

Anthropologie und Pädagogik der Sinne

Johannes Bilstein (Hrsg.)

Schriftenreihe der
Kommission Pädagogische Anthropologie
der Deutschen Gesellschaft für Erziehungswissenschaft



DGfE Deutsche Gesellschaft
für Erziehungswissenschaft

Pädagogische Anthropologie

Schriftenreihe der Kommission
Pädagogische Anthropologie
in der Deutschen Gesellschaft für
Erziehungswissenschaft (DGfE)

Band 19

Johannes Bilstein (Hrsg.)

Anthropologie und Pädagogik der Sinne

Verlag Barbara Budrich
Opladen & Farmington Hills, MI 2011

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.

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier.

Alle Rechte vorbehalten.

© 2011 Verlag Barbara Budrich, Opladen & Farmington Hills, MI
www.budrich-verlag.de

ISBN 978-3-86649-440-4 // eISBN 978-386649-627-9

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.

Umschlaggestaltung: disegno visuelle kommunikation, Wuppertal – www.disenjo.de
Druck: Paper & Tinta, Warschau
Printed in Europe

Inhalt

Vorwort	7
---------	---

Teil I: Theorie der Sinne, Kritik der Sinne

Jürgen Raab: Disposition und Konstruktion. Grundlinien einer wissenssoziologischen Anthropologie des Sehens	13
Johannes Bilstein: Werkzeuge und Boten. Zum Konzept der Sinne bei Sigmund Freud und in der Psychoanalyse	33
Gudrun Morasch: Der Selbst-Sinn. Erkenntnisse aus der Neurobiologie zur Konstituierung und Wahrnehmung des ‚Selbst‘	55
Eckart Liebau: Sinnen-Kitsch	77
Gabriele Sorgo: Wellness: Geführte Sinnlichkeit, designtes Selbst	87
Ursula Stenger: Die wahrnehmende Tätigkeit der Sinne. Zum Phänomen des Wahrnehmens	111

Teil II: Sehen, Hören, Riechen, Schmecken

Christoph Wulf: Bild, Blick und Imagination	127
Kristin Westphal: Sehen und gesehen werden. Blickereignisse im Theater	143

Leopold Klepacki, Jörg Zirfas: Die Sinne im Theater und die theatrale Sinnlichkeit. Zur pädagogischen Anthropologie ästhetischer Bildung	159
Siegfried Däschler-Seiler Die Stimme, das Ohr, das Wort. Einige Cluster	185
Peter W. Schatt: „Unbewusst – höchste Lust“? Entwürfe von der Sinnlichkeit des Hörens	199
Madalina Diaconu Fragen zur ästhetischen Erziehbarkeit des Geruchssinns	211
Sandra Willingshofer: Geschmack – über (Be-)Deutungen eines niederen Sinnes	223

Teil III: Die Bildung der Sinne

Birgit Althans: Silberblicke: Zur Bedeutung des Spiegelbilds für den pädagogischen Blick	243
Martin Mengel: Verwirrte Sinne – Von Einbildungen und Einstimmungen beim Lesen und Schreiben in der Schule	261
Cornelia Muth: Im Labyrinth zu Sinnen kommen: Die Reise durch das eigene Leben als mimetischer Bildungsprozess	283
Jutta Wermke: Zur Funktion von Bildern im Rahmen einer Hörerziehung	293
Autorinnen und Autoren	319

Vorwort

Die sinnliche Ausstattung des Menschen gehört zu den grundlegenden Themen und Problemen einer jeden Anthropologie, erst recht einer jeden pädagogischen Anthropologie. Dabei sind alle Reflexionen über die Sinne von doppelter Historizität geprägt: Als physische Grundausstattung den Menschen mitgegeben, verwirklicht sich ihre Tätigkeit in stetig wechselnder Gestalt, verändern und verschieben sich aber auch die Diskurse über dasjenige, was wir als „sinnlich“ begreifen (Wulf 2001).

Menschen riechen, schmecken, sehen, hören – aber sie tun das immer im historischen Kontext, auf immer weiter sich wandelnde Weise. Eine Kultur definiert sich geradezu darüber, wie sie das Sehen, das Hören, das Riechen, das Schmecken inszeniert und regelt.

Gleichzeitig sind auch die Sinnes-Eindrücke und Sinnes-Tätigkeiten in stetige Diskurse eingebettet, wird auch immer darüber geredet und verhandelt, was man sehen soll und wie das Sehen funktioniert, wie man hört und was man nicht hören sollte, welche Gerüche angenehm oder unanständig sind.

Die Sinne wirken im historisch-kulturellen Kontext und sie werden in historisch sich wandelnden Formen diskutiert (Mollenhauer/Wulf 1996).

Die Geschichte der pädagogischen Diskurse über die Sinne wiederum ist von einer langen Tradition der unterschiedlichen Bewertungen, Abwertungen und Hierarchisierungen bestimmt: Lange Zeit war es eben der Seh-Sinn, welcher als der auch pädagogisch zentrale Sinn herausgestellt und gefördert wurde (Wulf 2011).

Die Kommission Pädagogische Anthropologie in der Deutschen Gesellschaft für Erziehungswissenschaft hat sich in den vergangenen 15 Jahren mehrfach mit den sinnlichen Grundlagen von Bildungserfahrungen und von pädagogischem Handeln beschäftigt. Dabei standen vor allem ästhetische und im weitesten Sinne künstlerische Formen sinnlichen Weltzuganges im Vordergrund (Mollenhauer/Wulf 1996; Liebau/Miller-Kipp/Wulf 1999; Bilslein/Miller-Kipp/Wulf 1999; Schäfer/Wulf 1999), dabei spiegelte sich auch die lange Zeit gängige Konzentration auf den Seh-Sinn wieder.

Deshalb hat sich die Kommission im Jahre 2007 noch einmal dem Thema „Sinne“ zugewandt, diesmal mit der erklärten Absicht, die pädagogischen und erziehungswissenschaftlichen Problemkonstellationen der gesamten menschlichen Sinnlichkeit zu bearbeiten. Geleitet wurden die Diskussionen dabei von den grundlegenden Kategorien, welche die Arbeit der Kommission

von Anfang an strukturiert haben: Leiblichkeit, Historizität, Sozialität, Symbolhaftigkeit und Kultur, Subjektivität und Bildung (Liebau/Peskoller/Wulf 2003). An der Folkwang Hochschule Essen, einer Musikhochschule also, die sich der sinnlich-ästhetischen Bildung in ganz besonderer Weise verpflichtet weiß, entstanden so lebhaft Diskurse, die sich im vorliegenden Band niedergeschlagen haben.

Der Band ist in drei Kapitel unterteilt, von denen das erste sich mit theoretischen und kritischen Perspektiven auf die Sinne beschäftigt. Das zweite Kapitel versammelt Beiträge, die sich den einzelnen Sinnen und ihrer Wirksamkeit und Realisierung widmen. Im dritten Abschnitt schließlich sind Beiträge vertreten, welche die unterschiedlichen pädagogischen Verwirklichungen von Sinnes-Erziehung thematisieren.

Das Humane mag uns rätselhaft bleiben (Morin 1974) und wir wissen inzwischen, dass wir uns gerade im Bereich der Anthropologie vor definitiven Festlegungen und ahistorischen Wesensbestimmungen zu hüten haben (Wulf 2001). Gerade deshalb jedoch muss die Frage nach den Formen und den Ausgangsbedingungen menschlichen Lebens weiterhin untersucht und diskutiert werden, muss auch der Diskurs weitergetrieben werden über die genuin pädagogische Frage nach dem Werden dieses menschlichen Lebens. Die Sinne gehören als leibliche Mitgift zum Kernbereich des Humanen, das in seinen gesellschaftlichen Wirkungsformen, seiner geschichtlichen Veränderbarkeit, seiner symbolischen Potenz und seiner Bildungsfähigkeit durchleuchtet und erörtert werden kann: dies ist eine Aufgabe für alle Kultur- und Humanwissenschaften (Howes 2005), insbesondere aber auch für die pädagogische Anthropologie.

Herzlich danken möchte ich – auch im Namen der Kommission Pädagogische Anthropologie – der Folkwang Hochschule Essen für die erfahrene Gastfreundschaft, allen Autorinnen und Autoren sowie Susanne Domnick und Johanna Denzel für die redaktionelle Bearbeitung der Manuskripte.

Dieser Band erscheint als Band Nr. 19 in der Reihe „Pädagogische Anthropologie“.

Johannes Bilstein

Köln, März 2011

Literatur

- Bilstein, Johannes/Miller-Kipp, Gisela/Wulf, Christoph (Hrsg.) (1999): Transformationen der Zeit. Erziehungswissenschaftliche Studien zur Chronotopologie. Weinheim 1999.
- Howes, David (Hrsg.): Empire of the Senses. Oxford, New York 2005.
- Liebau, Eckart/Miller-Kipp, Gisela/Wulf, Christoph (Hrsg.) (1999): Metamorphosen des Raums. Erziehungswissenschaftliche Forschungen zur Chronotopologie. Weinheim 1999.
- Liebau, Eckart/Peskoller, Helga/Wulf, Christoph (Hrsg.) (2003): Natur. Pädagogisch-anthropologische Perspektiven. Weinheim 2003.
- Mollenhauer, Klaus und Christoph Wulf (1996) (Hrsg.): Aisthesies /Ästhetik. Zwischen Wahrnehmung und Bewusstsein. Weinheim 1996.
- Morin, Edgar (1974): Das Rätsel des Humanen. München 1974.
- Schäfer, Gerd/Wulf, Christoph (Hrsg.) (1999): Bild – Bilder – Bildung. Weinheim 1999.
- Wulf, Christoph (2001): Einführung in die Anthropologie der Erziehung. Weinheim 2001.
- Wulf, Christoph (2011): Der Blick: Kontrolle, Begehren, Anschauung. In: Bilstein, J./Reuter G. (Hrsg.) (2011): Auge und Hand. – Oberhausen, S. 19-34.

Teil I:

Theorie der Sinne, Kritik der Sinne

Disposition und Konstruktion

Grundlinien einer wissenssoziologischen Anthropologie des Sehens

1. Der soziale Sinn der Sinne

Moderne Gesellschaften kommunizieren immer umfassender über technisch-mediale Artefakte. Vor allem die Ausdehnung der Zeiten, in denen sich Menschen in den gleichfalls zusehend weitläufigeren Räumen künstlicher Welten bewegen, sowie der Umstand, dass sie solche Wirklichkeiten nicht nur konsumieren, sondern vermehrt auch selbst herstellen und ausgestalten, lässt den Anteil medial vermittelter Eindrücke und medial erworbenen Wissens kontinuierlich wachsen. So rücken die technischen Darstellungen zunehmend dichter und ‚aufdringlicher‘ neben die von Menschen unmittelbar – aus erster Hand und mit eigenen Augen und Ohren – gemachten Erfahrungen. Dieser mehr oder minder offensichtlichen Entwicklung stehen aus sozialwissenschaftlicher Perspektive die nach wie vor im Dunklen liegenden Wirkungen der Medien entgegen (vgl. Andree 2005). Wenn uns im modernen Alltag die Medien unablässig begleiten und umgeben, überformen und prägen ihre Bilder und Töne dann auch unsere Alltagswahrnehmung? Wie also gestaltet sich das Spannungsverhältnis zwischen dem Sehen als anthropologischer Disposition und den sozialen Konstruktionen von Seh- und Sichtbarkeitsordnungen?

Die visuelle Wahrnehmung ist kein allein den Gesetzen der Optik folgender, vermittels Sinnesphysiologie und Wahrnehmungspsychologie erklärbarer Vorgang. Zwar erscheinen uns Sehen, Hören, Riechen, Tasten und Schmecken in der ‚natürlichen‘ Einstellung des Alltags als selbstverständliche Vorgänge; sie sind so unmittelbar, dass wir uns weder auf ihre historische, noch auf ihre kulturelle, sozialisatorische oder gar mediale Formung besinnen (vgl. Raab 2001; Soeffner/Raab 2004a). Gerade aber das Auge nimmt als historisch, kulturell und sozial wohl am stärksten eingestelltes Sinnesorgan eine Vorrangstellung in der Hierarchie der Sinne ein. So konstatiert auch Helmuth Plessner hinsichtlich der „Frage nach der Gegenständlichkeit der Sinne“ – jenem „uralten Thema der Philosophie“ – eine prinzipielle Suprematie des Auges, denn „was der Augenschein zeigt, besitzt tieferes Recht“: Das „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“ (Plessner 2003a: 275, 294; 2003b: 335; Hervorhebung im Original). Aus der trennenden und Distanz haltenden Kraft leitet sich die den anderen Sinnesleistungen überlegene ‚Objektivität‘ des Sehens (vgl. Raab 2007) ebenso ab, wie aus dem Vermögen, jenes ‚Ganze‘, das etwa das Gehör nur nacheinander zu

erfassen vermag, ‚zugleich‘, sozusagen mit einem Schlage zu überblicken. Während sich also die Wahrnehmungsanlässe den anderen Sinnen vornehmlich als „Quellen von Zustandsänderungen“ präsentieren, mache die im Sehsinn angelegte „Gerichtetheit“ und „Griffigkeit“ das Auge in besonderer Weise für den Zugriff gesellschaftlicher Rationalisierungen empfänglich (Plessner 2003a: 264f.). Darüber hinaus stehe das auch 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 Augendominanz, 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.

Bis zum Aufstieg der visuellen Kultur der Moderne, mit ihren Sehschulen Malerei, Fotografie, Film, Fernsehen, Video und Computer, standen die Erkenntnisformen des Menschen und seine Vorstellungsweisen von sich und der Lebenswelt in unmittelbarer Verbindung mit den natürlichen Anlagen und Grenzen seiner Körperlichkeit. Fortan aber verfeinern und überhöhen die technologischen und medialen Simulatoren und ‚Stimulatoren‘ immer umfassender was kulturell und sozial immer schon ausgebildet ist. So unterliegt das Sehen als anthropologische Disposition spezifischen Modifikationen, die in unterschiedlichsten medialen Produkten zum Ausdruck kommen, dort „festgestellt“ sind und sich mit ihrer Rekursivität und Diskursivität der sozialwissenschaftlichen Auslegung geradezu aufdrängen. Rekonstruktionen medialer Bauformen vermögen dann zum einen die historische Kontinuität gesellschaftlicher Ausformungen und Erweiterungen des Sehens aufzuzeigen, und sie lassen zum anderen Rückschlüsse auf das jeweilige Selbst- und Weltverständnis der Konstrukteure ebenso wie auf deren soziale Situation und Umwelt zu. „Wenn es wahr ist“, wie Georg Simmel annimmt, „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 erlaube ich mir, Simmels Frage abwandeln zu ergänzen – haben dann die ‚intentionalen‘ und kollektiven Abstraktionen aktueller audiovisueller Medien auf die Darstellung, die Wahrnehmung und die Deutung von sozialer Wirklichkeit und auf das menschliche Handeln (Simmel 2001: 615; Hervorhebung im Original)?

Vor diesem Hintergrund gilt es im Folgenden die Grundlinien einer wissenssoziologischen Anthropologie des Sehens in drei Schritten, eher einem Dreisprung, vorzustellen. Zunächst erfolgt ein grober Einblick in die theoretische Konzeption der anthropologisch begründeten empirischen Wissenssoziologie (2.). Anschließend komme ich auf eines der frühesten historischen Beispiele für die Rationalisierung des Sehens und die Ausformung des modernen Blicks zu sprechen (3.). Der dritte und letzte Schritt überbrückt dann fast 600 Jahre und thematisiert ein aktuelles Fallbeispiel zur Vergesellschaftung des Auges in der visuellen Kultur der Moderne (4.).

2. Anthropologisch begründete, empirische Wissenssoziologie

Gegenstand der Wissenssoziologie ist das gesellschaftliche Wissen. Anders jedoch als Max Scheler und Karl Mannheim, die in der von ihnen in den 1920er und 1930er Jahren begründeten deutschen Wissenssoziologie noch eine Art philosophisch inspirierter Hilfswissenschaft sahen und sie vornehmlich als Ideologiekritik begriffen, gründet sich die Neue Wissenssoziologie, wie sie Peter L. Berger und Thomas Luckmann in den 1960er Jahren entwarfen, auf die philosophische Annahme, dass jegliches gesellschaftliche Wissen – und eben nicht nur das möglicherweise „falsche Bewusstsein“¹ einzelner gesellschaftlicher Funktionsbereiche und Gruppen – in sozialen Situationen entwickelt und vermittelt, aktualisiert und verändert wird. So betrachtet, bezeichnet gesellschaftliches Wissen eine sozial relevante und objektivierte, auf den anderen hin entworfene und bezogene Wirklichkeit, welche die Handelnden als ihre gemeinsame nehmen und die den letzten Referenzpunkt all ihrer Sinnbezüge bildet. In Anlehnung an Alfred Schütz gehen Berger und Luckmann nämlich davon aus, dass Wissen in primärer Instanz auf Sinn aufbaut. Sinn wiederum konstituiert sich in Bewusstseinsprozessen – und diese Bewusstseinsprozesse sind unauflöslich mit sinnlich-leiblichen Vorgängen verbunden, denn „für den Erlebenden“, so bereits Helmuth Plessner, „ist die Welt in den Sinnen gegeben, als Farbenwelt im Auge, Tonwelt im Ohr, als Tastwelt an der Oberfläche seines Leibes. Was wir von der Welt wissen, haben wir aus Empfindungen unserer Sinne“ (Plessner 2003b: 25).

Das Erkenntnisinteresse der Neuen Wissenssoziologie richtet sich denn auch auf jene sinnlich wahrnehmbaren, kommunikativen Prozesse, in denen „die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit“ geschieht (Berger/Luckmann 1969); auf diejenigen Vorgänge also, in denen ein zunächst individuelles oder nur von wenigen geteiltes Wissen sich entäußert, gegen konkurrierende Entwürfe behauptet, an Dritte weitergegeben wird, schließlich verfestigt, und so zu einem Teil der sozialen Wirklichkeit wird. Entsprechend lautet das zentrale Problem der empirischen Wissenssoziologie: „Wie ist es möglich, dass subjektiv gemeinter Sinn zu objektiver Faktizität wird? Oder, in der Terminologie Webers und Durkheims: Wie ist es möglich, dass menschliches *Handeln* (Weber) eine Welt von *Sachen* [Durkheim, J.R.] hervorbringt?“ (Berger/Luckmann 1969: 20; Hervorhebungen im Original). Mit der Wendung von der „Welt von Sachen“ beziehen sich Berger und Luckmann nicht nur explizit und allein auf Durkheims Methodologie (Durkheim 2002), sondern machen implizit in zweifacher Hinsicht auf die anthropologische Fundie-

1 Die „Vorstellung vom total ideologischen Charakter allen gesellschaftlich bezogenen Bewusstseins“ findet sich noch bei Adorno, der in scharfer Abgrenzung insbesondere zu Vilfredo Pareto, welcher den Ideologie-Begriff ablehnte und für dessen Soziologie es keine absoluten Gewissheiten und letztgültigen Wahrheiten geben konnte, an die Existenz gesellschaftlich objektiver „Bewegungsgesetze“ glaubte (Adorno 2003: 24f.).

rung ihrer Wissenssoziologie im umfassenden Programm einer Wissenschaft vom Menschen aufmerksam.

Erstens weisen sie hin auf jenen Rahmen, der die gesellschaftlichen Wirklichkeitskonstruktionen bedingt und letztlich auch begrenzt. Die von Arnold Gehlen beschriebene Instinktreduktion und die sich aus ihr ableitende Plastizität und Erweiterbarkeit des Wahrnehmens, Deutens und Handelns benennt die Weltoffenheit der menschlicher Existenz: jenen offenen Horizont, vor dem sich die je spezifischen historischen Wirklichkeiten als Lösungen für immer wiederkehrende Probleme menschlichen Überlebens und Zusammenlebens akzentuieren. Kurz, aus der uns natürlich auferlegten Nichtfestgelegtheit entspringt unsere Künstlichkeit, der Zwang zur Kultur. Kultur bezeichnet die anthropologisch gegebene Disposition zur Ausbildung jener „Welt von Sachen“, die Menschen um sich herum entwerfen, ordnen und einrichten, um ihre sinnlichen Wahrnehmungen und ihre Sinndeutungen einigermaßen gesichert ablaufen lassen zu können, und ihr Handeln überschaubar und vorhersagbar zu machen. Hieraus wiederum folgt zweierlei. Zum einen, dass bereits „die Wahrnehmungswelt, die wir die Augen aufschlagend um uns sehen [...] durch und durch das Resultat menschlicher Eigentätigkeit“ ist (Gehlen 2004a: 39): Menschen nehmen die Welt um sich herum nicht als solche wahr, sondern formen sie – je nach Standort, Perspektive und Interesse, je nach Gewohnheiten, Erinnerungen und Vorwegentwürfen, zu einer Welt für sich. Zum anderen und zugleich führen gerade moderne, offene und pluralistische Gesellschaften vor Augen, wie die vom Instinkt gelöste Wahrnehmung die Freiheiten einer „sekundären Weltoffenheit“ (Marquard 2000: 82) gewinnt, nämlich eine Vielzahl nebeneinander existierender und miteinander konkurrierender gesellschaftlicher Wirklichkeiten zu konstruieren.

Bergers und Luckmanns Wendung von der „Welt von Sachen“ verweist damit zweitens auf die prinzipielle Zeichengebundenheit menschlichen Darstellens und Deutens, und mithin auf die menschliche Kulturwelt als einer Symbolwelt. Denn im Zwischenmenschlichen ist Sinn nie unmittelbar gegeben und somit eindeutig, sondern kann nur über symbolische Formen vermittelt werden, die intersubjektiv konstituiert, daher in allererster Hinsicht kontingent und in letzter Konsequenz mehrdeutig sind, und somit unumgänglich der Auslegung bedürfen (Cassirer 1994; Schütz 2003; Soeffner 2010). *Dass* sich Menschen durch symbolische Kommunikation eine gesellschaftliche Ordnung schaffen und aufrechterhalten, ist also im anthropologischen Sinne universal. *Wie* dieses Potential aber konkret aussieht, *wie* es umgesetzt wird und *wie* sich die zeichenhaft repräsentierten Realisierungen im Sinne Max Webers deutend verstehen und ursächlich erklären lassen (Weber 1985: 1), darin besteht die ebenso umfassende wie letztlich nur in bruchstückhaft und immer nur vorläufig erfüllbare Aufgabe der empirischen Wissenssoziologie. Ganz grundsätzlich aber gilt: „forms are the food of faith“ (Gehlen 2004b: 25) – es gibt keine sinnvolle Soziologie des kommunikativen Handelns ohne eine Soziologie der symbolischen Formen; führt doch allein „die Suche nach den Regelmäßigkeiten und vielleicht sogar Gesetzmäßigkeiten der geschichtli-

chen Beschaffenheit von Symbolen [...] in die empirischen Wissenschaften vom Menschen, die Geschichtsschreibung und die Sozialwissenschaft, von der Anthropologie zur politischen Theorie und zur Wissenssoziologie“ (Schütz/Luckmann 2003: 658).

3. Am Ursprungsort der visuellen Kultur der Moderne

Die visuelle Kultur der Moderne nimmt ihren prominenten, für die Entstehung des modernen Menschen- und Weltbildes bedeutsamen Ausgang zu Beginn des 15. Jahrhunderts. Diese historische Medienschwelle ist „das Ergebnis einer Bemühung des Denkens“, einer „Reflexion, die sich um einer bislang unentdeckten Möglichkeit willen von der Tradition absetzt“ (Plessner 2003c: 482, 489). Die Renaissancemalerei scheidet das antike und mittelalterliche Bild von einer Technik, welche die visuelle Erscheinung und das Sehen neu einrichtet und ordnet. 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 und Intersubjektivität als Bedingung des Sinnverstehens voraussetzt.

Bekanntermaßen erkannte Max Weber in der Renaissance den geschichtlich-gesellschaftlichen Ausgangspunkt eines bald weltumfassenden Rationalisierungsprozesses. Neben den weitgreifenden Veränderungen in Wissenschaft, Recht und Politik sowie dem Aufkommen der kapitalistischen Wirtschaftsgesinnung und den damit verbundenen strukturellen Neuerungen in den Arbeitsabläufen formaler Organisationen (Bürokratisierung) interessierten Weber die Wandlungen im ästhetischen Darstellen und Deuten. 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 die Veränderungen den Anbeginn der Moderne mit seiner im Ergebnis umfassenden Entzauberung der Welt und universalhistorischen Rationalisierung der Lebensführung. In der Ästhetik finden diese Entwicklungen ihren Niederschlag in einer durch die Notenschrift begründeten „rational harmonischen Musik“ (vgl. Weber 2004) sowie in der „rationalen Verwendung des gotischen Gewölbes“ und schließlich in der Malerei durch die „rationale Verwendung der Linear- und Luftperspektive“ (Weber 1988a: 2). All diese Erscheinungen erachtet Weber als frühe Anzeichen der Auflösung mystischer und irrationaler Qualitäten in Leben und Kunst. Sie seien 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.

Die von Albrecht Dürer als „visuelle Alchemie“ bezeichnete Zentralperspektive ist die symbolische Form mittels der die Renaissancemalerei den Sehraum rationalisiert (vgl. Panofsky 1992). Die *perspectiva artificialis* prägte nicht für fast fünfhundert Jahre die abendländische Raumwahrnehmung und ‚Weltansicht‘, sie gab auch ein Anschauungs- und Wahrnehmungsschema vor, das der westlichen Kultur bald immer weniger ‚alchemistisch‘ und ‚artifiziert‘ vorkam, bis sie es schließlich als so ‚natürlich‘ empfand, dass es zu ihrer Normalperspektive wurde. Anhand von Piero della Francescas *Geißelung Christi* möchte ich die aus dieser Konstruktion des Sichtbaren sich ergebenden neuen Darstellungs- und Deutungspotentiale kurz ansprechen. Dabei erhebe ich – zumal als Sozialwissenschaftler – keineswegs den Anspruch den einschlägigen kunsthistorischen Interpretationen etwas Gelehriges oder gar Neues hinzufügen zu wollen. Vielmehr stütze ich mich auf deren Erkenntnisse, um mit Blick auf meine eigenen Untersuchungen einerseits die Kontinuitäten und die Wandlungen eines bildästhetischen Kompositionsprinzips aufzuzeigen und andererseits eine bestimmte methodische Vorgehensweise der Bildauslegung zumindest anzudeuten. Die Wahl fiel auf gerade dieses Gemälde, weil Piero die mit der Zentralperspektive möglich gewordenen Verfahren zur rational-visuellen Sinnkonstruktion hier nicht nur reproduziert und damit weiterführt, was beispielsweise Masaccio vor ihm schon geleistet hat. Vielmehr greift er über die bloße Regelanwendung hinaus und vermag, indem er das Verfahren verfeinert und dynamisiert, die Komplexität seiner Darstellung zu steigern und deren Sinnpotential anzureichern.

Zwar geht man überwiegend davon aus, dass die *Geißelung Christi* zwischen 1458 und 1460 für die Ausgestaltung des Doms von Urbino angefertigt wurde, doch sind der Auftraggeber, die genaue Datierung des Gemäldes und sein ursprünglicher Standort unter Kunsthistorikern ebenso umstritten wie der Bildgegenstand selbst (vgl. exemplarisch Ginzburg 1994; Roeck 2006). Nicht nur aus diesem Grund nimmt das Folgende seinen Ausgang bei der Bildanschauung (vgl. Wölfflin 1915; Fiedler 1970; Bätschmann 2001).

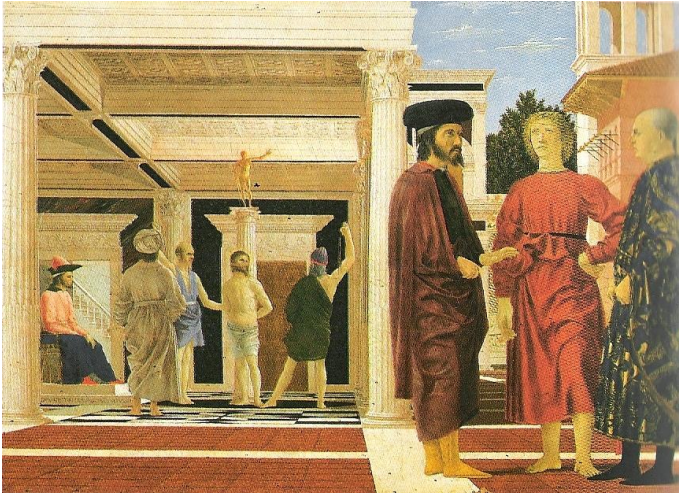


Abbildung 1: Piero della Francesca, *Die Geißelung Christi* (1458-1460)

(Raab 2008, S. 39)

Zuallererst fällt auf, dass der Bildaufbau von einer fundamentalen Zweiteilung bestimmt ist (vgl. Abbildung 1). Aufgrund der Anlage des perspektivischen Fluchtpunktes befindet sich der Betrachter zwischen zwei Personen- gruppen: weiter entfernt zur verkleinert abgebildeten linken und – im Vergleich zu dieser – deutlich näher zur größer proportionierten rechten Gruppe. Die Darstellung suggeriert die Einheit von Raum und Zeit. Kunsthistorische Interpretationen betonen jedoch übereinstimmend den räumlichen, vor allem aber den zeitlichen Kontrast der beiden Bildteile und Handlungssphären.

Als 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 die Raumgrenze, sie breche auch die Einheit der Zeit indem sie die Gesamtszene in zwei Lichtzonen scheidet: Wo helles Sonnenlicht – man beachte den Schattenwurf der Dreiergruppe im Bildvordergrund – den Platz von links durchstrahlt, sind die Figuren der Geißelungsszene von rechts durch das auch qualitativ andere Licht des Mondes erhellt.

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 der rechte Bildteil und die dort

dargestellte 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 gestalterische Momente wieder zurückgenommen. Beide resultieren aus der an der Rechteckrahmung orientierten Ebenengestaltung des Bildes. Zum einen der etwas größere Flächenanteil der linken Szene an der Gesamtdarstellung, zum anderen die Platzierung der Hauptfigur Jesus an der durch eine goldene Sol-Statue überhöhten Geißelungssäule, die sich an der *sectio aurea*, an der mathematisch-geometrisch berechneten, auch so genannten *proportio divina*, also dem Goldenen Schnitt der Bildkomposition befindet.

Max Imdahls Ausdeutung des Bildes, die sich vor allem auf die Bedeutungserschließung solch planimetrischer Anteile an der Bildordnung richtet, kann 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 (Imdahl 1996: 394). Abbildung 2 veranschaulicht, dass innerhalb der Kassettendecke jene von Piero mittels dreier schwarzer Balken in ihrer Bedeutung hervorgehobene Gerade einerseits „die beherrschende und den perspektivischen Gesamtaufbau geradezu exemplarisch klärende Schräglinie“ ist. Andererseits und zugleich ist sie „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 unerschließlich bis hin zum Fußpunkt der linken Figur im nächsten Vordergrund führt“ (Imdahl 1996: 388).

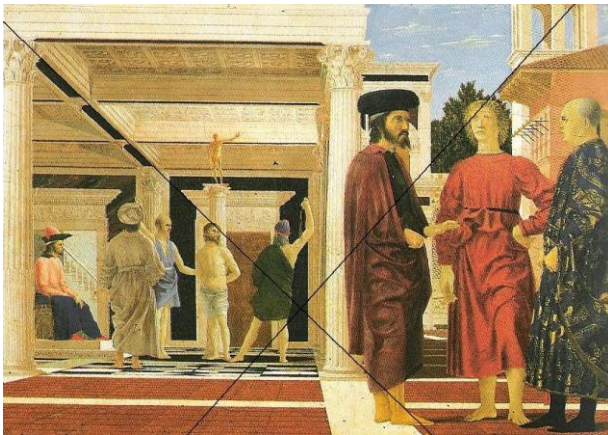


Abbildung 2: Rekonstruktion zweier Fluchtlinien (Raab 2008, S. 40)

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

den beiden im Zuge der perspektivischen Verkürzung räumlich versetzten Szenen her. 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 Jesu und der mittleren Person im rechten Vordergrund wird noch dadurch unterstützt, dass sich beide in gleicher Entfernung zur der den Bildraum teilenden, hellen Säule der Halle befinden, dass die Figuren eine ähnliche Haltung des angewinkelten Armes, ihrer Beine und Füße aufweisen, und nicht zuletzt indem beide als Mittelfiguren einer Dreiergruppe präsentiert werden. Ziehen wir überdies die unter Kunsthistorikern fast einhellige Identifikation der rechten Mittelfigur als Oddantonio da Montefeltro, dem 1444 einer Verschwörung zum Opfer gefallenen Grafen von Urbino, hinzu, dann greift die eingangs angesprochene, durch unterschiedliche Farbgebung und Lichtgestaltung angezeigte zeitliche Organisation der beiden Szenen mit der Linienführung und 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 1996: 393).

In der Anschauung von Pieros Bild – so Imdahls Schluss – bewirke das Ineinandergreifen von zentralperspektivischer Raumprojektion und planimetrischer Ebenenordnung eine „Simultaneität von Sehvollzug und Reflexion“; der Betrachter identifiziere sich mit jenem ideellen Subjekt, für das der Künstler durch die zentralperspektivische Festlegung des Flucht- bzw. Augenpunktes einen Standort definiert, sei aber zugleich „aus dieser Identifikation freigesetzt in eben dem Maße, in welchem die planimetrische Ebenenkomposition ein den Raum konstituierendes und den Raum auf sich beziehendes Subjekt gerade nicht voraussetzt“ (Imdahl 1996: 390f.). Weil Imdahl in der Untersuchung der Wechselwirkung von perspektivischer Projektion und planimetrischer Komposition letzterer in gezielter Abhebung zu Panofskys methodischer Betonung der Perspektive den Vorzug gibt, übersieht er, dass seine Lesart auf der Sinnebene der Perspektivenkonstruktion noch unterstützt wird.

Auf die für das Wechselspiel der Bildhälften und Szenen bedeutsame Inszenierung der beiden Hauptfiguren inmitten von Dreiergruppen wurde bereits hingewiesen. Mit der Einnahme seines durch die Anlage des Augenpunktes festgeschriebenen, vom zentralperspektivischen Verfahren vorgesehenen Standorts – siehe den durch die herabhängende Geißel zusätzlich markierten Schnittpunkt der beiden Fluchtlinien in Abbildung 2 – 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 Betrachter werden, der sich in die Leerstelle vor dem Bild und gegenüber der rechten, ihm nahen Personengruppe einfindet. Mit

dieser weiteren Inbeziehungsetzung 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.; Didi-Huberman 2000).

Ebenso wie alle anderen von Piero gewählten und bereits genannten Inszenierungsmomente lässt jedoch auch diese Verortung kein völliges Aufgehen im Erfahrungsraum zu, erweist sich die Analogie als eine nur vermeintliche. Zwar legen 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. Denn die tiefe Anlage des Augenpunktes bringt das auf das Gemälde sich einlassende und im fiktiven Raum 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 Ineinsetzung der Beobachterperspektiven. Die Art und Weise in der Piero Bildfläche und Raumentiefe aufeinander bezieht und gegeneinander setzt begründet die Modernität des Gemäldes. Er macht die zentralperspektivische Darstellung selbst zum Thema, problematisiert sie, und vermittelt so nicht nur eine moralische Botschaft, sondern verwickelt den Betrachter selbst in ein ästhetisches Spiel. Denn die durch die Konstruktion erzwungene Perspektive des Vergleichs erzeugt Kontingenz und Ambivalenz: eine Art Schwebezustand, der die Wahrnehmungsgewohnheiten herausfordert und den Betrachter in eine außeralltägliche, reflexive Haltung versetzt. Pieros Konstruktion führt dem modernen Individuum sein gebrochenes Selbst- und Weltverhältnis vor Augen, sie versetzt es an einen „utopischen Standort“ und erinnert es seiner „exzentrischen Positionalität“ (vgl. Plessner 2003d: 181-187; 419-425).

Die *Geißelung Christi* gehört zum Kanon klassischer Gemälde. Wie aber gestalten sich aktuelle Konstruktionen künstlicher Sehwelten in der so genannten visuellen Kultur der Moderne? In größtmöglicher Kontrastierung zu Pieros Kunstwerk soll nun auf ein alltagskulturelles „Trivialbeispiel“ eingegangen werden: den Amateurclub-Videofilm.

4. In der Spiegelkammer einer modernen Sinnenklave



Abbildung 3: Juist I (Raab 2008, S. 172)

Die Abbildungen 3 und 4 entstammen verschiedenen Filmen, die zudem von unterschiedlichen Akteuren produziert wurden. Beide Filme entstanden jedoch im Jahre 2000, beide Akteure gehören demselben Videoamateurclub an, und beide Abbildungen zeigen das jeweils erste Realbild der Handlungsprodukte. Wiederum wurden die Fälle nach dem Prinzip der maximalen Kontrastierung ausgewählt. Abbildung 3 eröffnet einen mit „Juist – die etwas andere Ferien-Insel“ betitelten Film, dessen Produzent ein ausgesprochenes Faible für Reisedokumentationen, Familien- und Tieraufnahmen hat, und der als zum Zeitpunkt der Erhebung fast 70-Jähriger zu den ältesten Mitgliedern des Clubs gehört. Abbildung 4 steht am Anfang des Filmes „Kriegerdenkmal“. Der Filmer ist Grundschullehrer, mit Mitte 40 das jüngste Clubmitglied und hat eine Präferenz für kritische Lokalreportagen über Sport, Kultur und Politik.



Abbildung 4: Kriegerdenkmal (Raab 2008, S. 191)

Beide Akteure bekleiden eine im Club hoch angesehen soziale Position, denn sie sind so genannte Vielfilmer. Bereits mehrfach erhielten sie den clubinternen Wanderpokal für den höchsten Filmausstoß, was sie zu Konkurrenten macht, die auch persönliche Aversionen gegeneinander hegen. Konkurrenten sind sie aber auch, weil der Club für die Teilnahme an regionalen und überregionalen Wettbewerben stets nur eine begrenzte Anzahl von Filmen auswählt. Das dahingehende Betrachten und Diskutieren der Filme geschieht an den wöchentlichen Clubabenden, an denen auch prämierte Produktionen des eigenen und anderer Clubs geschaut und wiederholten Diskussionen und Bewertungen unterzogen werden. Völlig frei sind die Clubfilmer in der Wahl ihrer Themen, welche auch niemals als solche zum Gegenstand gruppeninterner Diskussionen werden, denn scharf diskutiert wird einzig die Form der filmischen Realisierung. Bereits dieser Umstand deutet darauf hin, dass sich die ‚Signatur des Clubs‘ nicht im *Was*, also in den vermittelten Inhalten, als vielmehr im *Wie*, nämlich in der Bauform der medialen Handlungsprodukte zu erkennen gibt.

Diese mediale Bauform, sozusagen das Skelett, das die Filme in ihrem Innersten zusammenhält, ihr *Schnittmuster*, existiert im Club als ‚tacit knowledge‘: als ein Darstellungswissen, das die Akteure ‚blind‘ beherrschen, denn in seiner Gänze ist es nirgends ausformuliert und kann auch von den Handelns in seiner Detailliertheit nicht verbalisiert werden. In den filmischen Handlungsprodukten jedoch bestimmt das Schnittmuster die Komposition der Einteilungen, leitet den Schnitt und die Montage der Bildfolgen an und regelt nicht zuletzt die Bild-Ton-Arrangements. Es weist aber – und dies ist die aus den Untersuchungen abgeleitete These (vgl. Raab 2008) – über die konkreten Handlungsprodukte hinaus auf die Struktur der Sozialbeziehungen innerhalb des Videoamateurclubs als einer *Sehgemeinschaft*.

Die Sehgemeinschaft konstituiert sich über die fortlaufende Aktualisierung und wechselseitige Vor-Augen-Führung ihres Schnittmusters. Denn ist das Muster in den Handlungsprodukten umgesetzt und stimmen die zur Ansicht kommenden Inszenierungen mit den Kompositionsidealen und den Bildwünschen der Clubmitglieder überein, dann sind diese vom Kollektiv als erfolgreich bewerteten Filme sichtbare Vergegenständlichungen seines eigenen Seinsollens: idealisierte Ausgestaltungen von Wirklichkeiten, wie sie sich nur im technischen Artefakt entfalten können. Somit geben die Handlungsprodukte Auskunft über die Weltsicht und das Selbstbild der Sehgemeinschaft; darüber, wie diese im Idealfalle sehen und aussehen soll, ebenso wie über die Konstruktionsbedingungen dieser Wirklichkeiten, denen in letzter Instanz auch die Gemeinschaft selbst unterliegt.



Abbildung 5: Juist 1 (Raab 2008, S. 172)



Abbildung 6: Kriegerdenkmal (Raab 2008, S. 191)

Abbildung 5 und 6 exemplifizieren, weshalb ich das spezifische Schnittmuster der Sehgemeinschaft der Clubfilmer als *Sehraster* beschreibe. Das Grundgerüst und primäre Ordnungsmoment der symbolischen Form ist die von den Aufzeichnungs- und Darstellungsmedien vorgegebene Rechteckrahmung. An ihr werden Punkte nach methodisch-geometrischer Berechnung – vornehmlich, wie in den beiden Anschauungsbeispielen, in der Mitte der Rahmenränder, gelegentlich aber auch nach dem Prinzip des Goldenen Schnitts – festgelegt, von denen aus rechtwinklig zum Rahmenrand angelegte Linien die Bildausschnitt durchziehen. Dabei sind die Leitfäden idealiter so ausgerichtet, dass sich im Bildausschnitt ansichtige Objekte mit ihren ‚natürlichen‘ Positionen, Rändern und Linienzügen an das Sehraster, zu dem selbstverständlich auch die primäre Rahmung gehört, anlehnen und in sie einschmiegen. An ihren Schnittpunkten lassen die Hilfslinien dann zum einen Fadenkreuze entstehen, welche die exakt bemessene Positionierung von für bedeutsam befundenen Objekten erlauben, und sie bewerkstelligen zum anderen und zugleich Untergliederungen der Schausschnitte in Teilsegmente, die als verkleinerte Rechtecke die dem System zugrunde liegende Ordnungslogik dann in das Bild hinein fortsetzen, sich dort vielfältigen und verfeinern, und so das Bildfeld in ein sich in sein Inneres potentiell unendlich fortsetzendes Sehraster verwandeln. In ein Sehraster, das 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. So gibt bereits der Blick durch den Sucher bzw. auf den Kleinmonitor des Aufzeichnungsmediums die Darstellungsformen vor, die das medial geformte Auge dann umzusetzen hat.

Doch auch nach ‚Außen‘, also für die Herstellung von Anschlüssen mittels Schnitt und Montage oder für die Verlaufskurven von Schwenks, gibt das Sehraster das Passungsschema vor, so dass sich an die exakt bemessenen Bildausschnitte immer wieder ebensolche anfügen. Hierbei ist der *harte, unsichtbare Schnitt* das favorisierte Gestaltungsprinzip. Er gehört mediengeschichtlich zu den am stärksten tradierten, deshalb auch legitimen filmischen Ästhetisierungsmitteln, und hat sich dem medialen Alltagssehen derart eingeschliffen, dass er ihm kaum mehr als Ordnungsgestalt auffällt. Vor allem aber hilft der harte, unsichtbare Schnitt eine visuelle Ordnung ohne Zwischenraum oder Zwischenzeit zu konstruieren und komplettiert auf diese Weise das präzise und feinmaschige Sehraster. Denn indem er direkt an den Rändern des exakt bemessenen Rahmens und am von ihm strukturierten Bildinhalt ansetzt, macht er sich den anderen Leitfäden und Hilfslinien des Sehrasters gleich, wird unendlich fein, fast unsichtbar, und trennt und verbindet so ohne Bruch und ohne Naht die Einstellungen zu einem Film.

Wie eine Art abstrakt-analytische, kartographische Schablone läuft das Sehraster den außermedialen Wirklichkeiten voraus und wird gleich einem Passepartout auf sie appliziert. Es erlaubt die genaue Vermessung des Sehfeldes und mithin die Erfassung, Beherrschung und kommunikative Vermittlung jeglicher außermedialen, komplexen Wirklichkeiten. So wie das Raster das Auge des Aufzeichnenden führt und seinen Handlungen maximale Orientierung, Planbarkeit und Sicherheit verspricht, vermag es dem späteren Betrachter das Fenster zur Welt zu öffnen, seinen Blick zu lenken und ihn zu informieren. Denn als Garant für Überschaubarkeit und Selbstverständlichkeit, für Normalität und Objektivität verspricht es den vollständigen Nachvollzug des Gesehenen, ohne die Notwendigkeit weiterer und vor allem eigener Hinzusetzungen.

Entscheidend für die soziale Anerkennung eines Filmers, für die Legitimierung seiner sozialen Position innerhalb der Sehgemeinschaft und für das Fortbestehen der Sinnenklave insgesamt, ist die Handlungskompetenz der Clubmitglieder zur fortdauernden Wiederbelebung des starren Sehrasters in bewegten Bildern. Aktualisierungswilligkeit und Reproduktionsfähigkeit verkörpern sich denn auch idealtypisch in der Figur 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 so das Schema potentiell unendlich auszudehnen.

Berechenbarkeit und Vorhersehbarkeit, Unterbindung von Willkür und Konflikt, Sachlichkeit und Formalisierung sowie Disziplin und Kontrolle durch klare Weisungsstrukturen – dies sind allesamt Charakteristika, mit denen Max Weber bekanntermaßen die Bürokratie als jene die Moderne auszeichnende Herrschaftsform beschrieb (Weber 1988b). In Anlehnung an Weber kann die Sehgemeinschaft der Amateurfilmer deshalb als *bürokratische Gemeinschaft* umschrieben werden. Zwar stehen die Clubfilmer untereinander in scharfer Konkurrenz. Doch die Analyse bereits der ersten beiden

Einstellungen zweier ‚lediglich‘ nach dem Kontrastierungsprinzip gewählter Fallbeispiel lässt erkennen, was die unterschiedlichen Charaktere mit ihren so unterschiedlichen thematischen Vorlieben miteinander verbindet und was die Sehgemeinschaft sozial zusammenhält. Ihr kleinster gemeinsamer Nenner ist das *Sehraster*, das als hochgradig rational bemessenes Konstruktionsprinzip den Handlungsprodukten ihre Grundgestalt verleiht und das über die filmischen Produkte hinaus, wie eine Art Organigramm, auch die Struktur der Sozialbeziehungen widerspiegelt.

Gleichwohl, auch bei der bürokratischen Gemeinschaft, handelt es sich immer noch um eine Gemeinschaft. Im Verständnis Georg Simmels konstituieren sich Gemeinschaften über Geselligkeit. Ihr Grundmotiv ist die entlastende und beglückende, kollektive Abstandnahme zur ‚unentrinnbaren‘ Rationalität des Alltags moderner Gesellschaften. Denn in der Geselligkeit kann die Zweckrationalität der modernen Alltagswirklichkeit „in gleichsam artistischem Spiel genossen werden“, nämlich „in jener Sublimierung und Verdünnung, in der die inhaltbegabten Kräfte der Wirklichkeit nur noch wie aus der Ferne anklingen, ihre Schwere in einen Reiz verflüchtigt“ (Simmel 1970: 68).

5. Sehordnungen sozialer Sinnwelten

Erst der Vergleich mit dem historischen Vorbild des Renaissancegemäldes einerseits, sowie – was an dieser Stelle nur noch angedeutet werden kann – mit den anderen von mir untersuchten Sehgemeinschaften mit ihren audiovisuellen Konstruktionsformen andererseits, vermag die geschichtlich-gesellschaftliche Bedeutung des Schnittmusters des Amateurclubs zu offenbaren (vgl. Raab 2008). Denn so wie sich der Handlungs-, Darstellungs- und Wahrnehmungstypus des Sehrasters aus dem Konstruktionsprinzip der Zentralperspektive heraus entwickelte und auf ihm aufbaut, so rekurrieren die Schnittmuster anderer Sehgemeinschaften ihrerseits auf die historisch tradierte audiovisuelle Grundgestalt. Doch für die Konstituierung und die Aufdauerstellung ihrer spezifischen Vergemeinschaftungsformen entheben sich andere Konstruktionen entweder in Teilen oder sogar vollständig vom seinerseits inzwischen überkommenen Modell medialen Normalsehens. Kurz, Gruppen und Gemeinschaften – soziale Milieus – entwickeln und reproduzieren eigene mediale Typisierungen und Handlungsformen. Sie bilden im Zuge ihrer Mediensozialisation Sehordnungen mit spezifischen Sehgewohnheiten und Seherwartungen aus, die sie dann mittels technischer Aufzeichnungsmedien wie Fotoapparaten oder Camcordern fixieren, reproduzieren und modellieren können. Solcherart durch die hermeneutischen Verfahren einer Visuellen Wissenssoziologie sowie auf Grundlage materialer Analysen von konkre-

ten Handlungsprodukten empirisch zu beschreibenden Sehgemeinschaften stellen innerhalb ihres eigenen Milieus wechselseitige, medial vermittelte Wahrnehmungs- und Deutungsbereitschaft her, und sie halten in diesen Spiegelkammern und mit diesen Resonanzräumen die eigene Weltsicht und die eigene Sozialwelt als Sinnenklave gegenüber konkurrierenden Entwürfen und Modellen anderer Sozialwelten und Sinnenklaven aufrecht, sicher und stabil. Entgegen der seit geraumer Zeit gelegentlich aufscheinenden Vision einer „postsozialen Gesellschaft“ (Bude 2001; Knorr Cetina 2007), 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 Menschen der fortgeschrittenen Moderne 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), ist somit empirisch festzustellen, dass die Versorgung moderner Gesellschaften mit technischen Artefakten auch Gemeinschaftsformen hervorbringt und festigt, die sich gerade 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.

Wissensoziologisches Denken hat sich schon immer zwischen zwei Polen bewegt: den Dispositionen der menschlichen ‚Natur‘, ihres evolutionären Erbes und seiner Folgen einerseits, und dem Deuten, dem Verstehen und Erklären der Kulturbedeutung menschlichen Handelns, Wissens und Produzierens, kurz: von gesellschaftlichen Konstruktionen, andererseits. Die hier in ihren Grundlinien vorgestellte wissensoziologische Anthropologie des Sehens versteht sich als Beitrag zur Beschreibung jener im Möglichkeitsraum zwischen diesen beiden Polen sich ausformenden sozio-historischen Sinnes- und Sinnwelten. Ihre empirische Erforschung geschieht in ihren ersten methodischen Schritten über die Anschauung und Auslegung – mit Max Weber gesprochen: über das deutende Verstehen – der die Handlungsprodukte konstituierenden symbolischen Formen sozialen Handelns, bevor sie ursächlich erklärt, also theoretische Konstruktionen entwirft. Denn „was immer man an der Wirklichkeit der menschlichen Welt erklären will, muss man zuerst verstehen“ (Luckmann 2004: 37). Die Analysen und Beschreibungen von Kompositionsverfahren ästhetischen Handelns vermögen Antworten zu geben, sowohl auf die Frage nach den Arbeitsweisen der Sinne, wie auch auf die Frage nach den Anteilen der Sinne an der gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit. Die empirischen Verfahren der anthropologisch fundierten, phänomenologisch orientierten und hermeneutisch verfahrenen Visuellen Wissensoziologie vermitteln Einblicke in die Bauformen sozialen Handelns (vgl. Soeffner/Raab 2004a; 2004b; 2004c; Raab/Tänzler 2009), nur um auf diesem Wege Aufschluss zu geben, nicht nur über die Bearbeitung jener anthropologisch bedingten Weltoffenheit des Menschen durch die Herstellung

und Aufdauerstellung von sozialen Sinnwelten, sondern darüber hinaus auch über seine aus diesen historischen, sozialen und kulturellen Problemlösungen sich herausbildende „sekundäre Weltoffenheit“ (Marquard 2003: 82), mit ihren Entwürfen über die Chancen- und Risikopotentiale von Sozialität in modernen Sinnwelten (vgl. Raab 2010).

Literatur

- Adorno, T. W. (2003): Einführung in die Soziologie. Frankfurt am Main.
- Andree, M. (2005): Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute. München.
- Bätschmann, O. (2001): Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern. Darmstadt.
- Beck, U. (1986): Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt am Main.
- Berger, P. L./Luckmann T. (1969): Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Frankfurt am Main.
- Bude, H. (2001): Das Ende der Gesellschaft. Intellektuelle in der Ära des ‚Lebens‘. In: Neue Züricher Zeitung vom 15.12.
- Cassirer, E. (1994 [1923]): Philosophie der symbolischen Formen. Band 1: Die Sprache. Darmstadt.
- Castells, M. (2001): Bausteine einer Theorie der Netzwerkgesellschaft. In: Berliner Journal für Soziologie, Heft 4, S. 423-439.
- Didi-Huberman, G. (2000): Vor einem Bild. München.
- Durkheim, E. (2002 [1895]): Die Regeln der soziologischen Methode. Frankfurt am Main.
- Fiedler, K. (1970 [1876]): Über das Beurteilen von Werken der bildenden Kunst. Wuppertal.
- Gehlen, A. (2004a [1940]): Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt. Wiebelsheim.
- Gehlen, A. (2004b [1973]): Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen. Frankfurt am Main.
- Ginzburg, C. (1983): Erkundungen über Piero. Piero della Francesca, ein Maler der frühen Renaissance. Berlin.
- Imdahl, M. (1996): Überlegungen zur Identität des Bildes. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Band 3: Reflexion - Theorie - Methode. Frankfurt am Main, S. 381-423.
- Knorr Cetina, K. (2006): Sozialität mit Objekten. Soziale Beziehungen in posttraditionalen Wissensgesellschaften. In: Tänzer, D./Knoblauch, H./Soeffner, H.-G. (Hrsg.): Zur Kritik der Wissensgesellschaft. Konstanz, S. 101-138.
- Knorr Cetina, K. (2007): Postsoziale Beziehungen. Theorie der Gesellschaft in einem postsozialen Kontext. In: Bonacker, T./Reckwitz, A. (Hrsg.): Kulturen der Moderne. Soziologische Perspektiven der Gegenwart. Frankfurt am Main, S. 267-300.