

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 unauffhaltsam 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.¹ 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-theoretischster 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 Sinnestätigkeit und kann die Untersuchung der Visualität in modernen Gesellschaften nur im Rahmen des Entwicklungsprozesses der technischen Simulatoren und ‚Simulatoren‘ 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 „Entwirklichung“ (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.

Shordnungen – 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 setitig 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 Bildwelten 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 wissenssoziologisch 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 Wissenssoziologie 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 Interesslosigkeit 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 Medialisierung 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 bewegendem 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 zunächst 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 Hochzeitsvideofilmers 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 Selbstsichten 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.