposition - Providenz. Zur Anschauung eines Bildes von Giotto, in: Ders.: *Gesammelte Schriften Band 3: Reflexion - Theorie - Methode*, Frankfurt am Main, 464-500.

Imdahl, Max (1996c): Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur, in: Ders.: *Gesammelte Schriften Band 3: Reflexion - Theorie - Methode*, Frankfurt am Main, 424-463

Iser, Wolfgang (1991): *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main

Ivancau, Vintila und Josef Schweikhardt (1997): *ZeroKörper. Der abgeschaffte Mensch*, Wien

Jay, Martin (1992): Die skopischen Ordnungen der Moderne, in: *Leviathan 2*, 178-195

Jenks, Chris (ed.) (1995): *Visual Culture*, London and New York

Kamper, Dietmar (1999): *Ästhetik der Abwesenheit. Die Entfernung der Körper*, München

Kauffmann, Georg (1987): *Die Macht des Bildes. Über die Ursachen der Bilderflut in der modernen Welt*, Opladen

Kaufmann, Jean-Claude (1996): *Frauenkörper - Männerblicke*, Konstanz

Kellner, Hansfried und Frank Heuberger (1991): Die Einheit der Handlung als methodologisches Problem. Überlegungen zur Adäquanz wissenschaftlicher Modellbildung in der sinnverstehenden Soziologie, in: Ronald Hitzler, Jo Reichertz und Markus Schröer (Hrsg.): *Hermeneutische Wissenssoziologie. Standpunkte zur Theorie der Interpretation*, Konstanz, 71-96

Keppeler, Angela (1985): *Präsentation und Information. Zur politischen Berichterstattung im Fernsehen*, Tübingen

Keppeler, Angela (1995): Die Kommunion des Dabeiseins. Formen des Sakralen in der Fernsehunterhaltung, in: *Rundfunk und Fernsehen 4*, 301-311

Keppeler, Angela (2001): Media Communication and Social Interaction: Perspectives on Action - Theory Based Reception Research, in: *Communications 2*, 169-179

Keppeler, Angela (2006a): Wissen um Relevanzen. Zur medialen Kommunikation politischer Konflikte in Talkshows, in: Dirk Tänzler, Hubert Knoblauch und Hans-Georg Soeffner (Hrsg.): *Zur Kritik der Wissensgesellschaft*, Konstanz, 217-233

Keppeler, Angela (2006b): *Mediale Gegenwart. Eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt*, Suhrkamp

Keppeler, Hans Matthias (1987): *Darstellungseffekte. Experimentelle Untersuchungen zur Wirkung von Pressefotos und Fernsehfilmen*, Freiburg

Klein, Gabriele und Malte Friedrich (2003): *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt am Main

Kleinspehn, Thomas (1989): *Der flüchtige Blick*, Reinbek bei Hamburg

Kierkegaard, Sören (2002 [1844]): *Philosophische Brocken, oder: Ein Bisschen Philosophie*, Hamburg.

Knoblauch, Hubert (2000): Workplace Studies und Video. Zur Entwicklung der visuellen Ethnographie von Technologie und Arbeit, in: Irene Gotz und Andreas Wittel (Hrsg.): *Arbeitskulturen im Umbruch. Zur Ethnographie von Arbeit und Organisation*, München, 159-174

Knoblauch, Hubert und Thomas Luckmann (2000): Gattungsanalyse, in: Uwe Flick, Ernst von Kardorff und Ines Steinke (Hrsg.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Reinbek bei Hamburg, 538-546

Knoblauch, Hubert (2001): Fokussierte Ethnographie, in: *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung 1*, 123-141

Knoblauch, Hubert (2002): Die gesellschaftliche Konstruktion von Körper und Geschlecht. Oder: was die Soziologie des Körpers von den Transsexuellen lernen kann, in: Kornelia Hahn und Michael Meuser (Hrsg.): *Körperrepräsentationen. Die Ordnung des Sozialen und der Körper*, Konstanz, 117-135.

Knoblauch, Hubert and Jürgen Raab (2001): Genres and the Aesthetics of Advertisement Spots, in: Hubert Knoblauch and Helga Kotthoff (eds.): *Verbal Art across Cultures. The Aesthetics and Pro-Aesthetics of Communication*, Tübingen, 195-219

Knoblauch, Hubert und Jürgen Raab (2002): Der Fernsehwerbespot als kommunikative Gattung, in: Herbert Willems (Hrsg.): *Die Gesellschaft der Werbung*, Opladen, 139-154

Knoblauch, Hubert (2004): Die Video-Interaktions-Analyse, in: *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung 1*, 123-138

Knoblauch, Hubert (2005): *Wissenssoziologie*, Konstanz

- Knoblauch, Hubert (2006): Videography. Focused Ethnography and Video-Analysis, in: Knoblauch, Hubert, Bernt Schnettler, Jürgen Raab and Hans-Georg Soeffner (eds.): *Video Analysis. Methodology and Methods*, Frankfurt am Main
- Knoblauch, Hubert, Bernt Schnettler, Jürgen Raab and Hans-Georg Soeffner (eds.) (2006): *Video Analysis. Methodology and Methods*, Frankfurt am Main
- Knorr Cetina, Karin (2001): ‚Viskurse‘ der Physik. Konsensbildung und visuelle Darstellung, in: Bettina Heintz und Jörg Huber (Hrsg.) (2001): *Mit den Augen denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, Wien, 305-320
- Knorr Cetina, Karin (2006): Sozialität mit Objekten. Soziale Beziehungen in posttraditionalen Wissensgesellschaften, in: Dirk Tänzler, Hubert Knoblauch und Hans-Georg Soeffner (Hrsg.): *Zur Kritik der Wissensgesellschaft*, Konstanz, 101-138
- König, René (1998 [1973]): Die Beobachtung, in: Michael Klein und Oliver König (Hrsg.): *René König – Soziologe und Humanist. Texte aus vier Jahrzehnten*, Opladen, 108-123
- Kotlmann, Joachim und Lothar Mikos (1981): *Frühjahrsputz und Südseezauber. Die Darstellung der Frau in der Fernsehwerbung und das Bewusstsein von Zuschauerinnen*, Baden-Baden
- Kurt, Ronald (2002): *Menschenbild und Methode der Sozialphänomenologie*, Konstanz
- Kurt, Ronald (2004): *Hermeneutik. Eine sozialwissenschaftliche Einführung*, Konstanz
- Langer, Susanne K. (1965): *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*, Frankfurt am Main
- Leicht, Michael (2006): *Wie Katie Tingle sich weigerte, ordentlich zu posieren und Walker Evans darüber nicht grollte. Eine kritische Bildbetrachtung sozialdokumentarischer Fotografie*, Bielefeld
- Lepenes, Wolf (1971): *Soziologische Anthropologie. Materialien*, München
- Leeuwen, Theo van and Carey Jewitt (eds.): *Handbook of Visual Analysis*, London
- Lenssen, Margit und Stefan Aufenanger (1986): Zur Rekonstruktion von Interaktionsstrukturen. Neue Wege der Fernsehanalyse, in: Stefan Aufenanger und Margit Lenssen (Hrsg.): *Handlung und Sinnstruktur. Bedeutung und Anwendung der objektiven Hermeneutik*, München, 123-204
- Leroi-Gourhan, André (1971): *Prähistorische Kunst. Die Ursprünge der Kunst in Europa*, Freiburg
- Leroi-Gourhan, André (1980): *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt am Main
- Lewis, Charles (1998): Working the Ritual. Professional Wedding Photography and the American Middle Class, in: *Journal of Communication Inquiry* 22, 72-92
- Lichtenberg, Georg Christoph (1998): *Schriften und Briefe, Erster Band, Sudelbücher I*, Frankfurt am Main
- Lindberg, David C. (1987): *Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler*, Frankfurt am Main
- Lindemann, Gesa (1993): *Das paradoxe Geschlecht. Transsexualität im Spannungsfeld von Körper, Leib und Gefühl*, Frankfurt am Main
- Loer, Thomas (1994): Werkgestalt und Erfahrungskonstitution. Exemplarische Analyse von Paul Cezannes' Montagne Sainte-Victoire (1904/06) unter Anwendung der Methode der objektiven Hermeneutik, in: Detlef Garz und Klaus Kraimer, (Hrsg.): *Die Welt als Text. Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik*, Frankfurt am Main, 341-382
- Loizos, Peter (2000): Video, Film and Photographs as Research Documents. In: Martin W. Bauer and George Gaskell (eds.): *Qualitative Researching with Text, Image and Sound. A Practical Handbook*, London, 93-107
- Long, Elizabeth (ed.) (1997): *From Sociology to Cultural Studies*. Oxford and New York.
- Lorblanchet, Michel (1997): *Höhlenmalerei. Ein Handbuch*, Stuttgart
- Luckmann, Benita (1970): The Small Life-Worlds of Modern Man, in: *Social Research* 37, 580-596
- Luckmann, Thomas (1979): Phänomenologie und Soziologie, in: Walter M. Sprondel und Richard Grathoff (Hrsg.): *Alfred Schütz und die Idee des Alltags in den Sozialwissenschaften*, Stuttgart, 196-206
- Luckmann, Thomas (1980): *Lebenswelt und Gesellschaft. Grundstrukturen und geschichtliche Wandlung*, Paderborn
- Luckmann, Thomas (1988): Kommunikative Gattungen im kommunikativen Haushalt einer Gesellschaft, in: Gisela Smolka-Kordt, Peter M. Spangenberg und Dagmar Tillman-Brtylla (Hrsg.): *Der Ursprung der Literatur*, München, 279-288
- Luckmann, Thomas (1991): *Die unsichtbare Religion*, Frankfurt am Main.
- Luckmann, Thomas (1992): *Theorie des sozialen Handelns*, Berlin und New York
- Luckmann, Thomas (1999): Eine phänomenologische Begründung der Sozialwissenschaften?, in: Andreas Reckwitz und Holger Sievert (Hrsg.): *Interpretation, Konstruktion, Kultur: Ein Paradigmenwechsel in den Sozialwissenschaften*, Opladen, 194-205
- Luckmann, Thomas (2002a): Zur Methodologie (mündlicher) kommunikativer Gattungen, in: Ders.: *Wissen und Gesellschaft. Ausgewählte Aufsätze 1981-2002*, Konstanz, 183-200
- Luckmann, Thomas (2002b): Das kommunikative Paradigma der ‚neuen‘ Wissenssoziologie, in: Ders.: *Wissen und Gesellschaft. Ausgewählte Aufsätze 1981-2002*, Konstanz, 201-210
- Luckmann, Thomas (2002c): Lebenswelt: Modebegriff oder Forschungsprogramm?, in: Ders.: *Wissen und Gesellschaft. Ausgewählte Aufsätze 1981-2002*, Konstanz, 45-53
- Luckmann, Thomas (2002d): Zum hermeneutischen Problem der Handlungswissenschaften, in: Ders.: *Wissen und Gesellschaft. Ausgewählte Aufsätze 1981-2002*, Konstanz, 117-128
- Luckmann, Thomas (2003): Von der alltäglichen Erfahrung zum sozialwissenschaftlichen Datum, in: Ilja Srubar und Steven Vaitkus (Hrsg.): *Phänomenologie und soziale Wirklichkeit*, Opladen, 13-26
- Luckmann, Thomas (2004): Soziales Handeln im Kulturellen und Kulturelles im Sozialen?, in: Jo Reichertz, Anne Honer und Werner Schneider (Hrsg.): *Kulturen der Hermeneutik – Hermeneutik der Kulturen. Zum 65. Geburtstag von Hans-Georg Soeffner*, Konstanz, 27-40

- Luckmann, Thomas (2006): Some Remarks on Scores in Multimodal Sequential Analysis, in: Hubert Knoblauch, Berndt Schnettler, Jürgen Raab und Hans-Georg Soeffner (eds.): *Video-Analysis. Methodology and Methods*, Frankfurt am Main, 29-34
- Luhmann, Niklas (1995): *Die Realität der Massenmedien*, Opladen.
- Luhmann, Niklas (1997): *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main
- Lukács, Georg (1970): *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik*, Neuwied und Berlin
- Maar, Christa und Hubert Burda (Hrsg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln.
- MacLean, Anne M. (1903): The Sweat-Shop in Summer, in: *American Journal of Sociology* 3, 289-309
- Maletzke, Gerhard (1988): *Massenkommunikationstheorien*, Tübingen
- Mannheim, Karl (1964 [1921]): Beiträge zu einer Theorie der Weltanschauungsinterpretation, in: Ders.: *Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk*, Neuwied und Berlin, 91-154
- Mannheim, Karl (1964 [1928]): Das Problem der Generationen, in: Ders.: *Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk*, Neuwied und Berlin, 509-565
- Mannheim, Karl (1980 [1922/1924]): *Strukturen des Denkens*, Frankfurt am Main
- Marcuse, Herbert (1970): *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*, Neuwied und Berlin
- Marquard, Odo (2003 [1979]): Frage nach der Frage, auf die die Hermeneutik die Antwort ist, in: Ders.: *Zukunft braucht Herkunft. Philosophische Essays*, Stuttgart, 72-101
- Marx, Karl (1973 [1844]): *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, MEW, Ergänzungsband I, Berlin
- McLuhan, Marshall (1970): *Die magischen Kanäle*, Düsseldorf
- Mead, George Herbert (1973 [1938]): *Geist, Identität und Gesellschaft*, Frankfurt am Main
- Menrath, Stefanie (2001): *Represent what. Performativität von Identitäten im HipHop*, Hamburg
- Merleau-Ponty, Maurice (1984): *Das Auge und der Geist*, Hamburg
- Merton, Robert K. (1946): *Mass Persuasion*, London and New York
- Meyrowitz, Joshua (1994): *Wie die Medien unsere Welt verändern*, Weinheim und Basel
- Mikos, Lothar (1996): Die Rezeption des Cultural Studies Approach im deutschsprachigen Raum. In: Andreas Hepp und Rainer Winter: *Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*, Opladen, 161-171
- Mirzoeff, Nicolas (1999): *An Introduction to Visual Culture*, London
- Mitchel, William J. T. (1994): *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago
- Mitchel, William J.T. (1997): Der Pictorial Turn, in: Christian Karvagna (Hrsg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin, 15-40
- Mitchell, Tony (Hrsg.) (2001): *Global Noise. Rap and HipHop Outside the USA*, Middletown, Connecticut
- Mollenhauer, Karl (1986): *Umwege. Über Bildung, Kunst und Interaktion*, Weinheim und München
- Moran, James M. (1996): Wedding Video and its Generation, in: Michael Renov and Erika Suderburg (eds.): *Resolutions. Contemporary Video Practices*, Minneapolis and London, 360-381
- Müller-Doohm, Stefan (1995): Visuelles Verstehen – Konzepte kultursoziologischer Bildhermeneutik, in: Thomas Jung und Stefan Müller-Doohm (Hrsg.): *Wirklichkeit' im Deutungsprozess. Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Frankfurt am Main, 438-457
- Nave-Herz, Rosemarie (1997): *Die Hochzeit. Ihre heutige Sinnzuschreibung seitens der Eheschließenden: Eine empirische Studie*, Würzburg
- Nietzsche, Friedrich (1954 [1879]): Menschliches, Allzumenschliches, in Ders.: *Werke in drei Bänden*, Band 1, München
- Nietzsche, Friedrich (2000 [1873]): *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, Frankfurt am Main und Leipzig
- Oevermann, Ulrich, Tilman Allert, Elisabeth Konau und Jürgen Krambeck (1979): Die Methodologie einer ‚objektiven Hermeneutik‘ und ihre allgemeine Forschungslogische Bedeutung in den Sozialwissenschaften, in: Hans-Georg Soeffner (Hrsg.), *Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften*, Stuttgart, 352-434
- Oevermann, Ulrich (1983): Zur Sache: Die Bedeutung von Adornos methodologischem Selbstverständnis für die Begründung einer materialen soziologischen Strukturanalyse, in: Ludwig von Friedeburg und Jürgen Habermas (Hrsg.): *Adorno-Konferenz 1983*, Frankfurt am Main, 234-292
- Oevermann, Ulrich (1993): Die objektive Hermeneutik als unverzichtbare methodologische Grundlage für die Analyse von Subjektivität. Zugleich eine Kritik der Tiefenhermeneutik, in: Thomas Jung und Stefan Müller-Doohm (Hrsg.): *Wirklichkeit' im Deutungsprozess. Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Frankfurt am Main, 106-189
- Oevermann, Ulrich (1995): Der Strukturwandel der Öffentlichkeit durch die Selbstinszenierungslogik des Fernsehens, in: Claudia Honegger et al. (Hrsg.): *Gesellschaften im Umbruch. Identitäten, Konflikte, Differenzen, Hauptreferate des Kongresses der schweizerischen Sozialwissenschaften*, Bern, 197-228
- Oevermann, Ulrich (2000): Die Methode der Fallrekonstruktion in der Grundlagenforschung sowie der klinischen und pädagogischen Praxis, in: Klaus Kraimer (Hrsg.): *Die Fallrekonstruktion. Sinnverstehen in der sozialwissenschaftlichen Forschung*, Frankfurt am Main, 58-156
- Oevermann, Ulrich (2001): Zur Analyse der Struktur sozialer Deutungsmuster – Versuch einer Aktualisierung, in: *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung* 1, 3-33
- Ortega y Gasset, José (1984): Meditation über den Rahmen, in: Ders.: *Über die Liebe. Meditationen*, Stuttgart, 61-72
- Packard, Vance (1958): *Die geheimen Verführer. Der Begriff nach dem Unbewussten in Jedermann*, Düsseldorf
- Panofsky, Erwin (1967): Stil und Stoff im Film, in: *Filmkritik* 6, 343-355

Panofsky, Erwin (1979a [1932]): Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.): *Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1: Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme*, Köln, 185-206

Panofsky, Erwin (1979b [1955]): Ikonographie und Ikonologie, in: Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.): *Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1: Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme*, Köln, 207-225

Panofsky, Erwin (1992 [1924/25]): Die Perspektive als ‚symbolische Form‘, in: Ders.: *Aufsätze zu den Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin, 99-167

Panofsky, Erwin (1997): *Studien zur Ikonologie der Renaissance*, Köln

Pessoa, Fernando (2003): *Das Buch der Unruhe*, Zürich

Pfadenhauer, Michaela (2001): Was andere Augen sehen. Perspektiven der Rezeption des Techno-Videoclips ‚Sonic Empire‘, in: Ronald Hitzler und Michaela Pfadenhauer (Hrsg.): *Techno-Soziologie. Erkundungen einer Jugendkultur*, Opladen, 235-252

Plé, Bernhard (1992): Anknüpfung der Wissenssoziologie Mannheims an die Verstehensproblematik bei Dilthey: zur Rolle der ‚Weltanschauungen‘ als kulturelles und wissenschaftliches Problem, in: *Soziologisches Jahrbuch 8. 1992 - I*, Berlin, 173-192

Plessner, Helmuth (1982): *Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie*, Stuttgart

Plessner, Helmuth (2003a [1941]): Lachen und Weinen, in: Ders.: *Ausdruck und menschliche Natur. Gesammelte Schriften VII.*, Frankfurt am Main, 201-387

Plessner, Helmuth (2003b [1948]): Anthropologie des Schauspielers, in: Ders.: *Ausdruck und menschliche Natur. Gesammelte Schriften VII.*, Frankfurt am Main, 399-418

Plessner, Helmuth (2003c [1924]): Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus, in: Ders.: *Macht und menschliche Natur. Gesammelte Schriften V.*, Frankfurt am Main, 7-133

Plessner, Helmuth (2003d [1928]): *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie. Gesammelte Schriften IV.*, Frankfurt am Main

Plessner, Helmuth (2003e [1972]): Die Musikalisierung der Sinne, in: Ders.: *Ausdruck und menschliche Natur. Gesammelte Schriften VII.*, Frankfurt am Main, 480-492

Plessner, Helmuth (2003f [1970]): Anthropologie der Sinne, in: Ders.: *Anthropologie der Sinne. Gesammelte Schriften III.*, Frankfurt am Main, 321-393

Popitz, Heinrich (1997): *Wege der Kreativität*, Tübingen

Popper, Karl R. (2003 [1972]): Bemerkungen eines Realisten über das Leib-Seele-Problem, in: Ders.: *Alles Leben ist Problemlösen. Über Erkenntnis, Geschichte und Politik*, München, 93-111

Postman, Neil (1985): *Wir amüsieren uns zu Tod. Urteilkraft im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie*, Frankfurt am Main

Raab, Jürgen und Dirk Tänzler (1999): Charisma der Macht und charismatische Herrschaft. Zur medialen Präsentation Mussolinis und Hitlers, in: Anne Honer, Ronald Kurt und Jo Reichertz (Hrsg.): *Diessseitsreligion. Zur Deutung der Bedeutung moderner Kultur*, Konstanz, 59-77

Raab, Jürgen (2001a): *Soziologie des Geruchs. Über die soziale Konstruktion olfaktorischer Wahrnehmung*, Konstanz

Raab, Jürgen (2001b): Medialisierung, Bildästhetik, Vergemeinschaftung. Ansätze zu einer visuellen Soziologie am Beispiel von Amateurclubvideos, in: Thomas Knieper und Marion G. Müller (Hrsg.): *Kommunikation visuell. Das Bild als Forschungsgegenstand – Grundlagen und Perspektiven*, Köln, 37-63

Raab, Jürgen, Manfred Grunert und Sylvia Lustig (2001): Der Körper als Darstellungsmittel. Die theatrale Inszenierung von Politik am Beispiel Benito Mussolinis, in: Erika Fischer-Lichte, Christian Horn und Matthias Warstat (Hrsg.): *Verkörperung*, Tübingen und Basel, 171-198

Raab, Jürgen (2002): ‚Der schönste Tag des Lebens‘ und seine Überhöhung in einem eigenwilligen Medium. Videoanalyse und sozialwissenschaftliche Hermeneutik am Beispiel eines professionellen Hochzeitsvideofilms. In: *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung* 3, 469-495

Raab, Jürgen und Dirk Tänzler (2002): Politik im/als Clip. Zur soziokulturellen Funktion politischer Werbespots, in: Willems, Herbert (Hrsg.): *Die Werbung der Gesellschaft*, Wiesbaden, 217-245

Raab, Jürgen und Hans-Georg Soeffner (2003): Subkultur, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Band 5*, Stuttgart und Weimar, 786-805

Raab, Jürgen und Hans-Georg Soeffner (2004): Lebensführung und Lebensstile: Individualisierung, Vergemeinschaftung und Vergesellschaftung im Prozess der Modernisierung, in: Friedrich Jaeger und Jörn Rüsen (Hrsg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften, Band 3: Themen und Tendenzen*, Stuttgart und Weimar, 341-355

Raab, Jürgen und Dirk Tänzler (2006): Video Hermeneutics, in: Hubert Knoblauch, Bernt Schnettler, Jürgen Raab und Hans-Georg Soeffner (eds.): *Video-Analysis. Methodology and Methods*, Frankfurt am Main, 85-99

Raab, Jürgen und Hans-Georg Soeffner (2007): Pina Bauschs Inszenierung des ‚Le Sacre du Printemps‘. Eine Fallanalyse zur Soziologie symbolischer Formen und ritueller Ordnungen, in: Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein (Hrsg.): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs ‚Le Sacre du Printemps‘*, Bielefeld, 197-214

Raab, Jürgen und Hans-Georg Soeffner (2008): Politik im Film. Über die Präsentation der Macht und die Macht der Präsentation, in: Markus Schroer (Hrsg.): *Gesellschaft im Film*, Konstanz, 171-197

Rabinow, Paul and William M. Sullivan (eds.) (1979): *Interpretive Social Science*, Berkeley.

Reckwitz, Andreas (2000): *Die Transformation des Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*, Velbrück

Reichert, Jo (1992): Der Morgen danach. Hermeneutische Auslegung einer Werbefotografie in zwölf Einstellungen, in: Hans A. Hartmann und Rolf Haubl (Hrsg.): *Bilderflut und Sprachmagie. Fallstudien zur Kultur der Werbung*, Opladen, 141-163



- Reichertz, Jo (1995): Die objektive Hermeneutik – Darstellung und Kritik, in: Eckehard König und Peter Zedler (Hrsg.): *Bilanz qualitativer Forschung. Band II: Methoden*, Weinheim, 379-423
- Reichertz, Jo (1999): Über das Problem der Gültigkeit von Qualitativer Forschung, in: Ronald Hitzler, Jo Reichertz und Norbert Schröer (Hrsg.): *Hermeneutische Wissenssoziologie. Standpunkte zur Theorie der Interpretation*, Konstanz, 319-346
- Reichertz, Jo (2000): *Die Frohe Botschaft des Fernsehens. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen medialer Diesseitsreligion*, Konstanz
- Reichertz, Jo (2003): *Die Abduktion in der qualitativen Sozialforschung*, Opladen
- Reichertz, Jo (2006): Lässt sich die Plausibilität wissenssoziologischer Empirire selbst wieder plausibilisieren? Oder: Über den Versuch, den Bus zu schieben, in: Dirk Tänzler, Hubert Knoblauch und Hans-Georg Soeffner (Hrsg.): *Neue Perspektiven der Wissenssoziologie*, Konstanz, 293-315
- Reisz, Karel und Gavin Millar (1988): *Geschichte und Technik der Filmmontage*, München
- Riegl, Alois (1985 [1893]): *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin
- Ritter, Bertram (2003): Piet Mondrian, Komposition im Quadrat (1922). Eine kunstsoziologische Werkanalyse, in: *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung* 2, 295-311
- Roeck, Bernd (2006): *Mörder, Maler und Mäzene. Piero della Francescas ‚Geißelung‘. Eine kunsthistorische Kriminalgeschichte*, München
- Rössler, Patrick (1988): *Dallas und Schwarzwaldklinik. Eine Programmstudie über Seifenopern im deutschen Fernsehen*, München
- Rötzer, Florian und Peter Weibel (1993) (Hrsg.): *Cyberspace. Zum medialen Gesamtkunstwerk*, München
- Rorty, Richard (ed.) (1967): *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago
- Rose, Diana (2000): Analysis of Moving Images. In: Martin W. Bauer and George Gaskell (eds.): *Qualitative Researching with Text, Image and Sound. A Practical Handbook*, London, 246-262
- Rusinow, Irving (1942): *A Camera Report on El Cerrito. A Typical Spanish-American Community in New Mexico*, Washington.
- Sachs-Hombach, Klaus (2005): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt am Main
- Sander, August (1976 [1929]): *Anlitz der Zeit. 60 Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, München
- Schändlinger, Robert (1998): *Erfahrungsbilder. Visuelle Soziologie und dokumentarischer Film*, Konstanz
- Scheler, Max (2002 [1928]): *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, Bonn
- Schleiermacher, Friedrich (1999 [1829/1838]): *Hermeneutik und Kritik*, Frankfurt am Main
- Schnell, Ralf (2000): *Medienästhetik. Zur Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*, Stuttgart und Weimar
- Schnelle-Schneyder, Marlene (1990): *Photographie und Wahrnehmung. Am Beispiel der Bewegungsdarstellung im 19. Jahrhundert*, Marburg
- Schnettler, Bernt (2001): Vision und Performanz. Zur soziolinguistischen Gattungsanalyse fokussierter ethnographischer Daten, in: *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung* 1, 143-163
- Schnettler, Bernt (2004): *Zukunftsvisionen. Transzendenzenerfahrung und Alltagswelt*, Konstanz
- Schnettler, Bernt (2006): Orchestrating Bullet Lists and Commentaries. A Video Performance Analysis of Computer Supported Presentations, in: Hubert Knoblauch, Bernt Schnettler, Jürgen Raab und Hans-Georg Soeffner (eds.): *Video-Analysis. Methodology and Methods*, Frankfurt am Main, 155-169
- Schnettler, Bernt (2007): Auf dem Wege zu einer Soziologie visuellen Wissens, in: *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung* 2, 189-210
- Schnettler, Bernt und Hubert Knoblauch (Hrsg.) (2007): *Powerpoint-Präsentationen. Neue Formen der gesellschaftlichen Kommunikation von Wissen*, Konstanz
- Schröer, Norbert (1994): *Interpretative Sozialforschung. Auf dem Wege zu einer hermeneutischen Wissenssoziologie*, Opladen
- Schröer, Norbert (1997): Wissenssoziologische Hermeneutik, in: Ronald Hitzler und Anne Honer (Hrsg.) (1997): *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik*, Opladen, 109-130
- Schütz, Alfred (2003): *Theorie der Lebenswelt 2. Die kommunikative Ordnung der Lebenswelt*, Konstanz
- Schütz, Alfred (2004a [1932]): *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie*, Konstanz
- Schütz, Alfred (2004b [1953]): Common-Sense und wissenschaftliche Interpretation menschlichen Handelns, in: Jörg Strübing und Bernt Schnettler (Hrsg.): *Methodologie interpretativer Sozialforschung. Klassische Grundlagentexte*, Konstanz, 155-197
- Schütz, Alfred und Thomas Luckmann (2003 [1979/1984]): *Strukturen der Lebenswelt*, Konstanz
- Schulz, Walter (1994): *Der gebrochene Weltbezug. Aufsätze zur Philosophie und zur Analyse der Gegenwart*, Stuttgart
- Schulze, Gerhard (1992): *Die Erlebnisgesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart*, Frankfurt am Main
- Schweizer, Bernhard (1953): *Vom Sinn der Perspektive*, zugleich: *Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie*, 24, Tübingen
- Sennett, Richard (1997): *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*, Frankfurt am Main
- Sennett, Richard (2002): *Respekt im Zeitalter der Ungleichheit*, Berlin
- Simmel, Georg (1896): Soziologische Ästhetik, in: *Die Zukunft* 17, 204-216
- Simmel, Georg (1970 [1917]): Die Geselligkeit, in: Ders.: *Grundfragen der Soziologie*, Berlin, 48-68
- Simmel, Georg (1992a [1908]): Exkurs über die Soziologie der Sinne, in: Ders.: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Frankfurt am Main, 722-742

- Simmel, Georg (1992b [1908]): Das Geheimnis und die geheime Gesellschaft, in: Ders.: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Frankfurt am Main, 383-455
- Simmel, Georg (1993a [1918]): Vom Wesen des historischen Verstehens, in: Ders.: *Das Individuum und die Freiheit*, Frankfurt am Main, 61-83
- Simmel, Georg (1993b [1921]): Fragment über die Liebe, in: Ders.: *Das Individuum und die Freiheit*, Frankfurt am Main, 19-28
- Simmel, Georg (1993c [1909]): Brücke und Tür, in: Ders.: *Das Individuum und die Freiheit*, Frankfurt am Main, 7-11
- Simmel, Georg (1993d [1903]): Die Großstädte und das Geistesleben, in: Ders.: *Das Individuum und die Freiheit*, Frankfurt am Main, 192-204
- Simmel, Georg (1995a [1901]): Die ästhetische Bedeutung des Gesichts, in: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Bd. 1.*, Frankfurt am Main, 36-42
- Simmel, Georg (1995b [1902]): Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch, in: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Bd. 1.*, Frankfurt am Main, 101-108
- Simmel, Georg (1995c [1903]): Kant und die moderne Ästhetik, in: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908 Bd. 1*, Frankfurt am Main 1995, 255-272
- Simmel, Georg (1996a [1918]): Der Begriff und die Tragödie der Kultur, in: Ders.: *Hauptprobleme der Philosophie / Philosophische Kultur*, Frankfurt am Main, 385-416
- Simmel, Georg (1996b [1918]): Die Koketterie, in: Ders.: *Hauptprobleme der Philosophie / Philosophische Kultur*, Frankfurt am Main, 256-277
- Simmel, Georg (1996c [1918]): Die Mode, in: Ders.: *Hauptprobleme der Philosophie / Philosophische Kultur*, Frankfurt am Main, 186-218
- Simmel, Georg (2000a [1916/17]): Vorformen der Idee. Aus den Studien zu einer Metaphysik, in: *Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918, Bd. 2.*, Frankfurt am Main, 252-298
- Simmel, Georg (2000b [1916]): Bruchstücke aus einer Philosophie der Kunst, in: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918, Bd. 2.*, Frankfurt am Main, 174-183
- Simmel, Georg (2001 [1900]): *Philosophie des Geldes*, Frankfurt am Main
- Simon, Gérard (1992): *Der Blick, das Sein und die Entstehung der antiken Optik*, München
- Simonds, A.P. (1975): Mannheim's Sociology of Knowledge as a Hermeneutic Method, in: *Cultural Hermeneutics* 3, 81-104
- Soeffner, Hans-Georg (1990): Appräsentation und Repräsentation. Von der Wahrnehmung zur gesellschaftlichen Darstellung des Wahrzunehmenden, in: Hedda Ragozky und Horst Wenzel (Hrsg.): *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, Tübingen, 43-63
- Soeffner, Hans-Georg (1991): Verstehende Soziologie und sozialwissenschaftliche Hermeneutik – Die Rekonstruktion der gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit, in: *Berliner Journal für Soziologie* 2, 263-269
- Soeffner, Hans-Georg (1992a): *Die Ordnung der Rituale. Die Auslegung des Alltags 2*, Frankfurt am Main
- Soeffner, Hans-Georg (1992b): Die Inszenierung von Gesellschaft. Wählen als Freizeitgestaltung, in: Ders.: *Die Ordnung der Rituale. Die Auslegung des Alltags 2*, Frankfurt am Main, 157-176
- Soeffner, Hans-Georg und Ronald Hitzler (1994): Hermeneutik als Haltung und Handlung, in: Norbert Schröer (Hrsg.): *Interpretative Sozialforschung*, Opladen, 28-55
- Soeffner, Hans-Georg und Jürgen Raab (1998): Sehtechniken. Die Medialisierung des Sehens, in: Werner Rammert (Hrsg.): *Technik und Sozialtheorie*, Frankfurt am Main, 121-148
- Soeffner, Hans-Georg (2000a): Sozialwissenschaftliche Hermeneutik, in: Uwe Flick, Ernst von Kardorff und Ines Steinke (Hrsg.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg, 164-175
- Soeffner, Hans-Georg (2000b): Zur Soziologie des Symbols und des Rituals, in: Ders.: *Gesellschaft ohne Baldachin. Über die Labilität von Ordnungskonstruktionen*, Weilerswist, 180-208
- Soeffner, Hans-Georg (2000c): Sich verlieren im Rundumblick. Die ‚Panoramakunst‘ als Vorstufe zum medialen Panoramenmosaik der Gegenwart, in: Ders.: *Gesellschaft ohne Baldachin. Über die Labilität von Ordnungskonstruktionen*, Weilerswist, 336-370
- Soeffner, Hans-Georg (2001a): Stile des Lebens. Ästhetische Gegenentwürfe zur Alltagspragmatik, in: Jörg Huber (Hrsg.): *Kultur-Analysen. Interventionen 10*, Zürich, 79-112
- Soeffner, Hans-Georg (2001b): Authentizitätsfallen und mediale Verspiegelungen. Inszenierungen im 20. Jahrhundert, in: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): *Symposiumsband ‚Theatralität und die Krisen der Repräsentation‘*, Stuttgart, 165-176
- Soeffner, Hans-Georg (2001c): Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt? Zur Anthropologie ‚medialisierter Lebenswelten‘, in: Cornelia Bohn und Herbert Willems (Hrsg.): *Sinngeneratoren. Fremd- und Selbstthematisierung in soziologisch-historischer Perspektive*, Konstanz, 449-468
- Soeffner, Hans-Georg und Jürgen Raab (2003): Soziologie der Lebensstile, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Band 5*, Stuttgart und Weimar, 688-703
- Soeffner, Hans-Georg (2004a [1989]): *Auslegung des Alltags – Der Alltag der Auslegung. Zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik*, Konstanz
- Soeffner, Hans-Georg (2004b): Handlung - Szene - Inszenierung. Zur Problematik des ‚Rahmen‘-Konzepts bei der Analyse von Interaktionsprozessen, in: Ders.: *Auslegung des Alltags – Der Alltag der Auslegung. Zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik*, Konstanz, 160-179
- Soeffner, Hans-Georg (2004c): Authentizitätsfallen und mediale Verspiegelungen. Inszenierungen im 20. Jahrhundert, in: Ders.: *Auslegung des Alltags – Der Alltag der Auslegung. Zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik*, Konstanz, 285-300
- Soeffner, Hans-Georg und Jürgen Raab (2004): Kultur und Auslegung der Kultur. Kultursoziologie als sozialwissenschaftliche Hermeneutik, in: Friedrich Jaeger und Jürgen Straub (Hrsg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften, Band 2, Paradigmen und Disziplinen*, Stuttgart und Weimar, 546-567
- Soeffner, Hans-Georg (2006): Visual Sociology on the Basis of ‚Visual Concentration‘, in: Hubert Knoblauch, Bernt Schnettler, Jürgen Raab und Hans-Georg Soeffner (eds.): *Video-Analysis. Methodology and Methods*, Frankfurt am Main, 209-218

- Sombart, Werner (1987 [1902]): *Der moderne Kapitalismus*. 3 Bände, München
- Srubar, Ilja (2000): Mannheim und die Postmoderne, in: Ilja Srubar und Martin Endres (Hrsg.): *Karl Mannheims Analyse der Moderne. Jahrbuch für Soziologiegeschichte 1996*, Opladen
- Stasz, Clarice (1979): The Early History of Visual Sociology, in: Jon C. Wagner (ed.): *Images of Information. Still Photography in the Social Sciences*, London, 119-136
- Stephens, Mitchell (1998): *The Rise of the Image and the Fall of the Word*, New York
- Strauss, Anselm L. (1978): A Social World Perspective, in: *Studies in Symbolic Interaction* 1, 119-128
- Strauss, Anselm L. (1991): *Grundlagen qualitativer Sozialforschung. Datenanalyse und Theoriebildung in der empirischen soziologischen Forschung*, München
- Strauss, Anselm L. und Juliet Corbin (1996 [1990]): *Grounded Theory: Grundlagen qualitativer Sozialforschung*, Weinheim
- Stumberger, Rudolf (2007): *Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie 1900-1945*, Konstanz
- Suber, Daniel (2006): ‚Existenz‘ und ‚Denken‘. Zu den (lebens)philosophischen Grundlagen der Wissenssoziologie Mannheims, in: Dirk Tänzler, Hubert Knoblauch und Hans-Georg Soeffner (Hrsg.): *Neue Perspektiven der Wissenssoziologie*, Konstanz, 235-270
- Tänzler, Dirk (2000): Das ungewohnte Medium. Hitler und Roosevelt im Film, in: *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung* 1, 93-120
- Tänzler, Dirk (2003): Zur Geschmacksdiktatur in der Mediendemokratie. Ein Traktat über politische Ästhetik, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 11, 1025-1033
- Tänzler, Dirk (2005): Repräsentation als Performanz. Die symbolisch-rituellen Ursprünge des Politischen im Leviathan des Thomas Hobbes, in: Jan Andres, Alexa Geisthövel und Matthias Schwengelbeck (Hrsg.): *Die Sinnlichkeit der Macht. Herrschaft und Repräsentation seit der frühen Neuzeit*, Frankfurt am Main, 19-44
- Tänzler (2006): Von der Seinsgebundenheit zum Seinsverhältnis. Wissenssoziologie zwischen Gesellschaftstheorie und Hermeneutik der Kulturen, in: Dirk Tänzler, Hubert Knoblauch und Hans-Georg Soeffner (Hrsg.): *Neue Perspektiven der Wissenssoziologie*, Konstanz, 317-335
- Taureg, Martin (1984): Für die Entwicklung der Visuellen Anthropologie. Ein Aufruf zur Diskussion und Mitarbeit, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 36, 2, 426-428
- Taureg, Martin (1986): Visuelle Soziologie – Ein neues Fachgebiet. In: *Film Theory* 13, 3-5
- Teckenburg, Wolfgang (1982): Bildwirklichkeit und soziale Wirklichkeit. Der Einsatz von Fotos in der Soziologie, in: *Soziale Welt* 2, 169-207
- Theye, Thomas (1989): *Der geraubte Schatten. Die Photographie als ethnografisches Dokument*, München
- Tinapp, Sybilla (2006): *Visuelle Soziologie. Eine fotografische Ethnografie zu Veränderungen im kubanischen Alltagsleben*, Dissertation, Konstanz (<http://www.ub.uni-konstanz.de/kops/volltexte/2006/1947/>)
- Troop, David (2000): *Rap Attack 3. Afrikan Rap to Global HipHop*, London
- Turner, Victor (2000 [1969]): *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt am Main und New York
- Tykwer, Jörg (1992): *Distanz und Nähe. Zur sozialen Konstitution ästhetischer Erfahrung. Eine soziologische Sinnexplikation der ersten Szenen des Spielfilms Rote Sonne*, Dissertation, Frankfurt am Main
- Virilio, Paul (1989): *Die Sehmaschine*, Berlin
- Virilio, Paul (1992): *Rasender Stillstand*, München und Wien
- Virilio, Paul (1994): Das Privileg des Auges, in: Jean-Pierre Dubost (Hrsg.): *Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung*, Leipzig, 55-72
- Virilio, Paul (1996): *Die Eroberung des Körpers. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen*, Frankfurt am Main
- Waldenfels, Bernhard (1999): *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden Bd. 3.*, Frankfurt am Main
- Waldenfels, Bernhard (2000): *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt am Main
- Walker, John A. and Sarah Chaplin (1997): *Visual Cultur. An Introduction*, Manchester and New York
- Walker, Natalie (1915): Chicago Housing Conditions. Greeks and Italians in the Neighbourhood of Hull House, in: *American Journal of Sociology* 3, 285-316
- Weber, Marianne (1984 [1926]): *Max Weber. Ein Lebensbild*, Tübingen
- Weber, Max (1972 [1921]): *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, Tübingen
- Weber, Max (1973a [1904]): Die ‚Objektivität‘ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis, in: Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen, 146-214
- Weber, Max (1973b [1903-06]): Roscher und Knies und die logischen Probleme der historischen Nationalökonomie, in: Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen, 1-145
- Weber, Max (1973c [1913]): Über einige Kategorien der verstehenden Soziologie, in: Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen, 427-474
- Weber, Max (1985 [1922]): *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, Tübingen
- Weber, Max (1988a [1920]): Vorbemerkung, in: Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, Bd. I.*, Tübingen, 1-16
- Weber, Max (1988b [1904/05]): Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus, in: Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, Bd. I.*, Tübingen, 17-206
- Weber, Max (2004): *Zur Musiksoziologie*. Max-Weber-Gesamtausgabe Band I/14, Tübingen
- Weibel, Peter (1987): *Die Beschleunigung der Bilder. In der Chronokratie*, Bern
- Weibel, Peter (1993): Über die Grenzen des Realen. Der Blick und das Interface, in: Gerhard J. Lischka (Hrsg.): *Der entfesselte Blick*, Bern, 219-245

- Weiß, Johannes (1993): Das Verstehen des Lebens und die verstehende Soziologie (Dilthey und Weber), in: *Soziologisches Jahrbuch 8. 1992 - I*, Berlin, 353-365
- Weller, Vivian (2003): *HipHop in São Paolo und Berlin. Ästhetische Praxis und Ausgrenzungsverfahren schwarzer Jugendlicher und Migranten*, Opladen
- Wernet, Andreas (2000): *Einführung in die Interpretationstechnik der Objektiven Hermeneutik*, Opladen
- Wiesing, Lambert (2000): *Phänomene im Bild*, München
- Wiesing, Lambert (2005): *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt am Main
- Williams, Raymond (1958): *Resources of Hope. Culture, Democracy, Socialism*, London and New York
- Willems, Herbert (1997): *Rahmen und Habitus. Zum theoretischen und methodischen Ansatz Erving Goffmans*, Frankfurt am Main
- Winter, Rainer (1997): Cultural Studies als kritische Medienanalyse, in: Andreas Hepp und Rainer Winter (Hrsg.): *Kultur, Medien, Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*, Opladen, 49-65
- Wölfflin, Heinrich (1915): *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München
- Wölfflin, Heinrich (1946): *Kleine Schriften (1886-1933)*, Basel
- Woodhead, Howard (1904): The First German Municipal Exposition, in: *American Journal of Sociology* 4, 433-458
- Wuggenig, Ulf (1990/91): Die Photobefragung als projektives Verfahren. In: *Angewandte Sozialforschung* 1/2, 109-129

## Personenverzeichnis

### A

- Abbate, Vittorio 132
- Abels, Joscijka Gabriele 27, 29, 33
- Aboth, Edith 97
- Adelmann, Ralf 212
- Alberti, Leone Battista 27, 29f., 33, 35
- Alhazen, Ibn al Haitham 28
- Allard, Laurance 170
- Anders, Günther 111
- Andree, Martin 8
- Androutopoulos, Jannis 250
- Antonioni: Michelangelo 23
- Aristoteles 28, 79
- Ast, Friedrich 74, 138
- Aufenanger, Stefan 107
- Ayaß, Ruth 103

### B

- Bachelard, Gaston 86, 91, 94
- Bal, Mieke 101f.
- Balázs, Béla 23
- Barboza, Amalia 65
- Barthes, Roland 103
- Bateson, Gregory 32, 96
- Bätschmann, Oskar 54, 61
- Baudrillard, Jean 100, 111, 248
- Bauman, Zygmunt 319
- Beck, Ulrich 12, 248, 319
- Becker, Howard S. 98
- Belting, Hans 101
- Benjamin, Walter 11, 17, 21f., 130ff., 299, 304, 309
- Berger, Peter L. 13f., 64, 74, 77, 115f., 135, 252, 322
- Berghaus, Margot 99
- Bergmann, Jörg 107
- Berr, Marie-Anne 111
- Bock, Karin 250
- Boehm, Gottfried 32, 47, 50f., 54, 61, 100, 307
- Bohman, James 101
- Bohnsack, Ralf 62, 65, 103f., 160

- Bonfadelli, Heinz 98
- Botticelli, Sandro 85
- Bourdieu, Pierre 63f., 78, 79, 80-94, 97f., 211, 240, 242
- Breckindrige, Sophonisba P. 97
- Breckner, Roswitha 105, 160
- Bredenkamp, Horst 101
- Brosziewski, Achim 103
- Brunelleschi, Filippo 27, 35
- Buber, Martin 295
- Bude, Heinz 12
- Burda, Hubert 100
- Busch, Bernd 22, 27

### C

- Cassirer, Ernst 10, 20, 29, 43
- Castells, Manuel 12
- Cauffield, Jon 99
- Cézanne, Paul 69, 104, 108
- Chalfen, Richard 170
- Chaney, David 101
- Chaplin, Emma 99
- Chaplin, Sarah 102
- Cheatwood, Derral 98
- Chiozzi, Paolo 96
- Chladenius, Johannes Martin 75
- Chomsky, Noam 80
- Claessens, Dieter 112
- Clarke, Alfred C. 99
- Collier, John 96f.
- Collier, Malcom 97
- Comte, Auguste 139
- Corbin, Juliet 164
- Crary, Jonathan 22f.
- Curry, Timothy J. 99

### D

- Debord, Guy 20, 249
- Deleuze, Gilles 10, 167, 171, 173
- Demokrit 28
- Denzin, Norman K. 102
- Descartes, René 43, 118
- Dilthey, Wilhelm 65-68, 73-78, 139-142, 152, 317

Dion, Celine 219  
Douglas, Mary 31f.  
Dürer, Albrecht 33  
Durkheim, Emile 15, 79, 121, 210,  
211, 320

## E

Eberle, Thomas S. 147  
Eco, Umberto 103  
Eimeren, Birgit van 8  
Elias, Norbert 32, 79, 112, 129  
Empedokles 28  
Endruweit, Günter 99  
Englisch, Felicitas 107  
Epikur 28  
Euklid 28f., 34  
Evans, Walker 97

## F

Fellman, Ferdinand 100  
Fiedler, Konrad 52ff.  
Flusser, Vilém 99f.  
Foucault, Michel 20, 118  
Francesca, Piero della 38, 40, 45, 62,  
85, 197  
Frey, Siegfried 100  
Friedrich, Adolf 101  
Friedrich, Malte 250f., 298

## G

Gadamer, Hans-Georg 46f., 116,  
124, 136f., 142, 157, 159  
Gehlen, Arnold 25ff., 118ff., 125,  
294, 319, 322  
Geiger, Theodor 97  
Gennep, Arnold van 240  
Gerhardt, Uta 142  
Ginzburg, Carlo 38  
Giotto di Bondone 55-62  
Glaser, Barney G. 164  
Glottes, Jean 30  
Godard, Jean-Luc 16  
Goffman, Erving 32, 69, 98, 115,  
118, 121ff., 126, 129, 159, 165,  
210, 252

Goldschmidt, Walter 96  
Gombrich, Ernst H. 96  
Goodwin, Charles 102  
Goody, Jack 96  
Göttlich, Udo 102  
Greenaway, Peter 23  
Griffith, David W. 200

## H

Haardt, Alexander 46  
Hahn, Alois 19, 117, 123  
Harper, Douglas 99  
Hart, Joan 63  
Haupt, Bernhard 104  
Hauschildt, Eberhard 241, 242  
Heath, Christian 102  
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 9,  
72, 79, 323  
Heidegger, Martin 94f., 136ff.  
Heintz, Bettina 101  
Hekman, Susan 65  
Henney, Leonard M. 99  
Herbrik, Regine 103  
Hertlein, Edgar 36  
Heuberger, Frank 73  
Heywood, Ian 102  
Hick, Ulrike 22  
Hindmarsh, Jon 103  
Hitler, Adolf 132  
Hitzler, Ronald 91, 132, 134, 245  
Holert, Tom 101  
Honer, Anne, 91, 134, 245  
Honneth, Axel 12, 112f.  
Huber, Jörg 101  
Hunziker, Peter 99  
Husserl, Edmund 46f., 50ff., 61, 64,  
79, 92, 117, 125, 129, 147, 259

## I

Imdahl, Max 17, 40f., 54f., 58, 60,  
61ff., 86, 103, 105, 108, 159, 161,  
321  
Iser, Wolfgang 307  
Ivanceau, Vintila 111

## J

Jacob, Rüdiger 117  
Jay, Martin 166  
Jenks, Chris 102  
Jewitt, Carey 102  
Joas, Hans 112f.

## K

Kamper, Dietmar 111  
Kant, Immanuel 52, 73, 139  
Kauffmann, Georg 100  
Kaufmann, Jean-Claude 118, 130  
Kellner, Hansfried 73  
Kepler, Johannes 28  
Keppler, Angela 98, 103  
Kepplinger, Hans Matthias 98  
Kierkegaard, Sören 85, 87  
Klein, Gabriele 250f., 298  
Kleinspehn, Thomas 111  
Knoblauch, Hubert 103, 115, 147,  
167, 251  
Knorr Cetina, Karin 12, 19, 101  
König, René 143  
Kotelnmann, Joachim 98  
Kurt, Ronald 117, 134

## L

Lange, Dorothea 97  
Langer, Susanne K. 48f., 110  
Leeuwen, Theo van 102  
Leibniz, Gottfried Wilhelm 81  
Leicht, Michael 97  
Lensen, Margit 107  
Lepenies, Wolf 112  
Leroi-Gourhan, André 20  
Lessing, Gotthold Ephraim 81  
Lewis, Charles 212  
Lichtenberg, Georg Christoph 27,  
220  
Lindberg, David C., 27f.  
Lindemann, Gesa 115  
Loer, Thomas 104f., 108  
Loizos, Peter 102  
Long, Elizabeth 99  
Lorblanchet, Michel 20, 30

Luckmann, Benita 245  
Luckmann, Thomas 13f., 19, 32, 50,  
64, 74, 77, 87, 103, 107, 114f.,  
134f., 145, 147f., 150, 233f., 245,  
251, 322  
Luhmann, Niklas 60f., 99, 117  
Lukács, Georg 111

## M

Maar, Christa 100  
MacLean, Anne M. 97  
Maletzke, Gerhard 99  
Mannheim, Karl 17, 48ff., 63-80,  
86f., 92ff., 103f., 110, 115, 123ff.,  
164, 318, 322  
Marcuse, Herbert 111  
Marey, Etienne-Jules 22  
Marquard, Odo 140  
Marx, Karl 111, 113  
Masaccio, Tommaso di Giovanni  
Cassai 35-38, 45  
Mauss, Marcel 79  
McLuhan, Marshall 99  
Mead, George H. 13, 115, 119f., 151  
Mead, Margaret 96  
Méliès, Georges 312  
Menrath, Stefanie 250  
Merleau-Ponty, Maurice 32, 43ff.,  
306  
Merton, Robert 98  
Metz, Christian 166  
Meyrowitz, Joshua 9  
Mikos, Lothar 98f.  
Millar, Gavin 200  
Mirzoeff, Nicolas 102  
Mitchell, Tony 250  
Mitchell, William J.T. 100  
Mollenhauer, Karl 42  
Mondrain, Piet 105  
Monet, Claude 69  
Moran, James M. 212  
Müller-Doohm, Stefan 104  
Mussolini, Benito 132  
Muybridge, Eadweard 22

## N

Nave-Herz, Rosemarie 240  
Newton, Helmut 106  
Nietzsche, Friedrich 134, 165, 246

## O

Oddantonio da Montefeltro 41  
Oevermann, Ulrich 103f., 107, 152,  
154, 158, 160, 163, 322  
Ortega y Gasset, José 33

## P

Packard, Vance 98  
Panofsky, Erwin 17, 26, 29f., 34,  
43ff., 55, 58, 60ff., 78f., 81ff., 103,  
105, 108f., 161, 233  
Pascal, Blaise 79  
Pessoa, Fernando 115  
Pfadenhauer, Michaela 250  
Platon 210  
Plé, Bernhard 65  
Plessner, Helmuth 8, 10, 22f., 26,  
113f., 118, 120, 122, 124, 127ff.,  
150f., 159, 233, 245f., 294, 296,  
298, 301ff., 322, 323  
Polanyi, Michael 297  
Pollock: Jackson, 69  
Popitz, Heinrich 94  
Popper, Karl 114  
Porter, Edwin S. 200  
Postman, Neil 99  
Ptolemaios 28  
Pythagoras 28

## R

Raab, Jürgen 97, 103, 107, 109, 118,  
122, 132, 134, 165, 169, 210, 233,  
247, 251  
Rabinow, Paul 101  
Reckwitz, Andreas 101  
Redding, Otis 172  
Reichertz, Jo 64, 72, 105, 152, 156,  
168, 212, 241  
Reisz, Karel 200

Rembrandt 131  
Ridder, Christa-Maria 8  
Riefenstahl, Leni 132  
Riegl, Alois 228  
Ritter, Bertram 105  
Roeck, Bernd 41  
Röhl, Tobias 103  
Roosevelt, Theodore 98  
Rorty, Richard 100  
Rose, Diana 102  
Rössler, Patrick 98  
Rötzer, Florian 111  
Ruge, Gerd 207  
Rusinow, Irving 97

## S

Sachs-Hombach, Klaus 101  
Sander, August 97  
Sandywell, Barry 102  
Schändlinger, Robert 98, 118  
Scheler, Max 10, 64, 118, 322  
Schleiermacher, Friedrich 73, 136-  
140, 156  
Schnell, Ralf 22, 111  
Schnelle-Schnyder, Marlene 23  
Schnettler, Bernt 103, 132  
Schröer, Norbert 134  
Schulz, Walter 150, 316  
Schulze, Gerhard 242  
Schütz, Alfred 13, 18, 50, 64, 114-  
117, 134f., 135, 147ff., 154, 234,  
252, 318, 321  
Schweikhardt, Josef 111  
Schweizer, Bernhard 34  
Sennett, Richard 118, 130  
Simmel, Georg 10, 13, 15, 31f., 36,  
45, 77, 115, 118, 122, 125, 127-  
131, 142, 151, 165, 209ff., 229,  
235, 310, 311, 317f.  
Simon, Gérard 27, 29  
Simonds, A.P. 65  
Soeffner, Hans-Georg 11, 15, 18, 32,  
91, 97, 103, 106, 109, 116f., 122,  
128, 132, 134f., 150-156, 165,  
233, 235, 246f., 252, 322  
Sombart, Werner 65  
Spencer, Herbert 139

Srubar, Ilja 64  
Stasz, Clarice 97f.  
Stephens, Mitchell 99  
Strauss, Anselm L. 105, 115, 164,  
306  
Stumberger, Rudolf 97  
Suber, Daniel 64f.

## T

Taine, Hippolyte 46  
Tänzler, Dirk 19, 107, 132, 134  
Taureg, Martin 99  
Teckenburg, Wolfgang 99  
Theye, Thomas 96  
Tinapp, Sybilla 106  
Todorow, Almut 19  
Trommsdorf, Gisela 99  
Troop, David 250  
Turner, Victor 22, 295f.  
Tykwer, Jörg 107f.  
Tylor, Edward B. 101

## V

Virilio, Paul 100, 111f.

## W

Waldenfels, Bernhard 32, 55, 61  
Walker, John A. 102  
Walker, Natalie 97  
Warburg, Aby 101  
Weber, Max 13, 18, 20, 24, 26, 45,  
53, 65, 70, 77ff., 93, 124, 134f.,  
142-149, 154f., 157, 164f., 297,  
304, 310, 318f.  
Weibel, Peter 99, 111f.  
Weiß, Johannes 143  
Weller, Vivian 250  
Welles, Orson 98  
Wernet, Andreas 159  
Wiesing, Lambert 10  
Willems, Herbert 32  
Williams, Raymond 101  
Winter, Rainer 101  
Wölfflin, Heinrich 52ff.  
Woodhead, Howard 97  
Wuggenig, Ulf 97, 99

## Abbildungsnachweise

Abbildungen 1, 4, 5, 6 und 7: Quelle: <http://www.zeno.org>. Mit freundlicher Genehmigung der Zenodot Verlagsgesellschaft mbH, Berlin.

Abbildungen 2 und 3: Quelle: Hertlein, Edgar (1979): *Masaccios Trinität. Kunst, Geschichte und Politik in der Frührenaissance in Florenz*, Florenz. Mit freundlicher Genehmigung des Autoren.