

Rezension:

Katharina Miko

Jürgen Raab (2008). **Visuelle Wissenssoziologie. Theoretische Konzeption und materiale Analysen**. UVK Verlagsgesellschaft; 397 Seiten; ISBN 978-3-86764-102-9; 39 EUR

Keywords:

visuelle
Soziologie; Wis-
senschaftssoziologie;
Hermeneutik;
Bildanalyse;
visuelle Wissens-
soziologie; Visual
Studies

Zusammenfassung: Das Buch "Visuelle Wissenssoziologie. Theoretische Konzeption und materiale Analysen" stellt die Begründung einer wissenschaftssoziologischen Bildhermeneutik als empirisches Verfahren zur Analyse audiovisueller Daten dar. Jürgen RAAB fokussiert dabei auf das Konzept der "Sehgemeinschaften", die sich durch unterschiedliche Schnitttechniken – sowohl in der eigenen alltäglichen Wahrnehmung als auch in dieser Studie in Form von konkret geschnittenen Videos – auszeichnen. Anhand von drei visuellen Subkulturen zeigt er, wie diese ihre Sichtweisen von Wirklichkeit mittels Schnittmustern in ihren Handlungsprodukten, d.h. ihren Videos, aktualisieren. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass die Medialisierung des Sehens keine objektive zeitlose Konstante, sondern historisch wandelbar und sozio-strukturell überformt ist. Gleichzeitig lässt sich Jürgen RAABs Buch in einzelnen Kapiteln (Kap. 1-3) auch als Einstiegsbuch in die visuelle Soziologie einsetzen. Von der visuellen Kultur der Moderne bis zum *Visual Turn* in der Soziologie erhalten WissenschaftlerInnen mit Schwerpunkt in *Visual Studies* sowie interessierte Studierende einen guten ersten Überblick.

Inhaltsverzeichnis

- [1. Einleitung: Ein Beitrag zur Klärung des visuellen Universums](#)
- [2. Inhaltliche Ausrichtung des Buches – Anforderungen der visuellen Soziologie](#)
- [3. Empirischer Zugang des Buches](#)
- [4. Sehgemeinschaften – Typisierungen visueller Subkulturen](#)
 - [4.1 Das "Sehraster" – Videoamateurclub](#)
 - [4.2 Das "Ornament" – Hochzeitsfilme](#)
 - [4.3 Die "changierende Konfiguration" – HipHop-Videos](#)
- [5. Theoretischer Ausblick](#)

[Literatur](#)

[Zur Autorin](#)

[Zitation](#)

1. Einleitung: Ein Beitrag zur Klärung des visuellen Universums

Die Literatur zu visuellen Fragestellungen ist spätestens seit dem sogenannten *Visual Turn* (vgl. u.a. SCHNETTLER & PLÖTZSCH 2007; KNOBLAUCH, BAER, LAURIER, PETSCHKE & SCHNETTLER 2008) und der damit einhergehenden Vielzahl an Texten schier unzählbar geworden. Gerade deshalb hat sich ein Bedürfnis unter SoziologInnen im Gebiet der visuellen Soziologie eingestellt: das Entstehen eines Standardwerkes über visuelles Wissen, das sowohl interessierten Studierenden als auch in ihrer Karriere weiter fortgeschrittenen WissenschaftlerInnen die Möglichkeit bietet, einen schnellen, aber auch

fundierten Überblick über vorhandene empirische und theoretische Arbeiten zu Visualität zu geben. Getragen war dieser Wunsch – hörte man sich in der Community der visuellen ForscherInnen um – von der Tatsache, dass seit den 1990er Jahren eine Menge an Literatur zu Bildlichkeit entstanden ist und man gerne ein Überblickswerk zur Verfügung hätte; eines, das aber auch theoretische Tiefe zeigt und daher letztendlich doch wieder einen Forschungsschwerpunkt setzen muss. Jürgen RAAB hat dies in seinem Buch "Visuelle Wissenssoziologie" geleistet. Darin liegt die große Stärke dieses Bandes. [1]

RAAB gliedert sein Buch in elf Kapitel. Die Kapitel 1 bis 3 lassen sich dabei durchaus als eine äußerst fundierte und klare Einführung in die visuelle (Wissens-) Soziologie begreifen. RAAB selbst sieht Kapitel 1 und 2 als deren "theoretische, methodologische und methodische Grundlage" (S.17). Kapitel 3 klärt die wichtigsten Diskurse rund um den *Visual Turn*. Bis dahin also erfüllt das Buch die Kriterien eines Einführungsbuches. Die Kapitel 4 bis 11 führen dann zum Kernanliegen des Autors: "der Begründung einer wissenssoziologischen Bildhermeneutik als eines sozialwissenschaftlichen Verfahrens zur Auslegung audiovisueller Daten" (S.17). Dabei fällt bereits beim Studium des Inhaltsverzeichnisses auf, dass Jürgen RAAB seine theoretische Fundierung auf Basis einer komplexen und vielfältigen empirischen Analyse tätigt. Am Beispiel von drei visuellen Subkulturen (Videofilm im Amateurclub [Kap. 7], Hochzeitsvideofilm [Kap. 8] und HipHop-Videoclip [Kap. 9]) zeigt er die unterschiedlichen Sehgewohnheiten von drei Sehgemeinschaften auf und finalisiert diese empirische Analyse später in Kapitel 10, indem er idealtypische Schnittmuster dieser Subkulturen beschreibt. Bereits in der Einleitung verweist er dabei auf die Zielsetzung dieses Vorgehens:

"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 Rekonstruktionen 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." (S.18) [2]

Die Ausführungen enden in Kapitel 11 mit einem theoretischen Ausblick und finalisieren die gelungene Gliederung. Im Folgenden will ich mich der inhaltlichen Ausrichtung des Buches zuwenden. [3]

2. Inhaltliche Ausrichtung des Buches – Anforderungen der visuellen Soziologie

Während der Tagung der [International Visual Sociological Association](#) (IVSA) 2010 in Bologna wurden im Panel "The State of the Field" unterschiedliche Bedürfnisse der visuellen Community geortet. Dabei wurden in der abschließenden Diskussion drei Hauptbereiche identifiziert: 1. eine weiterführende theoretische Fundierung des Feldes, 2. ein Diskurs über veränderte technische Möglichkeiten (etwa niederschwelligerer Zugang zu Kameras oder veränderte Seh- und Produktionstechniken im Zeitalter des Digitalen) und empirische Methoden in der visuellen Soziologie, und 3. *border boundaries*, also die Abgrenzung zu anderen Feldern wie Kunst, Journalismus u.ä. [4]

Jürgen RAAB vermag in seinem Buch "Visuelle Wissenssoziologie" alle drei Aspekte anzusprechen, nämlich zum einen in einer theoretischen Fundierung des Konzepts der Sehtechniken, zum anderen in der Entscheidung, sich semiprofessionellen Videomachenden zuzuwenden (dies impliziert den leichteren Zugang von Technik abseits des professionellen Films). Den dritten Aspekt – die Abgrenzung zu anderen Disziplinen – deckt er ab, indem er sich von einem kunstgeschichtlichen Zugang zu Bildern abgrenzt und eine soziologisch hermeneutische Fundierung verfolgt. [5]

Hans-Georg SOEFFNER und Jürgen RAAB haben mit einem Beitrag "Sehtechniken. Die Medialisierung des Sehens: Schnitt und Montage als Ästhetisierungsmittel medialer Kommunikation" (2004, S.254-284) bereits zu Sehtechniken und deren sozio-kultureller und historischer Rahmung publiziert. Schon darin wurde sichtbar, wie er die technische Weiterentwicklung mit der Weiterentwicklung von Blickkulturen und Sehordnungen theoretisch zusammenfügt. Der von zahlreichen WissenschaftlerInnen während der IVSA-Tagung geforderte Diskurs über die Wechselwirkung zwischen technischer Entwicklung, empirischer Methodik und Sehtechniken erhält in RAABs Buch ein breites Forum und eine theoretische Basis. Dabei zeigt er auf, dass bereits die "Klassiker" der Soziologiegeschichte auf diese Wechselwirkung hinwiesen:

"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 bereitstellen (Simmel 1992a, 1993d)." (RAAB, S.165) [6]

In dieser Einleitung zu Kapitel 6 des Buches ("Die Bilder der Auslegung – Semiprofessionelle Videoproduktionen") bringt Jürgen RAAB mit folgendem Zitat

auf sehr gedrängtem Raum prägnant den Rahmen seiner später ausformulierten und an konkreten Beispielen belegten Kernthesen auf den Punkt:

"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" (RAAB, S.165) [7]

Jürgen RAAB wendet sich also einem Teilbereich der visuellen Soziologie zu, dessen Stellenwert nicht hoch genug eingeschätzt werden kann: nämlich der Frage nach der Veränderung von Seh- und Blickweisen durch die Veränderung der technischen Möglichkeiten, die für die Sozialisierung eben dieser Seh- und Blickweisen mitverantwortlich sind. [8]

Die Beschäftigung mit der Frage der Sehtechniken ist mit Sicherheit eine interdisziplinäre. Die Kunstgeschichte tut dies aus einem ganz spezifischen Blickwinkel. Jürgen RAAB zeigt in der Auswahl seiner empirischen Beispiele, dass er der genuin soziologischen (bzw. der hermeneutischen) Analyse verpflichtet ist, wenn er bei der Auswahl seiner Videos explizit in Abgrenzung zur Kunstgeschichte argumentiert.

"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 und Moderne" (S.166). [9]

Ich erachte Jürgen RAABs Konzept der Schnittmuster als einen wichtigen Beitrag für ForscherInnen, die sich empirisch (aus welcher methodischen Richtung auch immer kommend; wahrscheinlich jedoch vor allem hermeneutisch orientiert) mit Bewegtbild auseinandersetzen. Ich werde später (Abschnitt 4) auf verschiedene, von ihm benannte Typiken von Schnittmustern eingehen.

"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" (S.307). [10]

Er gibt aber auch wichtige theoretische Impulse für WissenschaftlerInnen, die (Bewegt-) Bilder nicht nur als empirisches Material behandeln, sondern auch als Ergebnis (etwa in ethnografischen Filmen) einsetzen wollen. Der Schnitt eines ethnografischen Films – und somit in Bilder übersetzte Ergebnisse von empirischen Studien – muss sich aus meiner Perspektive auch mit gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Seh- und Schnitttechniken

beschäftigen (MIKO & SARDADVAR 2008, 2010; FLICKER & MIKO 2010). Man kann auch keinen wissenschaftlichen Film schneiden, ohne sich über Filmsprache und die eingesetzten Mittel Gedanken gemacht zu haben. [11]

Jon WAGNER (2010) forderte während der IVSA-Tagung in dem Panel zum "State of the Field" in seinem Vortrag zum Thema "Visual Studies and Empirical Inquiry: Is the Focus on Media, Methods or Messages?" eine Standortbestimmung der visuellen Soziologie und ihrer Fragestellungen: Was beforschen visuelle SoziologInnen eigentlich? Ihre empirischen Methoden, die existierenden Medien und Medientechniken oder die Inhalte, die *Message* des Gezeigten? Für die Beantwortung dieser Frage braucht es m.E. Bindeglieder zwischen diesen einzelnen Ebenen. Jürgen RAAB schafft dies auf eine ganz spezifische Weise: Egal ob man ein Video analysiert, sich mit dem Einfluss digitaler Kameras einschließlich ihrer Preissenkung und somit ihrer einfacheren Erhältlichkeit oder mit dem Inhalt eines gezeigten Videos beschäftigt – Menschen *sehen* das Video unterschiedlich, ihre veränderten Sehtechniken sind geprägt durch eine neue Technik, und ForscherInnen müssen auch ihre eigenen Sehgewohnheiten im Analyseprozess reflektieren. [12]

3. Empirischer Zugang des Buches

Jürgen RAAB hat drei Videoformate ausgewählt, um anhand dieser einige konkret ausformulierte Fragen zu beantworten. Diese lauten:

"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?" (S.167) [13]

Er nähert sich diesen Fragen mittels hermeneutischer Einzelfallrekonstruktionen und fallvergleichender Kontrastierungen. Ziel ist eine Typisierung dieser drei – wie RAAB es nennt – "Schnittmuster", die er als "Sehgemeinschaften" (Amateurfilmclub, Hochzeitsfilmer, HipHop-Videos) begreift. RAAB fokussiert in seiner Analyse auf drei verschiedene ästhetische Konstruktionsebenen, die ich hier knapp anführen will (vgl. S.167):

1. die Montage im Bild;
2. die Komposition der Bildfolgen durch Schnitt und Montage;
3. das Arrangement von Bild und Ton. [14]

Diese Vorgangsweise scheint m.E. sinnvoll, da Jürgen RAAB die drei wichtigen empirischen Problemzonen der Analyse von Bewegtbildern anvisiert. Diese Problemzonen sind gleichzeitig RAABs Analyseebenen, die er hermeneutisch analysiert und die letztlich in seine Typiken von Schnittmustern münden. Ich will

diese drei Ebenen benennen und argumentieren, weshalb ich diesen Zugang für gelungen erachte: [15]

Dies betrifft zum einen die Gestaltung des Einzelbildes (1.), die explizite oder implizite Entscheidung, wie der Bildausschnitt gewählt wird. In der filmwissenschaftlichen Beschäftigung war dies stets zentral, da unterschiedliche Kinostile mit unterschiedlicher Bildsetzung (etwa wo die Personen im Bild stehen oder ob sie als ganzer Körper oder fragmentiert gezeigt werden) ästhetische Brüche angezeigt haben. Das klassische Hollywoodkino etwa wollte den Raum außerhalb des Bildausschnittes vergessen machen, während die *Nouvelle Vague* die RezipientInnen immer daran erinnern wollte, dass hier eine Kamera mit im Spiel ist. Soziologisch ist dies interessant, weil (hermeneutisch) empirisch arbeitende WissenschaftlerInnen gerade die Simultanität des Bildes im Vergleich zum sprachlichen Text thematisiert haben: Während der Text sequenziell analysiert werden kann, unterscheidet sich das Bild durch seine Simultanität. Dies ist die größte methodische Herausforderung des Bildes. Simultanität meint hier, dass Bilder die menschlichen Sinne auf verschiedenen Ebenen simultan ansprechen: etwa visuell und auditiv, als Einzelbild und als Bildfolge, Sprache und Musik. [16]

Zum anderen analysiert Jürgen RAAB die Bildfolge durch Schnitt und Montage (2.). Diese ist die "Sprache" des Filmes und weist eine Sequenzialität (ähnlich dem Text) auf. Diese Fokussierung ist gerade für RAABs zentrales Erkenntnisinteresse der Schnittmuster von Bedeutung. Während m.E. bereits umfangreiche (wenngleich nach wie vor zu erweiternde) Literatur zum einzelnen Bild vorliegt, ist die theoretische Fundierung des Bewegtbildes rarer gesät. Hier steht man nicht nur vor dem Problem der Simultanität des Einzelbildes, sondern muss auch die "natürliche" Sequenzialität durch Schnitt sowie die Wechselwirkung zwischen Ton (also gesprochenem Wort, Musik u.ä.) und Bild in die Analyse miteinbeziehen. Dies macht die Analyse, aber auch die Produktion von Bewegtbildern, komplexer. RAABs Konzept des Schnittmusters (wie weiter unten ausgeführt) verbindet die Ebene der ProduzentInnen und der RezipientInnen.

"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 ihre sozialstrukturellen Ordnungsgefüge." (S167) [17]

Wenn RAAB von unterschiedlichen Sehgemeinschaften (und m.E. also auch von unterschiedlichen ästhetischen "Geschmäckern") spricht, dann impliziert er auch unterschiedliche Filmsprachen. Dies ist – wie weiter oben bereits beschrieben – für jene WissenschaftlerInnen relevant, die wissenschaftliche Ergebnisse auch als Film darstellen wollen, und bereichert daher die Debatte der Nachbardisziplin

Kultur- und Sozialanthropologie, in deren Folge der schriftliche Endbericht schon seit Jahren durch filmische Endberichte ergänzt bzw. ersetzt werden kann. [18]

Des Weiteren widmet sich RAAB mit der Ebene des Arrangements von Ton und Bild (3.) der Wechselwirkung zwischen gesprochenem Wort, Musik u.ä. und der bildlichen Ebene. Methodisch nachvollziehbar macht er seine Analysen durch den ausführlichen Anhang seiner Transkriptionen (S.325-S.370). Es wird dort zwischen *visual data* und *audio data* unterschieden. Man kann so sowohl den Inhalt des Bildes als auch des Tons genau nachlesen. Der Cut (ähnlich der Zeilenangabe bei Texten) und eine genaue Zeitangabe machen die Analyse rekonstruierbar. [19]

4. Sehgemeinschaften – Typisierungen visueller Subkulturen

Jürgen RAAB zeigt anhand seiner Analyse der drei subkulturellen visuellen Sehgemeinschaften (Videoamateurclub, Hochzeitsfilmende, HipHop-Videos), wie unterschiedliche Gruppierungen unterschiedliche ästhetische Kriterien an ihre Handlungsprodukte (Videos) anlegen. Des Weiteren verdeutlicht RAAB den Aspekt der Vergemeinschaftung durch diese unterschiedlichen Ästhetisierungsmittel bzw. Schnittmuster. Er betont, dass die Auswahl dieser drei spezifischen Kulturen auch mit einer wesentlichen Gemeinsamkeit zu tun gehabt habe: Alle drei produzieren nicht für ein Massenpublikum, sind jedoch auch nicht für den rein privaten Gebrauch gedacht. Im Gegenteil: Die Produkte, d.h. die geschnittenen Videos, werden in der jeweiligen Subkultur gezeigt, sie sind an die Sehordnung dieser RezipientInnengruppe angepasst, und sie werden einer Kritik durch die Gemeinschaft unterzogen. Die Hochzeitsfilmenden diskutieren ihr Material bzw. produzieren es ästhetisch für die Hochzeitsgruppe und gleichen somit die ästhetischen Erwartungen zwischen ProduzentInnen und RezipientInnen in Vorabgesprächen an. Die Videoamateurclubs zeigen an ihren Clubabenden die Filme und diskutieren ihr (Nicht-) Gelungensein. Dabei werden die besten Videos ausgewählt und zu Festivals eingesandt, also jene, die die Sehgemeinschaft gemäß der je eigenen Schnittkriterien als besonders adäquat erachtet. Die HipHop-Videos wiederum werden von dieser musikalischen Subkultur auf Basis der wichtigen Werte *realness* and *credibility* (vgl. RAAB, S.247ff.) beurteilt. RAAB fasst zusammen:

"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 zugedachte 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 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" (S.306f.) [20]

Der Autor bringt hier ein wichtiges theoretisches Moment ein: Er zeigt, dass visuelle Sehordnungen bzw. Medien(-techniken), die diese vermitteln, nicht nur den Sinn der Informationsweitergabe haben, sondern auch einen Beitrag zur Vergemeinschaftung von Subkulturen leisten. Die Übereinkunft über das adäquate Schnittmuster wird zum Mittel der Anerkennung und Legitimität und zur Absicherung der Tatsache, dass man in derselben Wirklichkeit lebt. Sie ist also auch Teil der Konstruktion von Wirklichkeit. Dabei stellt RAAB – als Hauptergebnis seiner empirischen Arbeit – drei als Schnittmuster gefasste Typiken vor (vgl. S.307ff.):

1. das "Sehraster" (der Videofilm im Amateurclub);
2. das "Ornament" (der Hochzeitsfilm);
3. die "changierenden Konfigurationen" (der HipHop-Videoclip). [21]

Bei der Analyse der Hochzeitsvideos finden wir eine Erklärung, die die wechselwirkende und daher gemeinschaftsbildende Kommunikation zwischen FilmemacherInnen und RezipientInnen auf den Punkt bringt:

"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 seinen Kunden (S.242). [22]

In diesem Zitat wird die Verbindungsachse – selbst wenn diese darin für einen ganz spezifischen Typus der Videos beschrieben wird – zwischen ästhetischem Empfinden, sozialstrukturellen Merkmalen, ProduzentInnen und RezipientInnen, also zwischen Seh- und Schnittmustern deutlich. [23]

4.1 Das "Sehraster" – Videoamateurclub

Bei der Analyse der Videos des Amateurclubs zeigt RAAB, dass diese einem sehr klassischen Schnittmuster entsprechen. Der so genannte harte unsichtbare Schnitt gilt dabei als ästhetisch angebracht. Es geht darum, dass man möglichst versucht, die außermediale Wirklichkeit eins zu eins filmisch zu übersetzen. RAAB zeigt in seiner Analyse der Amateurfilme, dass quasi unsichtbar bleiben soll, dass überhaupt eine mediale Übersetzung stattfindet: Zuschauer/innen sollen vergessen, dass sie sich gerade einen Film ansehen. Zu diesem Zwecke wird methodisch-geometrisch gefilmt, d.h., "dass sich die ansichtigen Objekte [also alles, was im Bild zu sehen ist; Anmerk. der Autorin] mit ihren 'natürlichen'

Rändern und Linienzügen an die Konstruktionen, zu denen selbstverständlich auch die primäre Rahmung gehört, anlehnen und sich in sie einschmiegen" (S.308). Wir sind an diese Ästhetisierung gewöhnt, da wir sie durch TV-Dokus und Reportagen des öffentlich-rechtlichen Rundfunks täglich rezipieren. Umgangssprachlich ist gelegentlich zu hören, dass es sich bei solchen Formaten um "langweilige Dokus" handele, dennoch verstehen wir sie intuitiv, gemäß einer ansozialisierten *Media Literacy* (vgl. MIKUNDA 2002), und wir finden – wie RAAB es nennt – eine "angenehme Transparenz" vor: Wir sind nicht durch auffällige Schnitte irritiert, sondern werden "gemütlich" durch den Raum geführt. RAAB fasst die wichtigsten Aspekte dieses Schnittmuster prägnant in einem Satz zusammen:

"Die personale Idealfigur der Sehgemeinschaft ist der Vielfilmer, die an ihn gerichtete Handlungsanforderung die perfektionierte Reproduktion; ihr massenmediales Vorbild ist die Fernsehreportage öffentlich rechtlicher Rundfunkanstalten, ihr soziales Organisationsprinzip der Verein als bürokratische Gemeinschaft." (S.308) [24]

4.2 Das "Ornament" – Hochzeitsfilme

Bei Hochzeitsvideos zeigt sich ein anderes Ästhetisierungsmittel. Während im Schnittmuster "Sehraster" der unsichtbare Schnitt als optimales Gestaltungsmittel gilt, wird hier mit technischen Schnittprogrammen experimentiert. Übergänge, die wie Ornamente aussehen, werden eingesetzt, und Standbilder werden durch optische Effekte überhöht. Es geht um die Inszenierung von Liebe bzw. des Paares, und diese Inszenierung vollzieht sich visuell. "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)" (RAAB, S.211). Bei diesem Schnittmuster wird durchaus auf das "Sehraster" zurückgegriffen, also das gefilmte Material kann sehr klassisch (wie in Abschnitt 4.1 skizziert) sein. Jedoch können durch die ornamentalen Schnitte einzelne Bilder betont und "erhöht" werden. [25]

Meines Erachtens etwas unbeleuchtet bleiben die technischen Möglichkeiten und Begrenzungen vieler Schnittprogramme. So werden gerade bei semiprofessionellen Schnittprogrammen (das ist für sich genommen interessant und würde einer gesonderten Analyse bedürfen) sehr auffällige, ornamentale Schnittoptionen (z.B. das Bild wird zu einem Quader und dreht sich in verschiedene Richtungen) angeboten, um hier einfache, weil auffällige Übergänge möglich zu machen (vgl. etwa das Programm *Final Cut Pro*). Der einfache Schnitt ist – und das bleibt bei RAAB unausgesprochen – schlichtweg auch schwieriger zu setzen, weil man die Dramaturgie dabei selbst führen muss und nicht auf den optischen Effekt als dramaturgisches Mittel hoffen kann. Das mindert die Aussagekraft von RAABs Analysen nicht, jedoch scheint es mir wichtig zu erwähnen, dass die ProduzentInnengruppe aus einer bereits vorgefertigten Palette an potenziellen Schnittmöglichkeiten auswählt. Dies sollte bei der vermeintlichen freien Wahl von Schnittoptionen mitgedacht werden. Dieser Aspekt ist m.E. auch insofern besonders wichtig, als Jürgen RAAB in

seinem empirischen Abschnitt darauf hinweist, dass er bei seinen drei gewählten Gruppen im semiprofessionellen Videobereich analytisch tätig ist. Das bedeutet im Gegenzug auch, dass semiprofessionelle Schnittprogramme verwendet werden. [26]

4.3 Die "changierende Konfiguration" – HipHop-Videos

Bei den HipHop-Videos geht es viel mehr als bei den anderen beiden Typen um die Anerkennung durch die eigene Gruppe. Dabei sind die Werte *Echtheit* und *Glaubwürdigkeit* (vgl. RAAB, S.247ff.) von großer Bedeutung. Richtig konstatiert RAAB, dass der HipHop-Community soziologisch seit dem Entstehen der *Cultural Studies* (später *Black Studies*, *Afro-American Studies*) größte Aufmerksamkeit entgegengebracht wurde. Bei dieser Community – und das ist für den Prozess der Vergemeinschaftung wichtig –

"hat sich als durchgängiges, handlungsbestimmendes Strukturelement ... 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 szeninterne Anerkennung durchzogen" (S.249f.). [27]

Sechs Strukturelemente machen nach RAAB diese ästhetische Gruppierung aus: Substanzgleichheit und Einbindung, Diffusion und Attribuierbarkeit, Begrenzung und Überschreitung. Mit Substanzgleichheit wird in diesem konkreten Fall etwa auf die Gleichmäßigkeit des Lichts am Anfang des Videos verwiesen. Es wird also nicht verwirrend mit Lichteffekten gespielt, sondern ein klares Licht gesetzt. Mit Einbindung ist beispielsweise ein schwarzer Balken oben und unten am Bildrand gemeint. Dieser ist aus der Filmgeschichte wiedererkennbar und gibt Orientierung. Substanzgleichheit und Einbindung werden als paradoxes Paar beschrieben, quasi als verstörendes und ordnendes Element. Es folgen zwei weitere paradoxe Paare, zum einen Diffusion und Attribuierbarkeit. Bei der Lichtsetzung etwas später in dem Video wird auf Diffusion gesetzt. Man erkennt ein Licht und Farbgemisch, sieht aber nicht, was dies konkret bedeutet. Ihr entgegengesetzt ist die Attribuierbarkeit, d.h. der Einsatz von wiedererkennbaren Elementen wie im Video gezeigte, diffuse Schriftzeichen, wo zumindest die Identifikation als Zeichen gegeben ist. Querliegend zu diesen Paarungen ist zum anderen das Paar Begrenzung und Überschreitung. Begrenzung wird hier wieder etwa durch den Balken angezeigt oder aber auch durch die deutliche Begrenzung der Farbflecken im Video. Überschreitung meint, dass diese gesetzten Räume durch anders liegende Flecken gerade wieder überschritten werden.

"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" (S.314). [28]

Mit den drei Typisierungen will Jürgen RAAB aufzeigen, dass Schnittmuster nicht nach objektiven Kriterien erfolgen, sondern in Wechselwirkung mit einer Sehgemeinschaft entstehen. Diese sanktioniert das Handlungsprodukt Video, indem sie es als z.B. für einen Wettbewerb einsehenswert bewertet oder nicht (Videoamateurlub) oder es als *real and credible* (HipHop-Videos) beurteilt. Dabei sagt die Art, ein Video zu schneiden, das konkrete Schnittmuster also, einiges über die Wirklichkeitswahrnehmung der Subkultur aus. Es hat – hermeneutisch gesehen – schlichtweg Bedeutung, ob ich einen klaren, unsichtbaren Schnitt mache oder ob ich das Bild verzerre und einen visuellen Effekt setze. [29]

RAABs Typenbildung der drei Subkulturen ist komplex und gelungen. Einziges Manko ist für mich die Unterbeleuchtung der technischen Versiertheit der schneidenden Person bzw. die Begrenztheit der Auswahl von Schnittübergängen in semiprofessionellen Schnittprogrammen. [30]

5. Theoretischer Ausblick

Ausgangspunkt der Studie von Jürgen RAAB ist der Gedanke, dass das menschliche Sehen zwar eine biologische Anlage ist, jedoch keine "anthropologische Invariante darstellt" (S.317). Das bedeutet, dass Sehen gesellschaftlich, historisch und sozial-strukturell geprägt, überformt, verändert und in vielfältigen Formen vorkommen kann. Technische Medien sind hier ein zusätzlicher Aspekt, der das Sehen kulturell verändert. Für RAAB leitet sich aus diesen Gedanken eine zweite zu überprüfende Annahme 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 sozialer Wirklichkeiten zurückwirken." (S.317) [31]

Nach seiner empirischen Analyse der drei Videoarten sieht RAAB die Vermittlung des Sehens auf drei Ebenen. Dies führt zu den entscheidenden Schlussfolgerungen seines Theorieentwurfs:

1. Medialisierung des Sehens bedeutet ein kulturelles, soziales und historisch wandelbares Geschehen. Sowohl in den ästhetischen Vorlieben einer Gemeinschaft, den Sehmustern, als auch in deren Schnittmustern spiegeln sich sozio-kulturelle Aspekte. Sehen ist – zugespitzt formuliert – nicht objektiv. Dies hat RAAB durch seine drei Typiken belegt, in dem er gezeigt hat, dass die Schnittmuster unterschiedlich funktionieren und auch in ihrer Auseinandersetzung mit der jeweiligen Subkultur je anders diskutiert werden.
2. RAAB zeigt, dass "Bildräume immer auch soziale Räume" (S.318) widerspiegeln. Die jeweiligen Schnittmuster werden durch die Subkultur

bewertet und in Auseinandersetzung zwischen ProduzentInnen und RezipientInnen immer wieder neu aktualisiert oder verändert. RAAB betont, dass er die Medialisierung des Sehens weder als vollkommen subjektiv noch vollkommen objektiv aufgefunden hat. Die Sehgemeinschaft muss das verwendete Schnittmuster durchaus wiedererkennen und positiv sanktionieren. Nichtsdestotrotz bleibt dem Individuum ein Raum, in dem es eigene Interpretationen einarbeiten und daher das Schnittmuster potenziell mitverändern kann.

3. Die postulierte These, dass die Technik sich vollends des menschlichen Sehens bemächtigt habe, sieht RAAB in seinen empirischen Materialien solange widerlegt, "[...] 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" (S.321). [32]

Jürgen RAAB hat in seiner Habilitationsschrift einen großen theoretischen Wurf gemacht. Er hat die Ebene der ProduzentInnen mit jener der RezipientInnen durch das Konzept der Sehgemeinschaft und der Schnittmuster verbunden. Er hat hier vor allem für diejenigen WissenschaftlerInnen einen wichtigen Schritt getan, die sich mit audiovisuellen Bildmaterialien (hermeneutisch) empirisch auseinandersetzen wollen. Das Gütekriterium für dieses Buch schlechthin ist jedoch, dass es auch anschlussfähig ist für in benachbarten Feldern arbeitende KollegInnen. So steht der ethnografische Film etwa vor der Herausforderung, dass er die Ergebnisse von Analysen filmisch darstellen soll und sich somit auch ein wissenschaftliches Schnittmuster verleihen muss (MIKO & SARDADVAR 2008, 2010). Wie kann er das, wenn er gleichzeitig auch die Sehgemeinschaft des untersuchten Feldes darstellen will? FilmwissenschaftlerInnen wiederum können mittels RAABs Buch unterschiedliche Filmepochen (etwa den Übergang zur *Nouvelle Vague* in Frankreich) mit gesellschaftlichen Prozessen rückbinden und sich inhaltlichen Analysen neu annähern. Die Literatur zum ethnografischen Film hat bereits gezeigt, dass technische Neuerungen immer auch neue ästhetische filmsprachliche Mittel mit sich gebracht haben. Dies kann man gut an der Geschichte der letzten 100 Jahre wissenschaftlichen Films nachzeichnen (vgl. u.a. CRAWFORD 2003; MacDOUGALL 1995). Jürgen RAABs Rückbindung an die Sehgemeinschaft bringt hier jedoch ein relevantes neues Element in die Diskussion. [33]

Fazit: Dieses Buch eignet sich in seinen Anfangsteilen als Einführungsbuch für Studierende der Sozial- und Kulturwissenschaften und entwickelt sich in seinem weiteren Verlauf zu einer tiefen theoretischen Auseinandersetzung mit der visuellen Wissenssoziologie, die für aktuelle Diskussionen in der Wissenssoziologie und in der visuellen Soziologie wertvolle Impulse setzt. [34]

Literatur

- Crawford, Peter Ian (2003). *Film as ethnography*. Manchester: Manchester Univ. Press.
- Flicker, Eva & Miko, Katharina (2010). Workshop & Workshow Ethnografischer Film: Film zwischen Kunst und sozialwissenschaftlicher Praxis. *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*, 35(1), 88-92.
- [Knoblauch, Hubert](#); Baer, Alejandro; Laurier, Eric; Petschke, Sabine & Schnettler, Bernt (Hrsg.) (2008). Visuelle Verfahren. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 9(3). <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/issue/view/11>.
- MacDougall, David (1995). Beyond observational camera. In Paul Hockings (Hrsg.), *Principles of visual anthropology* (S.115-121). Berlin: de Gruyter.
- Miko, Katharina & Sardadvar, Karin (2008). Der ethnographische Film in der Soziologie: Möglichkeiten und Grenzen. *Onlinepublikation des Instituts für Soziologie*, <http://www.univie.ac.at/visuelle-soziologie/Publikation2008.html#PMikoSardadvar> [Zugriff: 2.9.2010].
- Miko, Katharina & Sardadvar, Karin (2010/im Druck). Das Unbehagen visuellen Wissens. Zur theoretischen Fundierung der Beziehung zwischen Geschlechterwissen und visuellem Wissen am Beispiel von Familienbildern. In Angelika Wetterer (Hrsg.), *Körper Wissen Geschlecht. Geschlechterwissen & soziale Praxis II*. Königstein/Ts.: Ulrike Helmer Verlag.
- Mikunda, Christian (2002). *Kino spüren: Strategien der emotionalen Filmgestaltung*. Wien: WUV.
- Schnettler, Bernt & Plötzsch, Frederik (2007). Visuelles Wissen. In Rainer Schützeichel (Hrsg.), *Handbuch Wissenssoziologie und Wissensforschung* (S.472-484). Konstanz: UVK.
- Soeffner, Hans-Georg & Raab, Jürgen (2004). Sehtechniken. Die Medialisierung des Sehens: Schnitt und Montage als Ästhetisierungsmittel medialer Kommunikation. In Hans-Georg Soeffner (Hrsg.), *Auslegung des Alltags – der Alltag der Auslegung* (S.254-284). Konstanz: UVK.
- Wagner, Jon (2010). Visual studies and empirical inquiry: Is the focus on media, methods or messages? Vortrag bei der *internationalen Tagung der IVSA, Bologna*, 20-22. Juli 2010.

Zur Autorin

Katharina MIKO unterrichtet seit 2002 qualitative Methoden am Institut für Soziologie, Universität Wien. Seit 2007 leitet sie das Seminar "Ethnographie – unter besonderer Berücksichtigung des ethnographischen Films". Promotion im Fach Familiensoziologie. Leiterin des ethnografischen Forschungsprojekts "Subjektive Wahrnehmung von Sicherheit/ Unsicherheit auf öffentlichen Plätzen". Seit 2010 Mitarbeiterin des Forschungsbüros queraum. kultur- und sozialforschung. Katharina MIKO arbeitete zehn Jahre als Fernsehjournalistin und ist Dokumentarfilmerin.

Kontakt:

Katharina Miko

Obere Donaustraße 59/7
1020 Wien, Österreich

Tel.: 0043 650 300 6075

E-Mail: katharina.miko@univie.ac.at

URL: <http://www.queraum.org/>

Zitation

Miko, Katharina (2010). Rezension: Jürgen Raab (2008). Visuelle Wissenssoziologie. Theoretische Konzeption und materiale Analysen [34 Absätze]. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 12(1), Art. 6, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs110167>.