

Aus:

Sophia Prinz

Die Praxis des Sehens

Über das Zusammenspiel von Körpern,
Artefakten und visueller Ordnung

August 2014, 394 Seiten, kart., 33,99 €, ISBN 978-3-8376-2326-0

Wie das Denk- und Sagbare ist auch das Sichtbare einer Kultur historisch wandelbar. Es hängt von den inkorporierten Wahrnehmungsschemata ab, die das Subjekt in Auseinandersetzung mit den Gestalten seiner dinglichen Umwelt erworben hat. Um dieses Verhältnis zwischen der »perzeptiven Syntax« (Merleau-Ponty) des Subjekts und der visuellen »Ordnung der Dinge« zu erhellen, unternimmt Sophia Prinz zunächst eine systematische Rekonstruktion der im Werk Foucaults angelegten, aber fragmentarisch gebliebenen Theorie der historischen Bedingungen des Sichtbaren. Im Dialog mit Merleau-Ponty, Lacan und Bourdieu erweist sich sodann das Sehen einerseits als kulturell überformt und andererseits als relativ freie Praxis, die sich für ein Anders-Sehen offen zeigt.

Sophia Prinz (Dr. phil.) lehrt Kulturosoziologie und Kulturwissenschaft an der Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder).

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2326-0

Inhalt

1. EINLEITUNG | 7

- 1.1 Die visuelle Kultur der Moderne | 12
- 1.2 Zu den materiellen Bedingungen des Sehens | 20
- 1.3 Eine Praxeologie der visuellen Wahrnehmung | 31

2. FOUCAULTS ANALYSE VISUELLER ORDNUNGEN | 41

2.1 Bild-Diskurse. Eine Archäologie des Sehens | 51

- 2.1.1 Analyse und Repräsentation in der Klassik | 60
- 2.1.2 Die Geburt des modernen Blicks | 75
- 2.1.3 Zwischenresümee. Die visuelle Ordnung der Dinge? | 103

2.2 Sichtbare Körper. Das Subjekt im Dispositiv | 107

- 2.2.1 Die materiellen Dimensionen von Kultur: Körper, Raum und Artefakte | 112
- 2.2.2 Die Sichtbarkeit ist eine Falle | 123
- 2.2.3 Zwischenresümee. Der disziplinierte Blick? | 136

2.3 Visuelle Technologien des Selbst | 143

- 2.3.1 Die Macht als Führung der Selbstführungen | 144
- 2.3.2 Die Ästhetik der Existenz und das Sehen als selbsttechnologischer Praxis | 150

2.4 Resümee: Auf dem Weg zu einer Geschichte des Sehens | 157

- 2.4.1 Neuere Forschungsansätze | 160
- 2.4.2 Konzeptuelle Leerstellen | 165

3. DAS SUBJEKT DER WAHRNEHMUNG. THEORETISCHE ANSCHLÜSSE | 167

3.1 Der wahrnehmende Leib.

Foucault und Merleau-Pontys Leibphänomenologie | 169

3.1.1 Das Subjekt als Zur-Welt-Sein des Leibes | 171

3.1.2 Die perzeptive Syntax | 185

3.1.3 Eine Genealogie der leiblichen Wahrnehmung | 213

3.2 Visuelle Affekte.

Foucault und Lacans strukturalistische Psychoanalyse | 225

3.2.1 Das Subjekt des Begehrens | 230

3.2.2 Das begehrende Sehen | 249

3.2.3 Eine Macht, die verführt | 271

3.3 Habituelle Wahrnehmungsschemata.

Foucault und Bourdieus Praxeologie | 283

3.3.1 Der Habitus als Erzeugungsprinzip von Praxis | 285

3.3.2 Klassen- und feldspezifische Wahrnehmungsschemata | 299

3.3.3 Die soziale Ordnung der Sichtbarkeit | 319

4. SCHLUSSBETRACHTUNG | 329

Danksagung | 343

Abbildungsverzeichnis | 345

Siglen- und Literaturverzeichnis | 347

1. Einleitung

»Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung.«

(BENJAMIN 1963: 14)

Die Sinneswahrnehmung, insbesondere das Sehen, ist eine elementare Form des Weltbezugs. Das Vermögen, zwischen einzelnen Dingen und Gestalten differenzieren, komplexe Konstellationen erfassen und ganze räumliche Situationen überblicken zu können, ist nicht nur eine der Voraussetzungen dafür, dass Wissen entstehen kann. Es bestimmt auch, wie sich das Subjekt in seiner Welt einrichtet, sprich: welches Selbstverhältnis es ausbildet, wie es sich in seiner Umgebung verortet und welche Interaktionsmöglichkeiten es für sich darin erkennt.

Dabei enthält jedes Wahrnehmen immer auch ein Nicht-Wahrnehmen. Denn um überhaupt etwas – sei es ein Ding, ein Gebäudekomplex oder eine technische Apparatur – als einen in sich geschlossenen, handhabbaren Gegen-Stand identifizieren zu können, muss der Sehende¹ von einer Reihe von Elementen abstrahieren. Dazu gehören einerseits bestimmte Details, die von dem Gesamteindruck des Gegenstandes oder dessen praxisrelevanten Informationen ablenken, sowie andererseits das amorphe Rauschen des umliegenden Sichtfeldes, in das das anvisierte Objekt eingebettet ist. Das Sehen ist also auf die Ordnungs- und Selektionsleistung eines »Wahrnehmungsschemas« (Bourdieu) angewiesen, das bestimmte visuelle Aspekte heraushebt und dafür andere systematisch ausblendet.

Allerdings verfügt nicht jeder über dieselben »Wahrnehmungsschemata«. Wie und was ein Subjekt sieht oder gar sehen kann, hängt vielmehr einerseits von den

1 Im Folgenden wird aus Gründen der sprachlichen Vereinfachung nur die männliche Form verwendet. Es sind jedoch stets Subjekte jeglichen Geschlechts gemeint.

kultur- und historischspezifischen »Wahrnehmungskompetenzen« ab, die es durch die wiederholte Auseinandersetzung mit den perzeptiven Anforderungen seiner Umwelt erworben hat, sowie andererseits von dem räumlich-dinglichen und sozialen Kontext, in dem es aktuell situiert ist. Die Skala möglicher Sichtweisen reicht dabei von einer kursorischen Orientierung in der räumlichen Situation, die fast jede Tätigkeit begleitet, über die seltene Erfahrung einer unwillkürlichen Affizierung, wie sie etwa von Erinnerungsstücken oder ästhetischen Objekten ausgelöst werden kann, bis hin zu einer gezielten Beobachtung, bei der das Tun im Wesentlichen aus dem Wahrnehmungsvollzug selbst besteht (Prinz/Reckwitz 2012).

Der Sehakt ist also weder ein »neutraler«, rein optisch-physiologischer Prozess, der alle »visuelle Daten« der Umgebung ungefiltert auffängt, noch lässt er sich allein dem »aktiven« Betrachter zurechnen, der das Schauspiel der Dinge distanziert registriert, anordnet und beurteilt. Das Sehen muss vielmehr als Teil – oder in manchen Fällen auch als Kern – einer sozio-kulturellen Praxis verstanden werden, die sich im Spannungsfeld verschiedener historischer und gesellschaftlicher Faktoren herausgebildet hat.

Ziel der Arbeit ist, diese verschiedenen Bedingungsfaktoren der visuellen Praxis sozialtheoretisch zu beleuchten. Eine der leitenden Annahmen dabei ist, dass die kulturellen Wahrnehmungsschemata, derer sich das Subjekt im Praxisvollzug bedient, zu einem wesentlichen Teil auf der Verinnerlichung von »visuellen Ordnungen« basieren.² Wie die Welt dem Sehenden erscheint, ist also nicht nur eine Frage kollektiver Bedeutungsstrukturen oder intersubjektiver Lernprozesse, sondern wird ebenso von der Konstellation und Struktur ihrer formalen Gestalten – seien es Bilder, Architekturen oder gewöhnliche Gebrauchsgegenstände – bedingt.

Insbesondere Letzteres, das Bedingungsverhältnis von Wahrnehmung und materieller Kultur, wurde in den Sozial- und Kulturwissenschaften – bis auf einige wenige Ausnahmen³ – sowohl in theoretischer als auch empirischer Hinsicht lange Zeit vernachlässigt. Zurückzuführen ist diese Leerstelle auf mindestens zwei folgenreiche theoriehistorische Entwicklungen: Zum einen tendierte die soziologische

2 In diesem Sinne vertritt auch Jacques Rancière die These, dass das sinnliche Erleben durch die »Aufteilung des Sinnlichen«, also durch die ästhetische Anordnung der Welt geformt wird (Rancière 2006).

3 Dazu gehören insbesondere die Arbeiten zur modernen Großstadterfahrung von Georg Simmel, Walter Benjamin und Siegfried Kracauer (Simmel 1992, 1995, 1998a, 2005; Benjamin 1963, 1983; Kracauer 1963, 1987), die Analysen der kindlichen Einfühlung in die Dinge von George H. Mead (Mead 1969; vgl. dazu auch Joas 1989: 143ff.) sowie Helmuth Plessners *Anthropologie der Sinne* (Plessner 1980; zum Forschungsprogramm der philosophischen Anthropologie siehe auch Fischer 2008). Siehe dazu auch S. 20ff.

Theoriebildung seit jeher zu einer anti-ästhetischen und anti-technologischen Haltung (Eßbach 2001), welche allein die im engeren Sinne »sozialen Tatbestände« – wie intersubjektive Interaktionsformen und subjektive Sinngebungsprozesse, überindividuelle Bedeutungs-, Norm- und Regelsysteme oder gesamtgesellschaftliche Strukturen und Stratifikationen – in den Blick nimmt. Die »Materialität« von Artefakten galt ihr hingegen als eine »nackte« Faktizität, die erst durch die kollektiven Sinngebungsprozesse an sozialem »Gewicht« gewinnt. Korrelativ dazu wurde die sinnliche Wahrnehmung als ein nicht regelgebundener Vorgang eingestuft, der sich diesseits oder jenseits der soziologisch relevanten Ebene sozialer Normen und Strukturen vollzieht und folglich in das Aufgabengebiet der Physiologie und Psychologie oder der philosophischen Erkenntnistheorie und Ästhetik fällt (Reckwitz 2008b, 2008c).⁴

Zum anderen steht das gesamte kultur- und sozialwissenschaftliche Feld seit Mitte des 20. Jahrhunderts unter dem prägenden Einfluss des »linguistic turn«, der in Europa ganz maßgeblich von strukturalistischen und poststrukturalistischen Ansätzen getragen wurde. Für diese Wende war die Annahme wesentlich, dass die sprachlichen Strukturen die sozio-kulturelle Wirklichkeit erst hervorbringen und dass dementsprechend die Ausbildung von Subjektivität und alle kulturellen Äußerungsformen und Praktiken auf sprachliche oder sprach-ähnliche Bedeutungs- und Regelsysteme zurückzuführen seien. Diese theoretische Prämisse wirkte sich auch auf den späteren »visual turn« der 1990er Jahre aus. Zwar hatte sich das neue transdisziplinäre Forschungsfeld der »Visual Culture Studies« das Ziel gesetzt, die visuelle Dimension von Kultur wieder stärker in den Fokus zu rücken, hatte aber ihre Konzeption von Visualität vornehmlich auf bildsemiotische, ikonographische und repräsentationskritische Fragen enggeführt. Das heißt, dass auch in diesem Kontext die Aspekte der sinnlichen Wahrnehmung und der Materialität von Kultur kaum eine Rolle spielten.

Hier soll keineswegs in Abrede gestellt werden, dass die (post-)strukturalistische Reformulierung sozialtheoretischer Grundbegrifflichkeiten einen wichtigen Meilenstein in der kulturwissenschaftlichen und -soziologischen Theorieentwicklung darstellt. Im Gegenteil: Erst die Poststrukturalisten haben mit aller Konsequenz aufgezeigt, dass das (bewusste) Subjekt als ein historisch kontingentes Wesen zu verstehen ist, das von seinen jeweiligen sozio-kulturellen Daseinsbedingun-

4 Andreas Reckwitz führt die grundsätzlich antiästhetische Haltung zudem auf eine gesellschaftstheoretische Prämisse der traditionellen Soziologie zurück, wonach der Prozess der Modernisierung als ein entsinnlichender Rationalisierungsprozess zu verstehen sei, in dem religiöse Rituale und Wertesysteme zunehmend durch zweckrationales Denken und Versachlichung verdrängt wurden (Reckwitz 2008b: 261f.).

gen geformt wird. Es gilt jedoch, die Selbstverständlichkeit in Frage zu stellen, mit der viele (post-)strukturalistisch orientierte Arbeiten die Genese historischer Subjektivität nahezu *ausschließlich* auf einen einzigen Strukturtypus, nämlich die Zeichen-, Sprach- und Diskursordnungen, zurückführen und dabei die möglichen nicht-repräsentationalen, materiellen und visuellen Ordnungen der Welt sowie die körperlichen Erfahrungen des Subjekts aus den Augen verlieren. Allerdings deuten beispielsweise Jacques Lacans Analyse des »le regard«, Michel Foucaults Begriffe des »Dispositivs« und der »Selbsttechnologien«, Gilles Deleuzes Gefügebegriff sowie Judith Butlers Konzept der körperlichen Performativität darauf hin, dass die Poststrukturalisten selbst darum bemüht waren, die vernachlässigten Dimensionen des Raums, der Materialität, des Körpers und des Sehens wieder einzuholen.

Diese Impulse aufgreifend, zielen auch die folgenden Überlegungen darauf, das (post-)strukturalistische Theorieangebot für die Analyse der »materiellen« und »nicht-repräsentationalen« Aspekte von Kultur fruchtbar zu machen. Dabei soll der Versuch gewagt werden, die poststrukturalistische Theoriefigur der »Dezentrierung«, der zufolge die Bedingungen des Denkens nicht im transzendentalen Bewusstsein, sondern in den »äußeren«, historisch wandelbaren Strukturen der Diskurse zu suchen sind, auf den Bereich der sinnlichen Wahrnehmung zu übertragen. Die konstitutiven Bedingungen der Wahrnehmung sollen mit anderen Worten nicht in den apriorischen Apperzeptionsvermögen gesucht werden, sondern in den Topologien der historisch spezifischen »visuellen Ordnung« der kulturellen Artefakte. Eine solche visualitäts- und wahrnehmungstheoretische Revision der poststrukturalistischen Subjekttheorie erfordert jedoch, den darin angelegten Körperbegriff zu überdenken. Statt den Körper lediglich als Oberfläche zu betrachten, in die sich ein diskursives oder performatives Wissen »einschreibt«, soll es hier darum gehen, auch der körperlich-sinnlichen Empfindung und der »Affektivität« Rechnung zu tragen – solchen Kategorien also, die klassischerweise dem phänomenologischen Denkuniversum angehören und daher von den (Post-)Strukturalisten wenn nicht explizit abgelehnt, so doch zumindest weitgehend umgangen wurden.⁵

Anknüpfungspunkte für einen solchen theoretischen »Spagat« bieten die kultursoziologischen Praxistheorien, die sowohl mit (post-)strukturalistischen als auch mit phänomenologischen Theorieelementen arbeiten. Allerdings wurde auch in diesem Kontext das Problem der interobjektiven Sinneswahrnehmung fast vollständig vernachlässigt. In den folgenden Kapiteln wird es daher darum gehen, eine praxistheoretische Heuristik zu entwickeln, die die strukturellen Bedingungen der visuel-

5 Eine Ausnahme bildet sicherlich Gilles Deleuze, dessen Begriff des Affekts den neueren »affective turn« maßgeblich beeinflusst hat (Massumi 2002; Thrift 2007; Clough/Halley 2007b; Gregg/Seigworth 2010; Seyfert 2011).

len Wahrnehmung systematisch offenlegt. Ausgangspunkt dafür bilden Michel Foucaults Überlegungen zur »historischen Sichtbarkeit«, zum heterogenen »Dispositiv« und zu den »Selbsttechnologien«, die in einem zweiten Schritt mit Maurice Merleau-Pontys leibphänomenologischen Konzept der »perzeptiven Syntax«, Jacques Lacans psychoanalytischem Konzept des »le regard« und Pierre Bourdieus praxeologischen Begriff der »Wahrnehmungsschemata« verknüpft werden. Diese Ansätze behandeln jeweils unterschiedliche Aspekte des Sehens und können daher in ihrer Kombination zu einem umfassenderen Verständnis des Zusammenhangs von materieller Kultur, Wahrnehmungsschemata und visuellen Praktiken beitragen.

Bevor in die eigentliche Theoriearbeit eingestiegen wird, sei an dieser Stelle noch einmal ausdrücklich betont, dass mit der Schwerpunktlegung auf die »visuelle Ordnung der Dinge« weder bestritten werden soll, dass auch die Diskurse, Bildmedien und intersubjektiven Relationen bei der Ausbildung der Wahrnehmungsschemata eine Rolle spielen, noch behauptet, dass die anderen Sinne keine zentrale kulturelle Rolle spielen. Wie sich zeigen wird, ist es mitunter gar nicht möglich, das Sehen aus dem synästhetischen Gesamtkomplex der körperlichen Empfindungen, kulturellen Artefakte und Praktiken herauszulösen. Dass der theoretische Schwerpunkt hier dennoch auf die visuelle Dingwahrnehmung gelegt wird, hat sowohl theoriesystematische als auch gesellschaftstheoretische Gründe:

So geht es zum einen darum, die »blinden Flecken« der vornehmlich (bild-)semiotisch geführten Debatte um die visuelle Kultur aufzuzeigen, um die vorzeichenhafte formale Gestalt der Artefakte sowie der sinnlich-interobjektiven Beziehungen zwischen dem Ding, das wahrgenommen wird, und dem Subjekt, das wahrnimmt, als wichtige Faktoren der visuellen Ordnung auszuweisen. Ziel ist also nicht, eine umfassende Kulturtheorie der Visualität zu entwickeln, sondern die zeitgenössischen Bild- und Kulturwissenschaften um eine subjekt- und praxistheoretische Analyse der nicht-repräsentationalen Anteile (Thrift 2007b) der dinglichen und visuellen Kultur sowie der körperlich-sinnlichen Prozesse der perzeptiven Subjektivierung zu ergänzen.

Die vorläufige Beschränkung auf den visuellen Sinn resultiert zudem aus den (post-)strukturalistischen Referenztheorien selbst, die hier als Ausgangspunkt gewählt werden. So gibt etwa Foucault durchaus Hinweise darauf, was unter einer »Geschichte des Sichtbaren« zu verstehen sein könnte, lässt aber keinerlei Bemerkungen über die sozio-kulturelle Praktik des Riechens, Schmeckens oder Tastens fallen – eine solche Erweiterung ist jedoch nicht grundsätzlich ausgeschlossen.

Schließlich lässt sich die Konzentration auf den visuellen Sinn auch historisch begründen, da das Sehen innerhalb der modernen Kultur gleich in mehrfacher Hinsicht eine herausragende Rolle einnimmt. So erfährt die Naturwissenschaft zu Beginn des 17. Jahrhunderts einen »okularzentrischen« Paradigmenwechsel, dem zufolge Erkenntnisse über die Welt allein auf Basis empirischer Beobachtung gewonnen werden können. Und mit den gigantischen Urbanisierungs- und Industrialisierungsschüben des 19. Jahrhunderts breitete sich allgemein, im öffentlichen wie im

privaten Raum, eine nie da gewesene Fülle visueller Artefakte und Wahrnehmungsangebote aus: Von der elektrifizierten Straßenbeleuchtung und den Leuchtreklamen, über die Erfindung reproduktiver (Bild-)Medien bis hin zu den Displays der Museen und Warenhäuser – aus allen Richtungen wird der moderne Großstädter mit Lichtern, Bildern und Dinggestalten konfrontiert, die ihm eine bestimmte Wahrnehmungshaltung und ständige Aufmerksamkeit abverlangen. Um diese »visuelle Fülle« der modernen Bild- und Artefaktwelten soll es im Folgenden gehen.

1.1 DIE VISUELLE KULTUR DER MODERNE

Wie der Begriff »Aufklärung« oder englisch: »Enlightenment« schon andeutet, bricht mit der abendländischen Neuzeit eine kulturelle Epoche an, die dem Licht und dem »klaren und deutlichen« Sehen (Descartes) eine Priorität einräumt. Genealogisch lässt sich dieses neue Vertrauen in die Macht des (erkennenden) Blicks nicht auf ein einzelnes Ereignis oder Phänomen zurückverfolgen. Es handelt sich vielmehr um einen vielschichtigen, bis heute andauernden Prozess, der bereits Ende des 15. Jahrhunderts einsetzt und immer wieder neue künstlerische, wissenschaftlich-diskursive, medientechnische sowie institutionelle Innovationen und Transformationen hervorgebracht hat.⁶ Dabei lässt sich ein zentraler Antagonismus ausmachen, der die lange und wechselvolle Geschichte des modernen Okularzentrismus stets begleitet und geprägt hat: die Parallelentwicklung einer voranschreitenden *Rationalisierung* des Blicks⁷ auf der einen Seite und einer ästhetischen *Spektakelisierung* der sichtbaren Welt auf der anderen.⁸ Zunächst zu den »rationalen« Tendenzen der visuellen Kultur der Moderne:

Einer der ersten wichtigen Schritte auf dem Weg zur umfassenden »Rationalisierung« der modernen Weltanschauung ist sicherlich die Erfindung der Zentralperspektive, wie sie von Malern, Architekten und Geometrikern des italienischen Quattro- und Cinquecento entwickelt wurde. Im Unterschied zur religiös-symbo-

6 Siehe dazu insbesondere die ersten beiden Kapitel von Martin Jays *Downcast Eyes* (Jay 1993) sowie Lowe 1982, Levin 1993 und Jenks 1995a.

7 Bereits Max Weber hatte in *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* darauf hingewiesen, dass sich die umfassende Rationalisierungstendenz in der abendländischen modernen Kultur auch in den Künsten und der Architektur abzeichnet (Weber 1988: 1ff.).

8 In diesem Sinne hat auch Andreas Reckwitz aufgezeigt, dass die Entwicklung der Moderne nicht nur als ein Prozess der zunehmenden Rationalisierung verstanden werden könne, wie es die klassischen Soziologen annahmen, sondern von Beginn an auch von einer ästhetisierenden Gegenteilstendenz getragen wurde (Reckwitz 2006b).

lischen Malerei des Mittelalters, deren Bedeutungsperspektive, wie der Name schon sagt, den Bildinhalten bzw. der Narration gehorcht, stellt die zentralperspektivische Bildkonstruktion dem Betrachter die gesamte Welt vor Augen: Eine Welt, die dieser aktiv ordnen, »überschauen« und prüfen kann.⁹ Dieser Eindruck der visuellen »Omnipotenz« resultiert *erstens* aus dem geometrischen Projektionsverfahren, das alle räumlichen und visuellen Phänomene der Welt auf einer zwei-dimensionalen Ebene mathematisch exakt abbildet, und *zweitens* aus der Fixierung des Betrachterstandpunktes. Das Auge tritt an die Stelle jenes geometrischen Punktes, von dem aus sich die »rationale« Anordnung der sichtbaren Welt erschließt. Der menschliche Blick beerbt in der Renaissancemalerei somit das allsehende Auge Gottes:¹⁰ »The visible world is arranged for the spectator as the universe was once thought to be arranged for God.« (Berger 1972: 16)

Die (künstlerische) Bildproduktion ist aber nicht das einzige Medium, das eine umfassende »Ermächtigung« und »Rationalisierung« des Blicks vorantrieb. Auch die frühneuzeitliche Naturwissenschaft erfuhr eine »visuelle« Wende, die sich u.a. in der Erfindung von optischen Geräten und wissenschaftlichen Visualisierungsformen niederschlug.¹¹ In der Forschungsliteratur wird zumeist die cartesianische Trennung von »res extensa« und »res cogitans«, also von der sichtbaren »äußeren« Welt auf der einen und der erkennenden »inneren« Vernunft auf der anderen Seite,

9 Wie Michael David Kighley Baxandall herausstellt, geht es bei dem »prüfenden Blick«, der sich in der Perspektivkonstruktion der Renaissancemalerei abzeichnet, nicht allein um größenwahnsinnige Schaulust oder bloßen Ordnungswahn, vielmehr zeigt sich darin auch, dass das »überschauende« Sehen zu dieser Zeit an ökonomischer Bedeutung gewann. So war es beispielsweise für den reibungslosen Ablauf des Handels von äußerster Wichtigkeit, dass die Kaufleute die Volumina und Sackmengen mit bloßem Auge zu bestimmen wussten (Baxandall 1972).

10 Wie Erwin Panofsky dargestellt hat, handelt es sich bei der Perspektivkonstruktion aber keineswegs um eine »natürliche« oder naturgetreue Darstellung des menschlichen Blicks, da sie von der Körperlichkeit des Betrachters abstrahiert und stattdessen ein monokulares Auge voraussetzt, das sich weder bewegt noch blinzelt. Die Perspektive ist demnach eher als eine konventionalisierte »symbolische Form« zu verstehen, in der sich die spezifisch neuzeitliche Weltvorstellung ausdrückt (Panofsky 1964: 108).

11 Zu diesen neuen bahnbrechenden visuellen Instrumenten, die im Laufe der Jahrhunderte entwickelt wurden, um die Natur genauestens beobachten und abbilden zu können, gehörten etwa die kartografischen Projektionsverfahren und die naturwissenschaftlichen Tableaus, das Fernrohr und das Mikroskop sowie im 19. und 20. Jahrhundert schließlich auch die Fotografie, die Röntgenaufnahme und der Computer.

als Gründungsmoment oder besser: Wiederentdeckung¹² des wissenschaftlichen Okularzentrismus ausgewiesen (Rorty 1979: 45). Denn erst die Konzeption von Welt als einer dem Geist äußerlichen, distanzierten Sphäre lässt die Welterkenntnis zum Problem werden, das mithilfe exakter, empirischer Beobachtungsmethoden und experimenteller Verfahren gelöst werden muss.¹³ Aus dieser epistemologischen Prämisse heraus erklärt sich auch das bis heute noch gültige wissenschaftliche Ziel, ein »objektiv-rationales« Bildgewinnungs- und -gebungsverfahren zu entwickeln, das Phänomene der »äußeren Welt« aufzeichnen, exakt wiedergeben und analytisch auswerten kann. Mit der Erfindung der Fotografie und der Röntgenaufnahme im 19. Jahrhundert sowie der Sonografie und Computervisualisierung im 20. Jahrhundert, die die Praxis sowohl der Naturwissenschaft und Medizin als auch die der Rechtsprechung nachhaltig veränderte, konnte sich das objektivistische Bildparadigma schließlich vollends durchsetzen.¹⁴

-
- 12 Die »Nobilitierung« des Sehens ist bereits in der klassischen griechischen Philosophie nachzuweisen, die das Konzept der »theoria« zumeist mit visuellen Metaphern umschreibt (Jonas 1966). Wie später bei Descartes wird das Sehen aber auch schon von Platon ambivalent bewertet. Denn einerseits spricht er von der Vernunft auch als dem »Auge des Geistes«, misstraut andererseits aber der Täuschungsanfälligkeit der normalen visuellen Wahrnehmung.
- 13 Wie Martin Jay betont, beinhaltet Descartes' Erkenntnistheorie jedoch zwei nahezu konträre Konzepte von »Visualität« und »Sehen«, die letztlich in zwei unterschiedlichen epistemologischen Traditionen münden (Jay 1993: 70ff.). Denn zum einen vertritt Descartes die These, dass nur die Vernunft die Ideen klar und deutlich »sehen« kann, und scheint somit der »speculative tradition of identitarian reflexivity« das Wort zu reden. Dem gegenüber stehen jedoch andererseits seine umfangreichen Bemühungen, wissenschaftlich-rationale Beobachtungsverfahren und Deduktionsmethoden zu entwickeln, mit denen die »äußere« Welt empirisch durchdrungen und erkannt werden kann. Der cartesianische Rationalismus hat also *sowohl* die eindeutig visualitätsskeptische Haltung der (idealistischen) Philosophie und Geisteswissenschaften befördert, die sich beispielsweise auch in der Ästhetik- und Sinnenfeindlichkeit der klassischen soziologischen Theoriebildung niedergeschlagen hat, *als auch* die epistemologische Begründung für die empiristisch-positivistische Privilegierung des distanziert-beobachtenden Blicks geliefert, die in den Naturwissenschaften bis heute noch nicht an Gültigkeit verloren hat. Zum Okularzentrismus siehe auch Kapitel 2.1.1.1.
- 14 Nach Loraine Daston und Peter Galison lässt sich die Vorstellung von Objektivität vom 18. bis zum 20. Jahrhundert in drei historisch aufeinanderfolgende Phasen einteilen, die sich jeweils durch eine bestimmte Methodologie des Bildes auszeichnen (Daston/Galison 2002). So entwickelte sich beispielsweise das Konzept eines nicht-intervenierenden,

»Die universelle mimetische Sprache der Kamera erschloß eine höhere, intellektuelle Wahrheit, eine Wahrheit, die sich in der universellen, abstrakten Sprache der Mathematik ausdrücken ließ. Damit war die Fotografie mit einem galileischen Weltbild vereinbar, das die Welt als ein ›in der Sprache der Mathematik‹ geschriebenes Buch begriff.« (Sekula 2003: 287)

Neben der künstlerischen Perspektivkonstruktion und dem pikturalen Objektivismus der Wissenschaften lässt sich noch eine dritte Sphäre ausmachen, in der sich der moderne »visuelle Rationalismus« manifestiert: in der »panoptischen« Umgestaltung des modernen Stadtraums, die eine lückenlose und effiziente Überwachung, Kontrolle und Lenkung der Stadtbevölkerung gewährleisten sollte.¹⁵ Zu den entsprechenden stadtpolitischen Maßnahmen des 18. und 19. Jahrhunderts gehörten etwa die Einführung einer flächendeckenden, staatlich gesteuerten Straßenbeleuchtung, die das »Untertauchen« in dunklen Gassen verhindern und die allgemeine Moral steigern sollte (Kammerer 2008: 20); die Einrichtung einer zentral organisierten Polizei, die sowohl den öffentlichen als auch den privaten Raum überwachte; und schließlich der Abriss und Umbau ganzer Stadtteile und Straßenzüge wie bei der »Haussmannisierung« von Paris – Maßnahmen, die nicht nur die hygienischen Verhältnisse und Lebensstandards verbessern sollten, sondern gleichfalls dazu dienten, die polizeiliche Übersicht- und Kontrollierbarkeit des Stadtraums zu erhöhen. In diesem Sinne bemerkte auch Benjamin, dass »der wahre Zweck der Haussmann'schen Arbeiten [...] die Sicherung der Stadt gegen den Bürgerkrieg [war]« (Benjamin 1983: 57). Wie Foucault in seiner einflussreichen Abhandlung über die moderne Disziplargesellschaft (ÜS) herausarbeitet, lässt sich die machttechnologische Rasterung des sozialen Raums zudem auf der Mikroebene der öffentlichen und privaten Institutionen beobachten: Zu Beginn der bürgerlichen Moderne nehmen die neuen Erziehungs- und Bildungseinrichtungen, Krankenhäuser und Fabriken die Gestalt von automatisierten »Überwachungsmaschinen« an, in denen die Gefängnisinsassen, Schüler, Ärzte und Fabrikarbeiter einem permanenten Anpassungs- und Normalisierungsdruck unterworfen werden. Diese Normalisierung macht auch vor der Praxis des Sehens nicht halt: So werden die Fabrikarbeiter darauf getrimmt, ihre visuelle Aufmerksamkeit an das Tempo des Fließbands und der Maschinen anzupassen (Marx 1968b: 541f.; Jameson 1981: 62-64),¹⁶ während die

mechanischen Objektivismus, wie er auch der Fotografie zugeschrieben wird, erst im mittleren 19. Jahrhundert (Galison 2003: 422).

15 Für eine Auseinandersetzung mit Foucaults Panoptismus- und Machtbegriff siehe auch Kapitel 2.2.

16 Wenn man sich allerdings das berühmte Gemälde *Eisenwalzwerk* (1872-1875) von Adolph Menzel in Erinnerung ruft, scheint die industrielle Produktion mitunter eher einer

Angestellten in das »stählerne Gehäuse« der Büros gezwängt werden, deren farblose, modernistische Gestaltung kaum Gelegenheit für sinnliche Ablenkung bietet.¹⁷ Und selbst der bürgerliche Museumsbesucher muss lernen, dass der ästhetische Genuss von einer bestimmten Technik des Sehens abhängt.¹⁸ Die machttechnologische »Rationalisierung des Blicks« ist also keine bloße Frage der Überwachung, sondern auch eine der gezielten Kanalisierung und Beschränkung möglicher Sichtweisen und Wahrnehmungsformen des modernen Subjekts.

Damit ist die Geschichte der visuellen Moderne aber erst zur Hälfte erzählt. Denn die »Rationalisierung des Blicks«, wie sie sich in den Bildkonstruktionen, wissenschaftlichen Beobachtungs- und Visualisierungstechniken sowie in der panoptischen Rasterung des Raums widerspiegelt, wurde stets auch von affektiv-spektakulären Gegentendenzen oder schlicht chaotischen Reizüberflutungen ergänzt und konterkariert: Angefangen bei der Überwältigungsästhetik der Kunst und Architektur der Gegenreformation, die sich mit ihrem ekstatischen Zusammenspiel von Farben und Formen, Oberflächen und Tiefen explizit gegen die protestantische Nüchternheit und das Programm der wissenschaftlichen Revolution wandte,¹⁹ über den höfischen Prunk unter Ludwig dem XIV., der seiner Legitimation durch ausladende Feste und üppige Paläste Ausdruck verschaffte, bis hin zur »schockhaften« Großstadterfahrung (Benjamin 1963: 39), die durch die wuchernden Ding- und Bildwelten, die beschleunigenden Verkehrstechnologien und elektrischen Lichtermeere ausgelöst wird. Im Folgenden soll es vor allem um Letzteres gehen, also um die sinnlichen Phänomene und Praktiken, die sich zeitgleich mit der machttechnologischen Panoptisierung des öffentlichen Raums und der Disziplinierung des modernen Subjekts herausbilden, und die gerade in den letzten Jahrzehnten des

Art dunklen und funkensprühenden »Höllenmaschine« denn einer rationalen »Überwachungsmaschine« zu ähneln.

- 17 Siegfried Kracauers FAZ-Kolumnen zeichnen ein eindrückliches Bild von der zunehmenden Proletarisierung der Angestelltenschicht in der Weimarer Republik (Kracauer 1930).
- 18 Im Anschluss an Foucaults Panoptismusthese haben die *Museum Studies* herausgestellt, dass auch die öffentlichen Naturkunde-, Völkerkunde- und Kunstmuseen, die während der bürgerlichen Moderne gegründet wurden, zu den modernen Disziplinarinstitutionen gezählt werden können. Erklärtes Ziel dieser Einrichtungen war nämlich, das allgemeine Bildungsniveau der nationalen Bevölkerung zu erhöhen und auch die Angehörigen der mittleren und unteren Schichten zu einem verfeinerten Geschmackssinn und kultiviertem Sozialverhalten zu erziehen (Bennett 1995: 20; Duncan 1995: 16).
- 19 Die französische Kunsthistorikerin Christine Buci-Glucksmann sieht in der barocken Subversion des wissenschaftlichen Rationalismus sogar einen vernunftkritischen Vorboten der ästhetischen Postmoderne (Buci-Glucksmann 1994).

20. Jahrhunderts noch an Bedeutung gewonnen haben. Dass diese Sinnlichkeitsüberschüsse keinesfalls zufällig entstehen, sondern als »Kompensation« ganz direkt auf den entsinnlichenden visuellen Rationalismus der modernen Arbeitsteilung, Bürokratie und politischen Kultur reagieren, hat bereits Simmel bemerkt, der in einem Essay über die Besucher der modernen Gewerbe- und Kunstausstellungen im Berlin des ausgehenden 19. Jahrhunderts schreibt:

»Es scheint, als ob der moderne Mensch für die Einseitigkeit und Einförmigkeit seiner arbeitsteiligen Leistung sich nach der Seite des Aufnehmens und Genießens hin durch die wachsende Zusammendrängung heterogener Eindrücke, durch immer rascheren und bunteren Wechsel der Erregungen entschädigen wolle.« (Simmel 2005: 34)

Zu diesen »heterogenen Eindrücken« gehören natürlich die diversen audio-visuellen Massenmedien und optischen Geräte, die zunächst als wissenschaftliche Instrumente erfunden worden waren, bevor sie dann auch die alltäglichen Bild- und Wahrnehmungspraktiken des modernen Menschen umkrempelten: Eine der wichtigsten dieser medientechnologischen Innovationen war mit Sicherheit die Fotografie, die aufgrund ihrer »Objektivität« nicht nur die anthropologische Forschung und polizeiliche Arbeit revolutionierte,²⁰ sondern früh auch in der bürgerlichen Selbstrepräsentation, im Journalismus, in der Sozialdokumentation²¹ und der Werbegrafik Einzug hielt.²² Neben den »statischen« fotografischen Abbildungen boten zudem das Kaiserpanorama, das vor allem exotische Landschaften und »fremde Kulturen« zeigte, sowie seit Ende des 19. Jahrhunderts insbesondere der Kinofilm genügend Projektionsfläche, um den im Arbeitsalltag unterdrückten Sehnsüchten, libidinösen Energien und voyeuristischen Gelüsten des modernen Menschen freien Lauf zu las-

20 Siehe dazu auch Kapitel 2.1.2.1.

21 Die dokumentarische Fotografie blühte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf, einer Zeit, in der sich die gesellschaftliche Spannung zwischen dem zunehmend verelenden industriellen Proletariat und dem Bürgertum verschärfte, welches die Fotografie dazu nutzte, sich ein Bild von der sozialen Situation der Arbeiter zu verschaffen und geeignete kompensatorische Maßnahmen zu entwickeln. Siehe dazu auch Solomon-Godeau 2003.

22 Nach Crary war allerdings die Erfindung des – heute nicht mehr gebräuchlichen – Stereoskops für die Entwicklung der modernen visuellen Kultur wesentlich entscheidender (Crary 1996, 2002a). Im Unterschied zur »monokularen« Fotografie konnte das Stereoskop das »binokulare«, dreidimensionale Sehen des leiblichen Auges imitieren – was wohl zu seiner Eignung als Medium erotischer und pornografischer Darstellungen beitrug, es allerdings auch die Seriosität kostete (Crary 1996: 131).

sen.²³ Diese kollektiven – und, will man Benjamin Glauben schenken, zudem auch kollektivierenden (Benjamin 1963) – Formen der Medienrezeption wurden jedoch im Laufe der Postmoderne durch individualisierende Medienpraktiken – wie dem Fernsehen und dem Internetsurfen – abgelöst. Der bekannten Simulakren-These Jean Baudrillards (1982) zufolge, haben diese Praktiken die Schraube der medialen »Simulation« noch ein Stück weitergedreht, da sie die »realen« sozialen Bedingungen nun vollkommen zu überdecken, wenn nicht gar zu ersetzen drohen.

Für Baudrillard ist diese (spät-)moderne Bilderflut mit einer zweiten Form der »Spektakelisierung« verbunden (Debord 1996): der fortschreitenden »Fetischisierung« (Marx) und Eigendynamik der industriell hergestellten Waren.

»Das Spektakel ist der Moment, worin die Ware zur *völligen Besetzung* des gesellschaftlichen Lebens gelangt ist. Das Verhältnis zur Ware ist nicht nur sichtbar geworden, man sieht sogar nichts anderes mehr: Die Welt, die man sieht, ist seine Welt.« (Debord 1996: 35)

Diese Entwicklung nimmt mit der bürgerlich-kapitalistischen Ökonomie ihren Anfang: Seit Mitte des 19. Jahrhunderts säumen bunte Werbeplakate, Schaufensterdisplays und Leuchtreklamen – quasi als Pendant zur »polizeilichen« Straßenbeleuchtung – die Straßen, Plätze und öffentlichen Räume.²⁴ Etwa zur gleichen Zeit entstehen in den Innenstädten der Metropolen neuartige, künstliche Räume des Amusements, der industriellen Leistungsschau und des Konsumierens:²⁵ Große Vergnügungsparks, die im Unterschied zu traditionellen Volksfesten mit mechanischen Fahrbetrieben und elektrifizierten Lampen aufwarten konnten, die internationalen Weltausstellungen, auf denen sich die verschiedenen Nationen mit ihren neuesten Industrieprodukten präsentierten, und schließlich die Passagen, deren üppiges Angebot von luxuriösen und exotischen Waren die Neugier der umherschweifenden Flaneure anzog.²⁶ Diese Tendenz zur durch und durch kommerzialisierten Erlebnis-

23 Dass gerade die filmische Repräsentation zu einer libidinösen Besetzung einlädt, haben vor allem die feministischen Filmwissenschaftler seit den 1970er Jahren herausgestellt.

24 Eine schöne Darstellung der neuen urbanen Displays und kommerziellen Oberflächen liefern Janet Ward in *Weimar Surfaces* (Ward 2001) sowie Nye 2004 und Henkin 2004. Zur Dingkultur im 19. Jahrhundert und den damit korrespondierenden Wahrnehmungsweisen siehe Asendorf 1984.

25 Für einen Überblick über die Kulturgeschichte der Konsumbauten in Deutschland siehe auch Delitz 2005.

26 Walter Benjamin stuft das Flanieren als eine künstlerisch-kritische Praxis ein, die noch nicht so sehr auf Konsumieren, denn auf die quasi-soziologische Beobachtung der Masse und auf die ästhetische Erkundung der »Modernität« ausgelegt ist. Laut Benjamin wird

gesellschaft wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch gesteigert: An die Stelle der Passagen traten die großen tayloristisch organisierten Warentempel, die seriell produzierte Waren anboten und somit als eigentlicher Geburtsort des modernen Massenkonsums gelten können.²⁷ Und in den 1960er Jahren etablierte sich in den US-amerikanischen Vorstädten schließlich ein architektonisches Modell, das bis heute die Konsumlandschaft auf der ganzen Welt prägt: die disneyfizierten²⁸ Shoppingmalls, die mit ihren verschiedenen Indoor-Shops, Cafés und Freizeitangeboten nicht nur die Konsum- und Unterhaltungsbedürfnisse unterschiedlicher Käufermilieus befriedigen können, sondern darüber hinaus dem Konsumenten das Gefühl vermitteln, am öffentlichen Leben teilzunehmen.²⁹

Die Ausweitung der Bildmedien und kommerziellen Ausstellungsformate, der rasche Wechsel von Sinneseindrücken auf dem Boulevard und schließlich die alltägliche Konfrontation mit den vielen anonymen Gesichtern haben schließlich Simmel zufolge noch zwei weitere »irrationale« Folgen für den modernen Großstadtmenschen: Einerseits – wie bereits erwähnt – die nervlich-perzeptive Überreizung, die das Individuum zwingt, sich von seiner sozialen und objektiven Umgebung innerlich zu distanzieren, und andererseits das wachsende psychische Bedürfnis, sich durch Formen der ästhetischen Selbststilisierung – zu denen etwa die Wahl von Mode, Schmuck oder Wohninterieurs³⁰ gehörten – von der Masse abzuheben

diese Praxis jedoch durch die tayloristische Logik der neuen Warenhäuser zerstört (Benjamin 1978). Zur Figur des Flaneurs siehe auch die Beiträge in Tester 1994.

- 27 Im Unterschied zu den Passagen, die vor allem dem männlicher Publikum vorbehalten waren, bietet das Warenhaus nun auch den Damen die Möglichkeit, am öffentlichen Leben teilzunehmen (Leach 1984).
- 28 Unter »Disneyfizierung« wird die themenparkartige Inszenierung von öffentlichem oder halböffentlichem Raum verstanden. Siehe dazu auch Legnaro 2000 und Bryman 2004.
- 29 In den europäischen Städten nahm dieses ausdifferenzierte Konsummodell die Form der »Fußgängerzonen« an, die zwar einen authentisch »gewachsenen« Eindruck machen sollen, aber stets dieselben Geschäfts- und Restaurantketten beherbergen.
- 30 Mit der strikten Separierung von »öffentlich« und »privat« in der bürgerlichen Moderne beginnt auch die Frage der Einrichtung und Innendekoration eine größere Rolle zu spielen (Rice 2007). Der Markt für Einrichtungsratgeber und illustrierte Zeitschriften, die Entwürfe und Richtlinien für das »ideale Heim« anbieten, boomt Ende des 19. Jahrhunderts. Dieses zeichnet sich durch eine funktionale und geschlechtsspezifische Differenzierung der Räume sowie eine symbolische Besetzung der verwendeten Materialien aus: Während das »Herrenzimmer« Konzentration und Strenge ausstrahlen sollte, war das Damenzimmer und der Salon mit reichlich Stoff und Dekoration ausgestattet. Zur geschlechtsspezifischen Codierung des Interieurs siehe auch Nierhaus 1999, Rossberg 1999 und Keim 2012.

(Simmel 1995, 1998b). Das Überborden der »objektiven Kultur« und die Steigerung der »Schaufensterqualität der Dinge« befördern beim Subjekt also eine ähnliche Haltung: Auch dem Menschen geht es darum, seine sichtbare »Oberfläche« auszustellen, um die Blicke der Anderen anzulocken.

Insgesamt lässt sich die visuelle Kultur der Moderne also keinesfalls als ein homogener Prozess beschreiben: Gewiss ist, dass sich die Bild- und Objektwelten im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts immer weiter ausdehnen, dass immer mehr Waren zugänglich werden und sich die sinnlichen Eindrücke verdichten. Ebenso trifft zu, dass Räume, Dinge und Bilder einer »disziplinären« Standardisierung und Rationalisierung unterworfen werden und im Gegenzug das Subjekt nötigen, sich körperlich, perzeptiv und seelisch zu »normalisieren«. Der moderne Mensch lebt in einem Spannungsfeld zwischen sinnlich-affektiver Überladung und rational-disziplinarischer Einengung, deren Mischungsverhältnis je nach sozio-kulturellem Dispositiv variieren kann.

Hier soll es jedoch nicht darum gehen, diese Bild-, Ding- und Praxiswelten im Einzelnen näher zu bestimmen. Der Schwerpunkt der folgenden Überlegungen liegt vielmehr auf einem theoretisch-analytischen Problem, genauer: der Frage, wie sich die modernen Aspekte der sinnlichen Wahrnehmung, der interobjektiven Beziehung und der sichtbaren Dingkonstellationen in die poststrukturalistische Subjekt- und Sozialtheorie integrieren lassen. Mit dem Bemühen, die praxis- und wahrnehmungskonstitutive Wirksamkeit der Ding- und Gegenstandswelt theoretisch zu fassen, schließt der hier vorgestellte Ansatz an einige aktuelle Diskussionen aus dem Umfeld der Raum- und Körpersoziologie, der Sense Studies und der Artefakttheorien an, die im Folgenden näher dargestellt werden sollen.

1.2 ZU DEN MATERIELLEN BEDINGUNGEN DES SEHENS. EIN KURZER FORSCHUNGSÜBERBLICK

Die Frage der Sinneswahrnehmung gehört seit jeher zu den klassischen Gegenstandsbereichen der philosophischen Erkenntnistheorie und Ästhetik³¹, der Psychologie und Physiologie sowie der Kunst- und Medienwissenschaft, wurde aber von der Soziologie lange nicht diskutiert. Wie bereits angedeutet, mögen die Gründe für diese Zurückhaltung vor allem darin liegen, dass die traditionelle Soziologie stets darauf bedacht war, ihren spezifischen Forschungsgegenstand gegenüber den anderen Disziplinen klar abzugrenzen, und somit dazu tendierte, die Sinnlichkeit als ein

31 Für eine kurze »Problemgeschichte des Sehens« in der Philosophie siehe etwa Schürmann 2008: 29ff.

vor- oder außersoziales Phänomen einzustufen. Dennoch lassen sich schon bei den soziologischen Klassikern – und sei es auch nur am Rande – immer wieder Verweise auf das Bedingungsverhältnis zwischen sinnlicher Wahrnehmung und materieller Kultur finden. So schrieb etwa der junge Karl Marx in seinen *Thesen über Feuerbach* (1845), dass es sowohl dem Idealismus als auch dem Materialismus an einer genügenden Berücksichtigung der »menschliche[n] sinnliche[n] Tätigkeit« fehle (Marx 1968a), und betonte in etwa zeitgleich erschienenen Schriften, dass die moderne Industriearbeit mit einer Verarmung der Sinnesempfindung einhergehe (Marx 1968b). Ebenso stellte Emile Durkheim in *Die elementaren Formen des religiösen Lebens* mit dem Begriff der »kollektiven Effervescenz« die sinnlich-ekstatische Dimension von Gemeinschaftsbildung heraus und hob zudem hervor, dass sich die sozialen Kräfte nur bündeln können, wenn sie sich an ein konkret wahrnehmbares, affektiv hoch aufgeladenes Symbol – ein Totem – heften (Durkheim 1981: 283ff.). Der Pragmatist George Herbert Mead hatte wiederum die These vertreten, dass *erstens* jede (soziale) Handlung und Interaktion einen Wahrnehmungsvollzug impliziert und dass *zweitens* die Dinge als solche in diesen funktionalen Wahrnehmungsakten erst konstituiert werden. Dabei unterstellt der Wahrnehmende – so Meads weitere Annahme – dem Gegenstand ein substantielles »Inneres«, in das er sich mithilfe der Technik der Rollenübernahme, die er im sozialen Umgang gelernt hat, einfühlen muss (Mead 1969).³² Schließlich gehören auch Georg Simmel und Walter Benjamin, die aus der »ästhetischen Organisation« der Großstadt die perzeptive und sozio-kulturelle Ordnung der modernen Gesellschaft abzulesen suchten,³³ zu den wenigen klassischen Soziologen, die sich explizit mit

32 Für diesen Zusammenhang siehe insbesondere Joas 1989: 143ff.

33 Georg Simmel bezeichnete seine analytische Vorgehensweise, die einzelne Artefakte oder flüchtige oberflächliche Erscheinungen – wie den Schmuck, die Mode oder den Bilderrahmen – herausgreift, um daran das Gesetz und das Wesen des modernen Lebens aufzudecken, auch als »soziologische Ästhetik« (Simmel 1998a: 78). In diesem Sinne stellte er beispielsweise die These auf, dass ein »autokratischer« sozialistischer Staat, der einer rationalen Anordnung gehorcht, in seiner ästhetischen Erscheinung mehr zur kognitiv weniger anstrengenden Symmetrie neigt als eine liberale Gesellschaftsform, die eher ein unruhiges und unebenes Bild zeigt (ebd.: 83ff.). Auch Walter Benjamin interessierte sich dafür, wie der kulturelle und soziale »Geist« in den Artefakten, Waren und Architekturen einer Zeit offen zu Tage tritt. Während aber Simmel für die Analyse der »ästhetischen Phänomene« der modernen Welt die Form des kurzen Essays bevorzugte und sogar abstritt, dass eine »allgemeine Theorie« über die komplexe moderne Welt möglich sei, hatte sich Walter Benjamin mit seinem unvollendet gebliebenen »Passagen-Werk« ein ehrgeizigeres Ziel gesetzt, nämlich »die Gegenstände des 19. Jahrhunderts [...] als Ursa-

der sozialen Rolle der Sinneswahrnehmung beschäftigt haben. Simmel war etwa der Meinung, dass die sinnlichen Reize, mit denen der moderne Großstädter tagtäglich konfrontiert wird, seine visuelle Auffassungsgabe und kognitiven Kapazitäten bei Weitem übersteigen und ihn somit zu einer »blasierten«, d.h. abgestumpften Haltung gegenüber der Welt und den Anderen nötigen (Simmel 1992, 1995, 1998a, 2005). Und Benjamin vertrat in seinem einflussreichen Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Benjamin 1963) die durchaus gewagte These, dass die perzeptiven Anforderungen des neuen Mediums »Film« zu einer ganz andersartigen, genuin anti-bürgerlichen Form der Weltwahrnehmung führen würden.

Diese verschiedenen soziologischen Ansätze, die materielle Bedingtheit von Wahrnehmung zu beleuchten, wurden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts jedoch nicht aufgegriffen oder weiterverfolgt. Erst im Zuge der spätkapitalistischen Wucherung der Bild- und Warenwelten³⁴ wurde die soziale Relevanz der dinglichen und visuellen Kultur wieder verstärkt diskutiert. Im Unterschied zu den früheren Ansätzen interessierten sich diese neueren kulturwissenschaftlichen und -soziologischen Ding- und Visualitätstheorien jedoch kaum für die sinnlichen Wahrnehmungsformen und -praktiken, die den Warenkonsum oder die Medienrezeption begleiten. Durch den interdisziplinären »linguistic turn« beeinflusst, galt ihr Hauptinteresse vielmehr einerseits den kulturellen Bedeutungen, die den Dingen und Bildern zugeschrieben werden, sowie andererseits den jeweiligen Lebensstilen und Konsumpraktiken, die diese Codes reproduzieren und weitertragen. So legen etwa die Konsumsoziologie sowie die Cultural Studies ihren analytischen

chen der Gegenwart erkennbar [zu machen]« (Buck-Morss 1993: 265). So besagt eine der zentralen Thesen des Passagen-Werks, dass die uneingelösten sozialutopischen Versprechen der industriellen Moderne immer noch in den veralteten Gegenständen und Architekturen des 19. Jahrhunderts gegenwärtig sind und durch die erinnernde Aktualisierung, die blitzartige Erkenntnisform des »dialektischen Bildes«, eine neue emanzipatorische Schlagkraft gewinnen können (Benjamin 1983). Neben Simmel und Benjamin kann schließlich auch Siegfried Kracauer, der einige Vorlesungen von Simmel besucht hatte und mit Benjamin in intellektuellem Austausch stand, zu den frühen Metropolenforschern gezählt werden, die in den ästhetischen »Hieroglyphen« der modernen Großstadt (Kracauer 1987) die »Essenz« der Moderne bzw. des Lebens in der Weimarer Republik zu entziffern suchten und ein »Denken *durch* die Dinge, anstatt über ihnen« forcierten (Kracauer 1971: 180; vgl. auch Grunert/Kimmich 2009).

34 Zur »postmodernen Ästhetisierung« und »Kulturalisierung« der Ökonomie und Konsumkultur siehe Debord 1996, Baudrillard 1982, Featherstone 1991, Lash/Urry 1994, Gottdiener 1995 und Hall 1997c.

Schwerpunkt auf die »signifying practices«, durch die alltägliche Gebrauchsgegenstände – wie Möbel, Kleidung oder Nahrungsmittel – in Kennzeichen einer klassen- und geschlechtsspezifischen Identität oder subkulturellen Mitgliedschaft transformiert werden.³⁵ Auch die Visual bzw. Media Culture Studies³⁶, die sich ge-

35 Die Kultursemiotiker Roland Barthes und Jean Baudrillard untersuchten beispielsweise, welche kulturellen »Mythen« und Konnotationen sich in dem »System der (Alltags-)Dinge« abzeichnen (Barthes 1964, 1988; Baudrillard 1985, 1991). In eine ähnliche Richtung weisen auch die geschmacks- und lebensstilanalytischen Studien von Pierre Bourdieu, der in *Die Feinen Unterschiede* der Frage nachging, wie sich die soziale Herkunft des Akteurs in seinen ästhetischen Präferenzen – d.h. der Wohnungseinrichtung, Kleiderwahl und den Essensvorlieben – niederschlägt (Bourdieu: FU). Beide Ansätze wurden von den Cultural Studies und den anthropologisch orientierten Material Culture Studies aufgegriffen und ausgebaut. Anders als die klassischen Kultursemiotiker und Pierre Bourdieu schreiben die Vertreter der Cultural Studies dem einzelnen sozialen Akteur jedoch mehr Gestaltungsspielraum zu. So haben beispielsweise Dick Hebdige und Paul Willis untersucht, wie Jugendliche aus der englischen »working class« Versatzstücke der bürgerlichen (Hoch-)Kultur aufgreifen und in neue subkulturelle Codes überführen (Willis 1990; Hebdige 1979). Parallel zu diesen soziologischen Analysen begannen auch die sozialanthropologischen Material Culture Studies, sich mit den Bedeutungsschichten der Dingkultur zu beschäftigen. Dabei ging es u.a. darum, im Anschluss an Durkheim die identitätsstiftende Funktion von alltäglichen Gebrauchsgegenständen und Konsumgütern aufzuzeigen (Douglas/Isherwood 1979; Miller 1987), die soziale Biographie der Dinge nachzuzeichnen (Kopytoff 1986) oder die komplexen symbolischen Ordnungen ganzer Haushalte zu erforschen (Miller 2008). Für einen detaillierteren Überblick über die Rolle des (Konsum-)Objekts in den Sozialwissenschaften und den Material Culture Studies siehe auch Hahn 2005, Hicks 2010 und Bosch 2010.

36 Angestoßen von den Arbeiten von Michael Baxandall und Svetlana Alpers, die den Begriff »Visual Culture« erstmalig lancierten resp. systematisch ausbauten (Baxandall 1972; Alpers 1983), begann sich das interdisziplinäre Forschungsfeld der Visual Studies bzw. Visual Culture Studies in den späten 1970er Jahren im anglo-amerikanischen Raum herauszubilden. Analytisch konzentriert sich ein Großteil der Visual Studies auf die Frage, wie in und durch bildliche Repräsentationen ein bestimmtes Wissen – wie beispielsweise die Vorstellung von einem »normalen« Körper – konstruiert, naturalisiert und bewertet wird. Die wichtigsten Texte dieser neuen Strömung versammeln Mirzoeff 1998, Evans/Hall 1999 sowie Morra/Smith 2006. Für einen Überblick siehe auch den »bibliographischen Essay« von Margaret Dikovitskaya (Dikovitskaya 2006: 6-46) sowie Prinz/Reckwitz 2012. Etwas später etablierte sich auch im deutschsprachigen Raum ein in erster Linie kunst- und kulturwissenschaftlich ausgerichteter Diskurs rund um das Thema der

wissermaßen als »Ableger« aus den Cultural Studies entwickelt haben, verstehen die (medialen) Bilder vornehmlich als »Zeichenträger« oder »Repräsentation«, die ein kulturell spezifisches Wissen (re-)produzieren. Dabei lassen sich drei verschiedene bildanalytische Zugänge unterscheiden: *Erstens* gibt es einige wenige *produktionsorientierte* Ansätze, die sich mit den institutionellen, technologischen und sozialen Bedingungen der Herstellung, Präsentation und Verbreitung von Bildmedien beschäftigen.³⁷ Einen *zweiten*, ungleich größeren Zweig der Visual Culture Studies bilden die *produktorientierten* Zugänge, die die verschiedenen Bedeutungsebenen der bildlichen Repräsentationen freilegen. Für diese Analyseperspektive war insbesondere Roland Barthes' Bildsemiotik prägend, die im Rekurs auf den Saussure'schen Zeichenbegriff die Konnotationen und Denotationen von pikturalen Signifikanten – seien es Pressefotos, Werbebilder oder andere Formen der visuellen Darstellung (Barthes 1964: 95ff., 1990a/b) – zu rekonstruieren sucht.³⁸ Im Anschluss daran hat sich schließlich noch eine *dritte rezeptionsanalytische* Richtung etabliert, die nicht ausschließlich bildimmanent argumentiert, sondern die unterschiedlichen Rezeptions- und Dekodierungsweisen verschiedener sozialer Akteure und Gruppen offenlegt.³⁹

»Bildlichkeit«. Einige Vertreter der deutschen Bildwissenschaft greifen – ebenso wie die anglo-amerikanische Diskussion – vor allem auf den semiotischen Bildbegriff zurück (Sachs-Hombach 2005). Darüber hinaus gibt es aber auch solche Theoretiker, die sich mit den eher grundsätzlichen philosophischen Fragen wie der »ikonischen Differenz« beschäftigen (Boehm 1994b). Diese Parallelentwicklung von den deutschen kunsttheoretischen Bildwissenschaften und den anglo-amerikanischen stärker sozialwissenschaftlich ausgerichteten Visual Culture Studies lässt sich beispielsweise auch daran ablesen, dass der amerikanische Literaturwissenschaftler W.J.T. Mitchell und der deutsche Philosoph Gottfried Boehm etwa zeitgleich den »pictorial turn« (Mitchell [1992] 1997) und den »iconic turn« (Boehm 1994b) ausgerufen haben.

37 Zu dieser Analyserichtung gehört beispielsweise die Mediendispositivforschung von Jean-Louis Baudry, der zufolge die ideologischen Effekte des »zentralperspektivisch« organisierten Films von der Art und Weise seiner technischen Herstellung, nämlich der Montage und der Kameraführung, vorgezeichnet werden (Baudry 1986, 2003).

38 Die Semiotik wurde zudem auf andere Medien (Metz 1972, 1973; Stam u.a. 1992; Bignell 1997) sowie die Bildende Kunst übertragen (Marin 1972; Thürlemann 1990; Bal/Bryson 1991). Daneben sind in den Visual Culture Studies aber auch psychoanalytische und diskurstheoretische Analysemodelle verbreitet. Siehe dazu etwa Rose 2001.

39 So hat etwa Stuart Hall in seinem für die (Visual) Culture Studies grundlegenden Text *Encoding/Decoding* hervorgehoben, dass es sowohl dominante, ausgehandelte als auch oppositionelle Lesarten geben kann, die den Medientext jeweils in einem ganz anderen

Ähnlich wie die Visual Culture Studies befasst sich auch die visuelle Wissenssoziologie mit den Wissenseffekten von Bildern,⁴⁰ bedient sich dabei jedoch eines ganz anderen theoretischen Rahmens. Ausgangspunkt bilden hier einerseits die klassischen wissenssoziologischen Ansätze von Karl Mannheim, Peter Berger und Thomas Luckmann oder Pierre Bourdieu sowie andererseits die kunsthistorischen Methoden von Erwin Panofsky und Max Imdahl.⁴¹ Diese analytische Perspektive hat gegenüber der Bildsemiotik den Vorteil, dass sie ganz explizit die »ikonische Differenz« des Bildlichen hervorhebt; allerdings konzentriert auch sie sich allein auf das kognitive »Sinnverstehen« von Bildern, ohne dabei die anderen Artefakte, körperlichen Praktiken und nicht-hermeneutischen Wahrnehmungsformen zu berücksichtigen.

In der Konsum- und Lebensstilforschung, den Visual Culture Studies und der visuellen Wissenssoziologie beschränkt sich die soziale Relevanz der Artefakte also vornehmlich auf ihren semiotischen oder sinnbildenden Charakter⁴²: Während die

Licht erscheinen lassen (Hall 1999). Dieser Text gab Anlass für viele ethnographisch ausgerichtete Arbeiten, die die divergierenden Rezeptionsmilieus empirisch erforschten (Morley 1980, 1986). In der sogenannten »Revisionismus-Debatte« wurde jedoch vielfach kritisiert, dass die ethnographischen Rezeptionsstudien den Subjektivismus und Voluntarismus zu sehr betonen und damit die ursprünglich ideologiekritischen Impulse der Cultural Studies aufs Spiel setzen. Vor allem John Fiske wurde vorgeworfen, die strukturierende Wirkung hegemonialer Diskurse zu banalisieren, da er mit seinem Konzept des »active audience« dem TV-Zuschauer sowie dem Konsumenten von Popkultur eine grundsätzlich widerständige semiotische Macht zusprach (Fiske 1987, 1989).

40 Ralf Bohnsack, Bernt Schnettler und Jürgen Raab orientieren sich vor allem an Mannheim und Berger/Luckmann (Bohnsack 2001; Schnettler 2007; Raab 2008), während Burkard Michel seine Analyse von visuellen Sinnbildungsprozessen ausgehend von Bourdieus Habitustheorie entwickelt (Michel 2003).

41 Erwin Panofsky hat sein dreistufiges Verfahren der Ikonologie in direktem Rekurs auf Mannheims dokumentarische Methode der Interpretation entwickelt (Panofsky 1975), während Max Imdahl seine Ikonik als kritische Weiterentwicklung von Panofskys Ikonologie entworfen hat (Imdahl 1979, 1994). Denn anders als Panofsky, der das Bildverstehen auf ein »Wiedererkennen« von bereits bekannten Gegenständen und Geschichten reduziert, betont Imdahl, dass auch die formal-ästhetische Kompositionen des Gemäldes und das konkret-anschauliche Sehen zum Bildverstehen beiträgt (Bohnsack 2001; Schnettler 2007: 199ff.; Raab 2008: 54ff.).

42 Ausnahmen bilden *erstens* die medientechniktheoretischen Studien, die den Wandel der visuellen Wahrnehmung an die historische Entwicklung der (technischen) Medien zurückbinden (McLuhan 1964; Crary 1996; Kittler 1986, 2002), *zweitens* solche Studien, die Mi-

alltäglichen Gebrauchsgegenstände als passive Objekte eingestuft werden, die erst durch die Zuschreibungen der Konsumenten an kultureller Signifikanz gewinnen, erscheinen die Bilder entweder als quasi-diskursive Repräsentation, die sich wie ein Text »lesen« lässt, oder als sinnstiftende Artefakte, die ein bestimmtes visuelles Wissen produzieren. Mit dieser zeichentheoretischen bzw. »mentalistischen« Verengung der analytischen Perspektive gerät jedoch schnell aus dem Blick, dass die Dinge und Bilder nicht nur Bedeutungsträger sind, sondern allein schon aufgrund ihrer materiellen Qualität bestimmte körperliche Praktiken, Wahrnehmungsweisen und Verhaltensmuster mit hervorbringen.⁴³ Die Interaktion zwischen dem visuellen Artefakt und dem Subjekt lässt sich mit anderen Worten weder mit dem semiotischen Konzept der Kodierung und Dekodierung noch mit dem wissenssoziologischen Begriff des »Bildverstehens« vollständig erfassen, sondern bedarf eines theoretischen Modells, das darüber hinaus die konkrete, interobjektive Beziehung zwischen sinnlich-materieller Gestalt und wahrnehmendem Körper systematisch zu berücksichtigen erlaubt.

Dieses Problem der mangelnden theoretischen Berücksichtigung der »Materialität« von Kultur wird seit einiger Zeit in den Sozial- und Kulturwissenschaften vermehrt diskutiert. Dabei haben sich eine Reihe interessanter Analyseansätze herausgebildet, die den linguistisch-semiotischen »Textualismus« und »Mentalismus« zu überwinden trachten, um darüber hinaus auch den nicht-repräsentationalen, materiellen Dimensionen von Kultur Rechnung tragen zu können. Zu diesen neueren Analysemodellen gehört *erstens* die Körpersoziologie⁴⁴, die den sozialen Akteur nicht nur

chel Foucaults berühmte Panoptismusthese auf andere Kontexte oder zeitgenössische Dispositive – wie das Museum, das Einkaufszentrum oder die Videoüberwachung des öffentlichen Raums – übertragen (Levin u.a. 2002; Krasmann 2005; Zurawski 2006; Lyon 2006, 2007; Kammerer 2008; Hooper-Greenhill 1992; Bennett 1995), sowie *drittens* das vergleichsweise kleine Feld der historischen »Urban Visual Studies«, die sich vornehmlich mit den Transformationen der modernen visuellen Kultur im 19. Jahrhundert beschäftigen und sich dabei relativ dicht an den analytischen Ergebnissen und Vorgehensweisen von Simmel, Benjamin und Kracauer orientieren (Ward 2001; MacPhee 2002; Schwartz/Przyblyski 2004).

43 Eine ähnliche Kritik an der Materialitäts- und Praxisvergessenheit der bildsemiotischen und -hermeneutischen Ansätze teilen auch Regula Burri sowie neuerdings Gilian Rose und Divya Praful Tolia-Kelly (Burri 2008a/b; Rose/Tolia-Kelly 2012).

44 Zu den wichtigsten Vorreitern der anglo-amerikanischen Körpersoziologie gehören O'Neill, Shilling und Crossley (O'Neill 1990; Shilling 1993; Crossley 1994). Eine sehr gute Darstellung des gesamten (deutschsprachigen) Diskussionszusammenhangs liefert Robert Gugutzer (Gugutzer 2004, 2006b). Zu den wichtigsten deutschsprachigen Sammel-

als ein denkendes oder sinnverstehendes Subjekt betrachtet, sondern als ein körperliches oder verkörpertes Wesen, das sowohl in seiner äußeren Erscheinung und seinem Verhalten als auch in seinen leiblichen Erfahrungen von den vorherrschenden sozio-kulturellen Daseinsbedingungen geprägt wird;⁴⁵ ein *zweites* Analysefeld, das sich explizit mit der materiellen Bedingtheit von Gesellschaft auseinandersetzt, ist die Raumsoziologie.⁴⁶ So liegt ein Schwerpunkt dieser Forschungsrichtung auf der Frage, wie der soziale Raum durch die relationale An- und Umordnung von Körpern und Dingen aufgespannt, eingeteilt und besetzt wird (Löw 2001: 131), und wie sich das einzelne Subjekt in dieser dynamischen Raumordnung verortet. *Drittens* wurde der »material turn« ganz entscheidend von den Science and Technology Studies (STS), insbesondere der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT)⁴⁷ vorangetrieben, die in ihren ethnographischen Analysen nachgewiesen haben, dass die Artefakte nicht nur Instrumente sind, die sich beliebig manipulieren lassen, sondern selbst an der Hervorbringung von Wissen und Praktiken aktiv beteiligt sind. In diesem Sinne spricht

bänden, die sich mit körpersoziologischen Fragen beschäftigen, zählen u.a. Alkemeyer u.a. 2003, Schroer 2005, Gugutzer 2006a, Keller/Meuser 2011. Für eine gendertheoretische bzw. praxistheoretische Körpersoziologie siehe zudem Grosz 1991, Lindemann 1992, 1993, Villa 2000 bzw. Alkemeyer/Schmidt 2003, Hirschauer 2004 und Meuser 2006.

45 Zumeist konzentrieren sich die körpersoziologischen Ansätze entweder auf die Konditionierung der nach außen hin sichtbaren Verhaltensformen des Körpers oder auf die »Innenperspektive« der leiblichen Erfahrung. Wie Bryan S. Turner gezeigt hat, lassen sich diese beiden Perspektiven aber problemlos miteinander verbinden (Turner 1984: 29). So ist beispielsweise das Sehen nicht nur eine leibliche Empfindung, sondern auch eine kulturelle und soziale Praxis, die sich an die Gepflogenheiten des Diskurses und der kulturellen Dispositive anpassen muss.

46 Siehe dazu etwa die Einführungsbände von Martina Löw sowie Markus Schroer (Löw 2001; Schroer 2006).

47 Die ANT versteht sich ganz explizit als eine ethnographische Alternative zur textualistischen und soziologistischen Tradition der (post-)strukturalistischen Sozial- und Kulturwissenschaften. Denn im Unterschied zur klassischen »Soziologie des Sozialen«, wie sie Latour zufolge beispielsweise Pierre Bourdieu vertritt, glaubt die ANT nicht, dass es einen gesonderten, übergeordneten Bereich der gesellschaftlichen oder sozialen Struktur gebe. Vielmehr nimmt sie an, dass sich die sozialen Zusammenhänge aus beobachtbaren, »mikrophysikalischen« Assoziationen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Mittlern ergeben, die sich zu einem großen Netzwerk zusammensetzen: »Ich kann nun das Ziel dieser Soziologie der Assoziationen genauer formulieren: Es gibt keine Gesellschaft, keinen sozialen Bereich und keine sozialen Bindungen, *sondern es existieren Übersetzungen zwischen Mittlern, die aufzeichnenbare Assoziationen generieren können.*« (Latour 2007: 188)

etwa Bruno Latour ganz alltäglichen Dingen – wie dem Berliner Schlüssel, dem Postschalter oder dem »gendarme couché« (Latour 1996, 2001, 2002: 31) – eine eigene »Handlungsträgerschaft« zu, die sich mit den (interobjektiven) Tätigkeiten der menschlichen Aktanten verknüpfen.⁴⁸ Wie im folgenden Kapitel noch näher darzustellen sein wird, kann schließlich *viertens* auch die soziologische Praxistheorie, die Elemente aus der Körpersoziologie, der Raumsoziologie und der Artefakttheorie aufgreift und diese mithilfe des Konzepts der »Praxis« miteinander verknüpft, zu den »neo-materialistischen« Ansätzen gezählt werden.

All diese Forschungsperspektiven haben entscheidend dazu beigetragen, dass sich die kultursoziologische und -wissenschaftliche Forschung wieder stärker solchen Aspekten von Kultur zuwendet, die sich nicht auf Prozesse der Dekodierung oder des Sinnverstehens reduzieren lassen. Allerdings hat die Frage der Sinneswahrnehmung, also des konkreten sinnlichen Kontakts von wahrnehmendem Subjekt und wahrnehmbarer Umwelt in diesem Kontext bisher kaum eine Rolle gespielt. Erst in jüngster Zeit werden die genannten Ansätze im Rekurs auf (post- bzw. neo-)phänomenologische Wahrnehmungs- und Affekttheorien⁴⁹ in Richtung einer »Soziologie der Sinne« erweitert, wobei sich mindestens vier aktuelle Diskussionsstränge ausmachen lassen:

Erstens sind im Umfeld der STS und ANT wissenschaftssoziologische Ansätze entstanden, die anders als die bildsemiotischen und -hermeneutischen Analysen die (wissenschaftlichen) Bilder und medialen Visualisierungen nicht als sprachähnliche Bildtexte oder als Repräsentationen eines präexistenten Wissens verstehen, sondern als materielle »Aktanten«, die in einem größeren Artefakt-Praxis-Netzwerk eingebettet sind und erst darin ihre eigentliche Bedeutung entfalten (Lynch/Woolgar 1990; Latour 1990; Knorr 2001a; Burri 2008a, 2008b; Wansleben 2013: 72ff.).⁵⁰ In dieser Perspektive lässt sich folglich die wissensge-

48 Latour bezeichnet seinen Ansatz daher auch als »symmetrische Anthropologie« (Latour 1995).

49 Zu den theoretischen Positionen, auf die in unterschiedlichen Kontexten Bezug genommen wird, gehören u.a. Merleau-Pontys leibphänomenologische Wahrnehmungstheorie und späte postphänomenologische Ontologie (Merleau-Ponty: PdW, SU), James J. Gibsons anti-behavioristische und anti-kognitivistische Wahrnehmungspsychologie, insbesondere sein Begriff der Affordanz (Gibson 1950, 1977, 1979), Don Ihdes postphänomenologische Technikphilosophie (Ihde 1990, 1995) sowie die neophänomenologischen Studien zum Begriff der Atmosphäre (Böhme 1995, 2006) und die affekttheoretischen Ansätze, die im Anschluss an Gilles Deleuzes Arbeiten entstanden sind (Massumi 2002; Clough u.a. 2007; Thrift 2007b; Gregg/Seigworth 2010).

50 Für einen Überblick siehe auch Burri/Dumit 2008.

nerierende Funktion von szientifischen Visualisierungen nicht unabhängig von der situativ vollzogenen »Bildpraxis« – d.h. den wissenschaftlichen Diskursen, der technischen Infrastruktur und den bildproduzierenden Medien sowie den jeweils geltenden professionellen Wahrnehmungs-, Handlungs- und Interpretationsroutinen – verstehen.⁵¹

Eine *zweite* sozialwissenschaftliche Debatte kreist um die Frage, wie die leiblichen Wahrnehmungskompetenzen der Subjekte von ihren historischen und soziokulturellen Daseinsbedingungen geformt werden. Zu dieser Forschungsrichtung zählen zum einen solche körpersoziologischen Ansätze, die im Anschluss an Hermann Schmitz' neophänomenologischer Analyse alltäglicher Lebenserfahrungen und Helmuth Plessners philosophischer Anthropologie von einer Verschränktheit von Leibsein und Körperhaben ausgehen und auf dieser Basis sowohl die Prozesse des intersubjektiven und interobjektiven Leibhandelns und -verstehens in den Blick nehmen als auch das Atmosphärische und die Gefühlsgeladenheit sozialer Situationen betonen (Gugutzer 2012: 81ff.).⁵² Neben diesen Ansätzen, das Leibspüren systematisch in die soziologische Betrachtung zu integrieren, hat sich in den letzten Dekaden zum anderen das vornehmlich empirisch ausgerichtete Forschungsfeld der »Anthropology of the Senses« herausgebildet.⁵³ Ziel dieser Studien ist, jenseits der textualistischen Auffassung von Kultur und der Writing-Culture-Debatte die »sensory profiles« (Howes/Classen 1991) verschiedener Kulturen zu bestimmen und miteinander zu vergleichen. Dabei geht es u.a. darum, den Okularzentrismus des westlichen Denkens zu hinterfragen und demgegenüber aufzuzeigen, dass sich soziale Ordnungen und Bedeutungsstrukturen auch aus anderen Formen der sinnlichen Organisation speisen.

Drittens sind im Zuge des interdisziplinären »spatial turns« eine Reihe von kulturosoziologischen, -anthropologischen und -geographischen Studien entstanden, die sich mit den Rückkopplungen zwischen (sozialen, physischen und diskursiven) Raumordnungen und den jeweils gültigen kulturellen Wahrnehmungsformen ausei-

51 In eine ähnliche Richtung zielen auch Charles Goodwins ethnomethodologische Analysen professioneller Formen des Sehens (Goodwin 1994, 2001), die anthropologischen Arbeiten zur Photographie als Teil der materiellen Kultur (Edwards/Hart 2004) sowie die neueren Ansätze einer Akteur-Medien-Theorie (Thielmann u.a. 2013).

52 Siehe dazu etwa die Arbeiten von Gesa Lindemann (1992, 1993) und Robert Gugutzer (2002, 2004, 2006b, 2012).

53 Zu den wichtigsten Publikationen aus diesem Kontext zählen Stoller 1989, 1997; Howes 1991, 2003, 2005; Classen 1993, 2005; Pink 2009. Im deutschsprachigen Raum war die Rezeption der anthropologischen »Sense Studies« zunächst zögerlich, beginnt sich aber in jüngster Zeit durchzusetzen; siehe etwa Schmitt 2012.

nandersetzen (Rodaway 1994; Ingold 2000; Thrift 2006, 2007b; Frers 2007). Neben Referenzen zur ANT und zur Phänomenologie gehören zu den wichtigsten theoretischen Bezugsrahmen dieses Diskussionszusammenhangs Kevin Lynchs Wahrnehmungsgeographie, die sich mit der Erforschung der inneren (Stadt-)Landschaften, den sogenannten »mental maps« auseinandersetzt (Lynch 1960), James J. Gibsons ökologische Wahrnehmungspsychologie, der zufolge die Umwelt stets bestimmte »Affordanzen«, d.h. Handlungsaufforderungen an den Wahrnehmenden heranträgt (Gibson 1950, 1977, 1979), sowie Gilles Deleuzes weit gefasster Gefüge- und Affektbegriff, wonach alle Formen von Bewegung und Relationalität letztlich auf interkorporale affektive Impulse zurückzuführen seien (Deleuze/Guattari 1996: 191ff.).⁵⁴ Der Raum wird hier also nicht als ein euklidischer »Container« verstanden, der sich mithilfe geometrischer Formeln beschreiben lässt, sondern als ein Gespinnst verschiedener affektiver Angebote, sinnlicher Anforderungen und Praxismöglichkeiten, die je nach subjektiver Perspektive und Position anders wahrgenommen und bewertet werden.⁵⁵ Auch die jüngere Architektursoziologie interessiert sich für die räumlichen Bedingungen von sinnlichen Erfahrungen, setzt jedoch nicht bei dem Raum im Allgemeinen, sondern bei der gebauten Umwelt an, um sowohl auf die gesellschaftliche Ordnung hinzuweisen, die den architektonischen Gestalten inhärent ist, als auch das soziale »Gewicht« der gestalterisch erzeugten Atmosphären und Affektstrukturen offenzulegen (Yaneva 2009a; Cache u.a. 2010; Delitz 2010; Göbel 2014).⁵⁶

Eine *vierte* sozialwissenschaftliche Forschungsrichtung widmet sich schließlich der Frage, wie konkrete Artefakte – seien es Ausstellungsexponate, Designobjekte oder Alltagsgegenstände – auf das Wahrnehmungsverhalten der Individuen, die mit ihnen hantieren, einwirken. Dabei geht es entweder um die empirische Analyse von kommunikativen Situationen, in denen ein Artefakt im Fokus eines gemeinsamen

54 Insbesondere Paul Rodaway und Tim Ingold beziehen sich auf Gibson, während Nigel Thrift bei Latour und Deleuze ansetzt.

55 Dabei ist entscheidend, dass ein Raum – wie etwa der Stadtraum – nicht nur visuell, d.h. im klassisch romantischen Sinne als »Landschaft« erfahren wird (Groth 1997; Wilson 2003; Franzen/Krebs 2005), sondern auch als »smellscape« oder »soundscape« (Porteous 1990; Bull 2000; Bull/Back 2003).

56 In ihrem einführenden Buch zur Architektursoziologie hat Heike Delitz die Architektur als ein »Medium des Sozialen« definiert, das »Körperhaltungen und Wahrnehmungen auf Dauer stellt« und »Affekte [institutionalisiert]« (Delitz 2009: 79).

Sehakt es steht (Heath/vom Lehn 2004, 2008; Röhl 2013),⁵⁷ um die Kanalisierung von intersubjektiven Wahrnehmungsbeziehungen durch (technische) Artefakt-konstellationen (Hirschauer 2004), um die perzeptiven Techniken, die spezifische interobjektive Praktiken begleiten (Dant 2004, 2010; Sheller 2004), oder um die praxis- und wahrnehmungskonstitutiven Effekte von Gebrauchsdesign (Verbeek 2005; Dant 2005, 2012; Shove u.a. 2007; Yaneva 2009b; Highmore 2010; Prinz 2013). Insbesondere an letztere Studien, die sich mit der Ästhetik alltäglicher Dingwelten beschäftigen, schließen folgende Überlegungen an. Dabei wird es jedoch weder um eine empirische Analyse von Fallbeispielen noch um die Begründung einer Designsoziologie⁵⁸ gehen. Ziel ist vielmehr, eine praxistheoretische Heuristik zu entwickeln, die erlaubt, das Verhältnis zwischen der kulturspezifischen formalen Ordnung der Dinge und den kollektiv geteilten Wahrnehmungsschemata systematisch zu durchdringen.

1.3 EINE PRAXEOLOGIE DER VISUELLEN WAHRNEHMUNG

Zu den wichtigsten sozialtheoretischen Richtungen, die in den letzten Jahren die »zeichentheoretisch-idealistische« Zuspitzung des »linguistic turn« infrage gestellt haben, gehört zweifelsohne die Praxistheorie.⁵⁹ Unter diesem Begriff werden eine Reihe von Sozialtheorien zusammengefasst, die die klassische Objektivismus-Subjektivismus-Alternative hinter sich lassen und stattdessen auf die Mesoebene der sozialen und kulturellen Praxis zielen. Das bedeutet, dass sie weder an der über-individuellen »sozialen Struktur« – sei diese nun diskursiv, normativ oder materiell organisiert – noch am »individuellen Sinnverstehen« und den Handlungsintentionen des Subjekts ansetzen, sondern die kontinuierliche (Wieder-)Aufführung von kol-

57 Christian Heath und Dirk vom Lehn untersuchen etwa, wie sich die Besucher einer Ausstellung gegenseitig auf Details bei einem Exponat aufmerksam machen, während Tobias Röhl die Rolle von Arbeitsmaterialien im Schulunterricht aufzeigt.

58 Die Designsoziologie ist eine relativ junge Forschungsrichtung, die in den anglo-amerikanischen Kultur- und Sozialwissenschaften seit einiger Zeit vermehrt diskutiert wird und sich seit Kurzem auch im deutschsprachigen Raum zu etablieren beginnt (vgl. Moebius/Prinz 2012).

59 Für einen Überblick über die wichtigsten Vertreter und Tendenzen der Praxistheorie siehe Schatzki 2001; Reckwitz 2003, 2006a; Hörning/Reuter 2004; Moebius 2008; Hillebrandt 2009a, 2009b, 2014; Schäfer 2013, 2014 und Schmidt 2015. Für die Methode der »Praxeographie« siehe insbesondere Schmidt 2012. Die folgenden Ausführungen stützen sich vor allem auf die Arbeiten von Andreas Reckwitz.

lektiv geteilten Praktiken als eigentlichen Ort der Herausbildung von sozialer Ordnung betrachten. Zu den wichtigsten (sozial-)philosophischen Vorläufern dieses »practice turn« (Schatzki 2001) zählen unter anderem der frühe Karl Marx, der in Abgrenzung vom deutschen Idealismus das menschlich-sinnliche Tun als eigentliche Brutstätte der Erkenntnis und Motor der historischen Entwicklung bestimmte (Marx 1968a [1845]),⁶⁰ Ludwig Wittgenstein, der mit der Theorie der Sprachspiele die Tätigkeitsgebundenheit und die implizite Regelhaftigkeit von Sprache betonte (Wittgenstein 1984 [1953]) und Martin Heidegger, der in seiner Fundamentalontologie das praktisch-tätige »In-der-Welt-Sein« des Menschen auf dessen konkrete Daseinsbedingungen, die Existenzialien rückkoppelte (Heidegger 1927). Wie an späterer Stelle noch ausführlicher gezeigt werden soll,⁶¹ hat zudem Maurice Merleau-Pontys Leibphänomenologie einige der praxistheoretischen Grundannahmen vorweggenommen.⁶²

Diese philosophischen Debatten wurden – mit einiger Verzögerung – in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von sozialtheoretischer Seite aufgegriffen und für die Analyse von Gesellschaft fruchtbar gemacht. Eine besonders schlüssige Adaption liefert Pierre Bourdieus soziologische »Praxeologie« und Habitustheorie (Bourdieu: SoSi, M), die strukturalistische Denkfiguren mit (leib-)phänomenologischen Theoriefragmenten kurzschließt.⁶³ Daneben können unter anderem aber auch Michel Foucaults Machtanalyse und sein »subjekttheoretisches« Spätwerk (Foucault: ÜS, SuS, GL), Bruno Latours Ethnographie menschlich-dinglicher Hybride und heterogener Aktanten-Netzwerke (Latour 2007), Judith Butlers performanztheoretische Analyse des »Doing Gender« (Butler 1990)⁶⁴ sowie die materia-

60 Auf Marx' Praxisbegriff rekurriert u.a. auch Maurice Merleau-Ponty, um die Möglichkeiten von menschlicher Freiheit zu bestimmen (siehe Kapitel 3.1.1.2). In der soziologischen Diskussion hat insbesondere Frank Hillebrandt auf das marxistische Erbe der Praxistheorien verwiesen (Hillebrandt 2009a, 2009b).

61 Siehe Kapitel 3.1.

62 Mitunter wird auch die Nähe zwischen dem US-amerikanischen Pragmatismus und der Praxistheorie hervorgehoben (siehe etwa Bogusz 2009; Schäfer 2012; Schmidt 2012). Zu den zeitgenössischen philosophischen Autoren, die im Anschluss an die genannten Ansätze ebenfalls mit dem Begriff der Praxis arbeiten, gehören zudem Theodore Schatzki und Charles Taylor (Schatzki 1996; Taylor 1989).

63 Siehe dazu Kapitel 3.3.

64 Wie Reckwitz betont, schwankt Butler jedoch zwischen einer praxeologischen Performanztheorie und einer Foucault'schen Diskursanalyse (Reckwitz 2005: 285).

len Arbeiten der empirisch ausgerichteten Ethnomethodologie (Garfinkel 1967) als Praxistheorien gelten.⁶⁵

Auch wenn diese verschiedenen praxistheoretischen Modelle in ihrer theoretischen, thematischen und methodologischen Schwerpunktsetzung mitunter stark differieren, stimmen sie nach Reckwitz (2003: 298) jedoch in drei zentralen Grundmotiven überein:

Erstens grenzen sich die genannten Arbeiten gegen den »Mentalismus« und »Textualismus« der sprachanalytischen Kulturtheorien ab, um demgegenüber die genuine Materialität von Kultur hervorzuheben – und das gleich in zweifacher Hinsicht. Zum einen betonen sie, dass das Subjekt nicht ein rein kognitives Wesen ist, das die übergeordneten »immateriellen« Bedeutungsstrukturen oder quasi-materiellen diskursiven Ordnungen »einfaltet«. Es ist vielmehr als ein Akteur aus »Fleisch und Blut« zu verstehen, der durch seine konkreten Erfahrungen mit und in der äußeren Welt seine sozio-kulturellen Daseinsbedingungen »inkorporiert« und die so verinnerlichten sozialen Regelsysteme wiederum in seinen eigenen körperlichen Praktiken und Verhaltensweisen zur Aufführung bringt und reproduziert. In Verbindung mit dieser anti-mentalistischen Subjektkonzeption gehen die Praxistheorien zum anderen davon aus, dass die sozio-kulturelle Ordnung auch von den kulturellen Artefakten getragen, kanalisiert und vermittelt wird, mit denen sich ein Subjekt bzw. eine Gesellschaft umgibt. Die körperlichen Praktiken sind mit anderen Worten stets in ein situationsspezifisches Netzwerk von andern Praktiken, Dingen, Techniken und räumlich-architektonischen Strukturen eingebettet, die bestimmte Tätigkeiten ermöglichen und andere unterbinden.⁶⁶ Die Dinge bilden so Knotenpunkte oder Stabilisatoren für bestimmte Praxis- und Interaktionsmuster, können diese aber ebenso gut unterlaufen – z.B. wenn sie nicht mehr funktionieren, durcheinander geraten oder durch »neue« oder »fremde« Artefakte ergänzt werden.

Dass sich die Praxistheorie gegen eine strukturalistische und diskurstheoretische Begründungsfigur ausspricht und demgegenüber die praktische Aktivität und körperliche Performanz des Individuums betont, bedeutet nicht zwangsläufig, dass sie einem methodologischen Individualismus das Wort reden würde, wie es die klassi-

65 Nach Reckwitz (2003: 283) gehören zu den wichtigen Stichwortgebern des sozial- und kulturtheoretischen »practice turn« zudem Anthony Giddens' »theory of structuration« (Giddens 1979), Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Gefüge-Konzept (Deleuze/Guattaris 1992) sowie die alltagssoziologischen Artefakt- und Medienanalysen der Cultural Studies, die sich an der *Kunst des Handelns* von Michel de Certeau orientieren (de Certeau 1988).

66 Diesen Aspekt haben vor allem die *Science and Technology Studies*, allen voran die Akteur-Network-Theorie herausgearbeitet; siehe dazu etwa Latour 2007. Interessant ist auch die Übertragung auf Design von Elizabeth Shove (Shove u.a. 2007).

schen soziologischen und ökonomischen Handlungstheorien sowie die bewusstseinsphilosophischen und phänomenologischen Subjekttheorien vorschlagen. Im Gegenteil, wie Reckwitz hervorhebt (2003: 298), zeichnen sich die Praxistheorien *zweitens* gerade dadurch aus, dass sie die beobachtbaren Regelmäßigkeiten der individuellen Praktiken auf eine unbewusste, *implizite* oder *informelle* Logik zurückführen, die ganz entscheidend von der kulturellen und sozialen Umgebung des Subjekts geprägt wird. Die praxistheoretische Perspektive konzipiert das (soziale) Handeln also nicht als intentionale Akte, die ein bewusstes Sinnverstehen voraussetzen. Soziales Handeln gilt ihr vielmehr als eine weitgehend unbewusst vollzogene Tätigkeit, die automatisch auf das körperlich verankerte »Know-how« oder »Praxiswissen« zurückgreift, welches das Individuum durch sein konkretes Involviertsein mit der dinglich-materiellen und sozialen Umwelt ausgebildet hat. So muss ein geübter Pianist nicht immer wieder erneut darüber nachdenken, mit welchen Fingern er welche Tasten bedienen muss, um einen bestimmten Klang zu erzeugen, und auch der Autofahrer weiß intuitiv, wann er welchen Gang einlegen oder das Lenkrad bewegen muss, um nicht von der Straße abzukommen. Aber nicht nur diese recht komplexen, offensichtlich erlernten Tätigkeiten verlangen dem Subjekt ein kulturelles Praxiswissen ab. Auch all die unscheinbaren Routinen, angefangen bei der morgendlichen Körperpflege und den Frühstücksgewohnheiten, der Teamsitzung und der täglichen E-Mail-Korrespondenz, bis hin zum familiären Sonntagsspaziergang oder gemütlichem Fernsehabend, beruhen auf kulturell und historisch spezifischen impliziten Praxiscodes, die vorschreiben wie »man« etwas zu tun oder zu verstehen hat. Der soziale Akteur greift also in jeder Situation – und zwar unabhängig davon, ob es sich um einen intersubjektiven, interobjektiven oder rein selbsttechnologischen Kontext handelt – auf ein ganzes Arsenal eingeübter, kollektiv geteilter Praxismuster zurück, die ihm dabei helfen, die Körperbewegungen und Praktiken des Gegenüber intuitiv zu erfassen, sich in einer bisher nicht bekannten Umgebung zurechtzufinden, ein technisches Artefakt zu gebrauchen, sich selbst für die Anderen verstehbar zu verhalten, oder aber eine kulturell akzeptierte Form des praktischen Selbstbezugs zu etablieren. Und eben dadurch, dass er dieses implizite Praxiswissen immer wieder anwendet und in seinen Handlungen veräußert, trägt er seinen Teil dazu bei, dass es sich verstetigt, weiter getragen und von anderen übernommen wird.

»Aus Sicht der Praxistheorie besteht das Soziale einer Praktik [...] in der – durch ein kollektiv inkorporiertes praktisches Wissen ermöglichten – Repetitivität gleichartiger Aktivitäten über zeitliche und räumliche Grenzen hinweg.« (Reckwitz 2003: 292)

Die Praxistheorie geht dabei aber keinesfalls davon aus, dass die Individuen einer Gesellschaft ihre Routinepraktiken stets vollkommen gleichförmig ausüben oder mit ihrer Intuition immer richtig liegen. Durch die Rückkoppelung der

(Re-)Produktion der sozialen Ordnung an die individuellen Akte und das situative Verstehen der Akteure, kalkuliert sie vielmehr *drittens* damit, dass solche Praktiken auch scheitern oder sich verschieben können – z.B. wenn das Subjekt in einen ungewohnten sozialen Kontext gerät, mit neuen Geräten oder »epistemic objects« hantiert (Knorr Cetina 2001b) oder aber verschiedene inkompatible Wissensformen miteinander kombiniert (Reckwitz 2003: 294f.). Das kollektiv geteilte Praxiswissen ist demnach kein ein für alle Mal fixiertes generatives Programm, an das sich alle Subjekte sklavisch halten, sondern bleibt einem kontinuierlichen Wandlungsprozess unterworfen, der sich aus den Neuerungen und Unberechenbarkeiten der situativen Aufführungsweisen des Einzelnen ergibt.⁶⁷

So verstanden sind die kulturellen Praktiken körperlich verankerte Verhaltensroutinen, die weder von einer übergeordneten sozialen Struktur vollständig determiniert noch vom individuellen Akteur intentional gesteuert werden können. Stattdessen greifen sie auf einen grundsätzlich wandelbaren und störanfälligen Kanon kulturell etablierter Handlungs- und Körperschemata zurück, wie sie sich im Zuge kollektiver Aushandlungsprozesse, aber auch aufgrund der praxiskonstitutiven Zwänge der vorherrschenden »materiellen Kultur« herausgebildet haben.

Trotz dieser Betonung der subjektiven »Inkorporierung« von kulturellen Wissensmustern, der körperlichen Performativität von Praxis und der unhintergehbaren »Materialität« der Kultur hat sich die praxeologische Theoriebildung bisher aber kaum mit der Frage beschäftigt, wie die sinnliche Wahrnehmung kulturell überformt wird.⁶⁸ Zwar spricht Bourdieu immer wieder von klassenspezifischen habituellen »Wahrnehmungsschemata« – ein Terminus, den er wahrscheinlich von seinem phänomenologischen Lehrer Maurice Merleau-Ponty übernommen hat –, erläutert aber nicht genauer, was er darunter versteht, geschweige denn, wie sich die Wahrnehmungskompetenz im praktischen Umgang mit Artefakten herausbildet. In seinen frühen kunstsoziologischen Arbeiten vertritt er vielmehr die Annahme, dass das Vermögen, ein Kunstwerk unter rein ästhetisch-formalen Gesichtspunkten zu betrachten, in erster Linie dem inkorporierten kunsthistorischen Wissen des Akteurs geschuldet ist. Oder verkürzt gesagt: Für Bourdieu macht es im Prinzip keinen Unterschied, ob der Ausstellungsbesucher ein impressionistisches Bild im Goldrah-

67 Zur »Instabilität der Praktiken« siehe etwa Reckwitz 2004, Shove u.a. 2012 und insbesondere Schäfer 2013.

68 Eine wichtige Ausnahme bildet Eva Schürmanns philosophische Abhandlung *Sehen als Praxis*. Ihr Schwerpunkt liegt jedoch weniger auf dem konstitutiven Wechselverhältnis zwischen den kulturellen Wahrnehmungsschemata und der sinnlichen Ordnung der (Alltags-) Dinge als auf den epistemologischen, ethischen und ästhetischen Dimensionen von individuellen »Sehstilen« und intersubjektiven Wahrnehmungsprozessen (Schürmann 2008).

men, eine künstlerische Performance oder eine Videoinstallation zu Gesicht bekommt, da es in allen Fällen lediglich darauf ankommt, ob er die feldspezifischen Wissenscodes, die er durch seine Primär- und Sekundärsozialisation gewonnen hat, zur Anwendung bringen kann.

Zwar ist kaum von der Hand zu weisen, dass das Sehen maßgeblich vom inkorporierten Fachwissen und vom Ziel des Erkenntnisinteresses beeinflusst wird. Aus visualitätstheoretischer Perspektive ist dieser latente »Soziologismus« jedoch insofern etwas unbefriedigend, als damit allein die projektive Leistung des sozialen Akteurs herausgestellt wird, während die wahrnehmungs- sowie praxiskonstitutive Wirkmacht der Artefakte nur eine untergeordnete Rolle spielt. Ein Bourdieu'scher Ansatz konzentriert sich, mit anderen Worten, zumeist auf jenes implizite »Interpretationswissen«, welches die Akteure durch textuell-kognitives oder intersubjektives Lernen erworben haben, aber gibt keine genauere Vorstellung davon, wie sich die Wahrnehmungsroutinen durch den konkreten sinnlichen Kontakt mit den visuellen und materiellen Formationen der Umgebung ausbilden.⁶⁹

Um die »interobjektive« Sozialisation des Sehens genauer beschreiben zu können, muss daher ein Zugang gewählt werden, der sich, anders als Bourdieus Praxistheorie, nicht nur auf die schulischen und intersubjektiven (Aus-)Bildungsprozesse des Subjekts konzentriert, sondern bei der sozialen Formung ansetzt, die von der »objektiven Kultur« auf das Subjekt übergreift. Wie in den folgenden Kapiteln im Einzelnen ausgeführt wird, soll hier ein solcher Ansatz ausgehend von Michel Foucaults Subjekt-, Wissens- und Geschichtsbegriff entwickelt werden. Das mag zunächst verwundern, schließlich gilt gerade Foucaults archäologische Diskurstheorie als ein »textualistisches« Theorieprogramm par excellence, das eben nicht – wie die Praxistheorie fordert – die Materialität von Kultur und das körperliche Invol-

69 In dem späten Buch *Die Regeln der Kunst* (RdK) distanziert er sich allerdings von dieser »intellektualistischen« Konzeption der Kunstwahrnehmung und räumt nun ein, dass der anhaltende Umgang mit der Kunst den ästhetischen Sinn befördere (RdK: 455); siehe dazu auch Zahner 2011 sowie Kapitel 3.3.2. Während diese rezeptions- und kunstsoziologischen Überlegungen innerhalb der klassischen Bourdieu-Rezeption lange Zeit nur am Rande diskutiert wurden (Kastner 2009), haben sich im Zuge des »visual turn« in den Sozial- und Kulturwissenschaften Ansätze herausgebildet, die explizit an Bourdieus praxeologische Definition des »ästhetischen Sinns« anschließen und diesen auf nicht-künstlerische Bildmedien übertragen: So hat etwa Burkard Michel untersucht, wie die habituellen Dispositionen des Bildbetrachters das »Was« und »Wie« seiner Rezeption beeinflussen (Michel 2003), und Regula Valérie Burri analysiert, wie in einem professionellen Feld – der Medizin – ein bestimmtes zweckorientiertes Visualisieren und Dekodieren von bildlichen Repräsentationen praktiziert wird (Burri 2008a).

viertsein des Subjekts berücksichtigt. Doch wird bei näherem Hinsehen schnell deutlich, dass Foucault neben seiner Analyse des »Sagbaren« immer wieder Versuche unternommen hat, die historische Schicht des »Sichtbaren« freizulegen – eine Schicht, der er stets eine Eigenlogik gegenüber dem Diskurs einräumte.⁷⁰

Auch wenn ihm das nicht in aller Konsequenz gelingt und er sich streckenweise kaum mit der Frage der Visualität beschäftigt, sind diese verstreuten Ansätze, das historisch »Sichtbare« zu definieren, für die hier verfolgte Fragestellung äußerst fruchtbar. Sie offenbaren nämlich, dass Foucault hinsichtlich der historischen Analyse des Sichtbaren eine ähnliche analytische Strategie verfolgt wie hinsichtlich des Denk- und Sagbaren: Anstatt von dem apriorischen »Erkenntnis- und Wahrnehmungsapparat« des Individuums auszugehen, wie es die klassischen Subjekttheorien nahelegen, versucht er, das Sehen genauso wie das Denken aus den Ordnungen der äußeren Welt abzuleiten.

Im Unterschied zu Bourdieu bietet das Foucault'sche Theorie- und Analysegebäude also ein Fundament, das potentiell die wahrnehmungs- und praxiskonstitutive Wirksamkeit der »materiellen Kultur« zu berücksichtigen vermag. Abgesehen von einigen wenigen unvollständigen Überblicksarbeiten (Jay 1991; Rajchman 2000; Rose 2001: 135-186, Shapiro 2003) wurde bislang jedoch noch kein systematischer Versuch unternommen, diese impliziten Ansätze einer Theorie historischer Sichtbarkeiten aus Foucaults heterogenem Schriftenkorpus herauszudestillieren, so dass zunächst exegetische und theoretische Grundlagenarbeit zu leisten ist. In diesem Sinne versteht sich die vorliegende Arbeit nicht nur als ein Beitrag zur aktuellen kulturwissenschaftlichen Diskussion über das »Nicht-Repräsentationale«, sondern auch als eine überfällige Werkanalyse, die eine Lücke in der umfangreichen Foucault-Forschung schließt.

Bis dahin ist aber noch ein weiter Weg zurückzulegen: Denn wie in Bezug auf eigentlich alle seine Themen, Leitfiguren und Begriffe neigt Foucault dazu, auch seine Konzeption von Visualität immer wieder neu zu justieren. So führt er in seiner archäologischen Frühphase alle Praktiken und kulturellen Formen auf die strukturierende Gewalt des Diskurses zurück (Foucault: AW), und lässt nur vereinzelt durchblicken, dass auch die historisch spezifische kompositorische Struktur von Gemälden die Wahrnehmung des Subjekts anleitet. Doch spätestens mit der Entdeckung der »Macht« und des multidimensionalen »Dispositivs« in seiner mittleren Theoriephase (Foucault: ÜS), und stärker noch mit den »Selbsttechnologien« in der dritten und letzten Schaffensperiode, gibt Foucault das Diktum des »autonomen

70 In diesem Sinne bezeichnet etwa Gary Shapiro Foucault auch als »archaeologist of the visual who is alert to the differential character of various visual regimes and to the disparate and possibly conflicting visual practices of a single era« (Shapiro 2003: 9).

Diskurses« auf. Nun widmet er sich auch der subjektivierenden Funktion, die in der Ordnung der modernen panoptischen Architektur eingelassen ist, und unterstreicht das Moment der aktiven, körperlich-mental einübung spezifischer Selbstverhältnisse und Erfahrungsformen. Im Laufe seines theoretischen Schaffens öffnet Foucault sein analytisches Instrumentarium also zunehmend für (existential-)phänomenologische Theoriefiguren wie die der Materialität der dinglichen Kultur oder der Körperlichkeit des Subjekts und entwickelt schließlich eine komplexe praxeologische Perspektive, die das Spannungsverhältnis zwischen machtstechnologischen, materiellen und diskursiven »Fremdführungen« auf der einen und den »relativ freien« Selbstführungen auf der anderen Seite auslotet.

Auch wenn Foucault ausgerechnet in dieser späten »praxeologischen« Phase das Interesse an der Visualität verloren zu haben scheint, schließt das keinesfalls aus, dass sich sein Denkgebäude als theoretische Grundlage für eine allgemeine Praxeologie des Wahrnehmens eignet. Im Gegenteil gilt es hier den Nachweis zu erbringen, dass sich seine frühen visualitätstheoretischen Überlegungen, in denen bereits eine »Geschichte der Wahrnehmung« angelegt ist, mit seiner späteren Perspektive zu einer allgemeinen praxeologischen Heuristik verbinden lassen, welche die historische und kulturelle Bedingtheit der visuellen Wahrnehmung zu erfassen vermag. Um diese Argumentation entwickeln zu können, muss jedoch zunächst ausführlich rekapituliert werden, wie Foucault selbst mit der Frage des Sehens bzw. der Historizität der visuellen Kultur in den verschiedenen Phasen seines Schaffens umgeht. Daran anschließend wird zusammenfassend diskutiert, welche Aspekte der »visuellen Ordnung« und der »visuellen Praktiken« von Foucaults eigenen Überlegungen schon abgedeckt werden und an welcher Stelle seine Ausführungen noch ergänzungsbedürftig erscheinen. Da sich Foucault in seiner Karriere fast ausschließlich entweder mit den Formen wissenschaftlicher Beobachtung und der formalen Bildordnung von Gemälden oder aber mit den subjektivierenden Effekten des Angeblicktwerdens auseinandergesetzt hat, weisen seine Analysen des Sichtbaren vor allem Defizite hinsichtlich der Frage der alltäglichen Dingwelten, ihrer konstitutiven Wirkung auf die Praktiken und Wahrnehmungsweisen des Subjekts sowie des impliziten »visuellen« Praxiswissens auf. So geht er weder darauf ein, wie das Subjekt die ihm äußeren dinglichen und visuellen Ordnungen inkorporiert und in sein eigenes »Wahrnehmungsschema« integriert, noch interessiert er sich dafür, warum das Subjekt einzelne Dinge oder Bilder affektiv besetzt. Und schließlich entgeht ihm, dass die Praktiken und Wahrnehmungsweisen sich nicht in allen gesellschaftlichen Bereichen gleichermaßen ausbilden, sondern von klassen-, geschlechts- und feldspezifischen Daseinsbedingungen geprägt werden.

Um das Foucault'sche Analyseprogramm um diese fehlenden Aspekte ergänzen zu können, d.h. auch die alltäglichen Dingwelten, sinnlich-affektiven Erfahrungsformen sowie die sozial differenzierten Wahrnehmungsschemata als Elemente spezifischer Dispositive verstehen zu können, wird der Foucault'sche Ansatz in der

zweiten Hälfte der Arbeit mit drei weiteren Theorierichtungen verknüpft: der Leibphänomenologie von Maurice Merleau-Ponty, der strukturalen Psychoanalyse von Jacques Lacan, sowie der praxeologischen Habitus Theorie von Pierre Bourdieu. Diese drei Perspektiven eignen sich deshalb besonders gut, Foucaults Ansatz zu ergänzen, weil sie einerseits demselben Theorieumfeld entstammen und damit einige Grundannahmen mit der archäologisch-genealogischen Subjekttheorie teilen. Dazu gehört etwa die strukturalistische bzw. existentialphänomenologische Dezentrierung des Subjekts, der differentielle Wissensbegriff, die Berücksichtigung (körperlicher) Praxis oder aber die historisierende Perspektive. Andererseits setzen diese Ansätze jedoch in Bezug auf die visuelle Ordnung, die Internalisierung des Gesehenen und die Wahrnehmungspraktiken des Subjekts jeweils andere Schwerpunkte als Foucaults Analyse, so dass sie dazu beitragen können, diese gewinnbringend zu erweitern.

So arbeitet Maurice Merleau-Ponty heraus, dass die »perzeptive Syntax«, die dem erkennenden »Gestaltsehen« zugrunde liegt, nicht auf ein apriorisches Ap-
 perzeptionsvermögen zurückzuführen ist, sondern aus der vorprädikativen, leiblichen Interaktion des Subjekts mit seiner dinglich-materiellen Umwelt resultiert. Diese zirkuläre Argumentationsfigur, die in den Regelmäßigkeiten der sichtbaren Welt die Bedingungen ihrer Wahrnehmbarkeit verortet, bietet die Möglichkeit, Foucaults diskurstheoretische Figur der »Externalisierung« des Apriori auch auf die »visuellen Formationen« und das Sehen zu übertragen und Foucaults historisch-genealogisches Körperkonzept um den Aspekt der Wahrnehmungserfahrung zu ergänzen. Die strukturalistische Psychoanalyse von Jacques Lacan, der ähnlich wie der »archäologische« Foucault das Subjekt als ein sprachlich strukturiertes Wesen versteht, zeigt demgegenüber auf, dass die kulturelle Strukturierung der sichtbaren Welt – oder wie es Lacan nennt: »le regard« – stets mit affektiven Besetzungen, Begehrensmustern und unbewussten Erinnerungen einhergeht. Eine um die psychoanalytische Kategorie des »visuellen Unbewussten« erweiterte archäologisch-genealogische Theorie der historischen Ordnung der Sichtbarkeit würde demnach erklären können, warum bestimmte Dinge oder Bilder für das Subjekt eine besondere psychische Signifikanz besitzen, während andere Gestalten relativ affektneutral aufgenommen werden. Eine dritte Ergänzung bietet schließlich Bourdieus praxeologische Habitusanalyse, die Foucaults spätem Macht- und Subjektbegriff ähnelt, aber im Unterschied zu diesem die »symbolische Macht« der Alltagskultur betont und herausstellt, dass die inkorporierten Wahrnehmungsschemata je nach Klassen- und Feldzugehörigkeit differieren können. In Rekurs auf diese Perspektive ließe sich somit herausarbeiten, dass sowohl die »visuellen Formationen« als auch die damit einhergehenden Praktiken, Subjektivierungen und »Sichtweisen« je nach sozialem Kontext variieren.

Im Schlusskapitel werden schließlich alle Ergebnisse noch einmal aufgenommen und zu einer allgemeinen praxeologischen Heuristik zusammengefasst. Diese

hat einen dreifachen Anspruch: *Erstens* zielt sie darauf, die Formationen einer historisch und kulturell spezifischen »visuellen Ordnung« nachzuzeichnen; *zweitens* gilt es, dem »impliziten visuellen Wissen« des körperlichen Subjekts Rechnung zu tragen; und *drittens* geht es um die Erfassung der aktuellen Wahrnehmungserfahrungen und Sehpraktiken, die in der Wechselbeziehung zwischen dem Subjekt einerseits und dem Dispositiv andererseits unablässig hervorgebracht werden.