

Auf den ersten Blick - Das technisch vermittelte Lebensgefühl

Ines Eckert

Folgende alltägliche Situation: Die Werbung unterbricht die gewählte TV-Sendung. Schnell ist die Fernbedienung zur Hand und das Zappen beginnt. Schon in den ersten Sekunden werden die vorüber flimmernden Bilder bezüglich ihrer Entstehungszeit eingeordnet und nach voraussichtlichem Lustgewinn bewertet. Die Fragen, die in diesem Text aufgeworfen werden, lauten nun: Was wird hier visualisiert? Und: Kann von einem technisch vermitteltem Lebensgefühl gesprochen werden? Ausgangspunkt der hier vorgestellten Überlegungen sind die technischen Entwicklungen audiovisueller Medien und die Veränderung der Seherfahrung, die sich mit der Weiterentwicklung von Aufnahmetechniken in Film und Fernsehen zur Umsetzung von Drehbüchern einstellt. Meine Vermutung ist, dass Filme eine Atmosphäre erzeugen, die einerseits durch die technischen Umsetzungsmöglichkeiten einer Zeit und einem historisch zuordenbarem Gefühl andererseits beruhen. Meine Vermutung: Filme erzeugen eine Atmosphäre, die auf den technischen Umsetzungsmöglichkeiten einer Zeit einerseits und auf einem historisch zuordenbaren Gefühl andererseits beruht.

Dieses Gefühl präsentiert, erzeugt und verstärkt Stimmungen auf ganz spezifische Art und Weise, so dass es gerechtfertigt erscheint von einem zeitlich bedingten und kulturell einzigartigen Lebensgefühl zu sprechen, welches hier als ein von Zeitgeist, Mode und Trend verschiedenes Konzept verstanden wird (Ritter et al. 2007; Konersmann 2005). Dazu betrachte ich drei verschiedene Aspekte der Kulturerzeugung. Visualität (verstanden als das Erfassen und Verarbeiten bildlicher Informationen) und Gefühl (verstanden als die Gestimmtheit einer Person), sind Ausdrucksformen von Kultur. Beide Gegebenheiten sollen unter besonderer Beachtung der filmischen Visualisierungstechniken in einen Zusammenhang gestellt werden. Dabei ist die alltägliche Aneignung von Filmen der Bezugsrahmen (Voß 1991). Zunächst ist als Grundlage zu klären was Kultur und Kulturtechnik zur Schärfung des Begriffs Lebensgefühl beitragen. Danach folgen die Begriffspaare Sehen und Sehtechnik sowie Gefühl und Gefühlstechnik, mit demselben Ziel. Die theoretischen Beobachtungen werden anhand des Märchens „Das Tapfere Schneiderlein“ näher betrachtet und die Erkenntnisse im Fazit zusammen getragen.

Kulturtechnik - Sehtechnik - Gefühlstechnik

Kultur, in Anlehnung an die Cultural Studies, wird zum einen als die Gesamtheit einer Lebensweise und zum anderen als ein eigenes Bedeutungssystem verstanden (Hepp 2010). „Kultur gehört nicht einzelnen Individuen oder zeichnet sie aus, vielmehr ist sie das Medium, mittels dessen gefühlte Bedeutung, Rituale, soziale Gemeinschaften und Identitäten produziert werden.“ (Winter 2006 S. 423) Audio-visuelle Produkte, verstanden als Einheit unterschiedlicher, miteinander verwobener und ihrerseits kulturell geformter Elemente sind der Ausgangspunkt für die Überlegungen zum visuell vermittelten Lebensgefühl. Dabei werden hier Visualität und Gefühl als Grundlage zur Betrachtung des Konstruktes Lebensgefühl herangezogen und gestatten den Nachvollzug der langfristigen Entwicklung von visuell vermitteltem Lebensgefühl einen besonderen Einblick in das Zusammenspiel von Techniken zur Sichtbarmachung und deren Auswirkung auf Visualität und Gefühl (Döveling 2005; Hickethier 2007).

Was alle Technik verbindet, ist deren Anspruch: Technik ist die Lösung eines Problems und damit dem Menschen nützlich. Egal ob Mechanik, Elektronik oder Kultur, Technik ist in jedem Zusammenhang ein Bedeutungsträger und zugleich eine Verfahrensweise. Sie repräsentiert Wissen und ist ein gesellschaftliches Produkt mit spezifischen Organisationssystemen und Infrastrukturen. Als der materielle Ausdruck von Sinnbezügen ist Technik immer ein Träger kultureller Wertvorstellungen und stets in Abhängigkeit von Bedeutungszusammenhängen und Bewertungsprinzipien zu sehen. Bezogen auf Techniken der Erzeugung, Wiedergabe und Rezeption von audio-visuellen Angeboten bedeutet dies die Etablierung eines ausgefeilten Systems von hoch entwickelten Produktions- und Rezeptionsweisen. Die einzelnen Geschichten werden unabhängig von Inhalten auf einzigartige Art und Weise durch die Beteiligten produziert. Auch die Wiedergabegeräte und Sehgewohnheiten unterliegen der kulturellen Formung und spiegeln die sozial determinierten Erlebnishorizonte wider. Visualisierungstechnik kann in diesem Zusammenhang als System angesehen werden, welches im Rahmen eines sozialen Prozesses Handlungsabläufe schematisiert und Wirkungszusammenhänge schafft. (Rammert 2007, Zielinski 1994)

Während der visuellen Wahrnehmung (nicht nur von technisch erzeugten visuellen Produkten), dem Sehen, erfolgt eine Codierung und Decodierung von Information. Dabei ist Ritualisierung die Voraussetzung für sinnhafte Interaktion. Auf diese Weise werden Bedeutungen generiert und die Bedingungen festgelegt, welche eine Interpretation von Zeichen erleichtern. Mit der Einführung und Verwendung technisch-bilderzeugender und -wiedergebender Geräte wird die visuelle Kommunikation stetig abstrakter, spezialisierter und differenzierter. Die mit dem technischen Fortschritt kultivierte bildhafte Weltstruktur wirkt sich auf verschiedene gesellschaftliche Prozesse aus. Es entsteht eine „wahrnehmungsgefilterte Welt“ (Pohl 2005 S. 209), die einen Zugang zur Umwelt ermöglicht. Dieser Vorgang wird im Rahmen der Forschungsarbeit als Sehtechnik verstanden. Unter anderem werden auf diese Weise kulturelle und soziale Beziehungen bildlich bearbeitet, was die Sicht auf Dinge und deren Beziehung bestimmt. Sehen allein stellt also kein eigenständiges gesellschaftliches Relevanzsystem zur Verfügung. Erst aus der Verbindung von Wahrnehmung, zur Verfügung stehender technischer Geräte und den spezifischen Regeln zur Bestimmung (un-)erwünschter Seherlebnisse entsteht ein visuelles Referenzsystem, welches die Aneignung von Medienprodukten bestimmt. In ihm gelten die ausgehandelten Darstellungsnormen und Verbreitungsregularien, sprich Visualisierungstechnik, durch welche Sehen und Visualität zur Kulturtechnik werden (Schmidt 2002).

Mit der Sichtbarmachung von Gefühlen in Kino und Fernsehen sowie der Benennbarkeit einzelner emotionaler Zustände im Rahmen der breiten Akzeptanz der Psychoanalyse erfolgte zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Sensibilisierung für das Thema Gefühle. (Illouz 2009; Mangold 2007) Gefühle, als länger andauernde Erscheinung, die tief in unserer Kultur verwurzelt sind, repräsentieren ein komplexes Zeichensystem aus Symbolen, Orientierungen und Normen. Sie schlagen sich in kulturellen Charakteristika, Verhaltenstypen und Werten nieder. (Engelen 2007) Scheve betrachtet das gesellschaftliche Miteinander als ein Resultat von emotionalem Austausch und sozialer Interaktion, welche zu regelhaften Interaktionsketten führt und strukturierenden Einfluss ausübt. Auf diese Weise wird die routinierte Klassifikation und Interpretation, also die gewohnheitsmäßige Deutung, von Verhaltenstendenzen, Handlungssituationen und die Situationsdefinition möglich. Beim Ausdruck von Emotionen gelten Normen und Regeln, welche innerhalb der sozialen Gegebenheiten strukturierende Effekte ausüben. Als Vermittlungsinstanz zwischen individueller Handlung und sozialer Ordnung sind Emotionen und Gefühle die Bindeglieder der einzelnen Gesellschaftsmitglieder (vgl. Scheve 2009). Somit lässt sich Gefühl, ebenso wie Sehen und Visualität, als Kulturtechnik und als Bestimmungsfaktor von sozialen

Rahmenbedingungen beschreiben, die gleichzeitig durch diese bedingt sind: Gefühl als Unterscheidungsprinzip. Sie helfen uns bei der Selektion von Information und somit bei der Verarbeitung von Umwelteindrücken (Vester 1991). Hierbei wird die eigene eher begrenzte Erfahrung überwunden und die subjektive Aneignung von Erfahrungen anderer möglich (Tritt 1992). Menschen erschließen auf spezifische Art und Weise Informationen und bedienen sich demnach einer Gefühlstechnik. Dieser Begriff wird in Anlehnung an die oben genannten und bereits bekannten Begriffe Kulturtechnik und Sehtechnik als Umschreibung für den gesellschaftlich definierten Umgang mit einer Umweltkomponente gebraucht. Analog zu Kultur und Sehen beschreibt Gefühlstechnik hier den, durch das Zusammenwirken von Menschen geformten Umgang mit Gefühlen.

Audio-Visionen als technisch vermittelte (Re-)Produktionen von Lebensgefühl

Die eben beschriebenen Zusammenhänge lassen sich sehr gut an filmischen Produkten zeigen. Die Wahl fällt an dieser Stelle auf das Märchen „Das Tapfere Schneiderlein“. Die Märchenvorlage ist eine der längsten Texte in der Grimm'schen Märchensammlung und wurde in Deutschland vier Mal verfilmt. Interessant sind hier die Entstehungszeiten der Filme, da während dieser historischen Abschnitte sehr umfassende gesellschaftliche Prozesse stattfanden und -finden. Die erste Verfilmung datiert mit 1942, die Versionen von 1956 und 1982 sind DEFA-Produktionen und 2008 entstand eine gesamtdeutsche Variante. In filmischen Produkten zeigen sich die von Hepp beschriebenen Aspekte einer kulturellen Gefühlsstruktur sehr deutlich (Hepp 2010). Im Folgenden werden daher die Beispielfilme bezüglich dieser Faktoren näher betrachtet. Zudem erfolgt eine skizzenhafte Beschreibung der bildsprachlichen und der technisch-visuellen Umsetzung der vier Anfangssequenzen, mit der an dieser Stelle begonnen wird. Unter Beachtung der Prinzipien der Soziologischen Filmanalyse wird neben der formalen Gestaltung eines Medientextes und der inhaltlichen Aussage nach der Art und Weise der Herstellung, dem produktionsseitigen ‚Wie‘ gefragt. (Bohnsack 2011; Dimbath 2013) Wie werden Beziehungen zwischen den Darstellern inszeniert? Wie entsteht durch technische und gestalterische Mittel eine Atmosphäre?

Bildsprachliche Mittel:

1942 entstand ein Schwarz-Weiß-Film, der zum Teil an Originalschauplätzen und zum Teil in Kulissen gedreht wurde. Durch Schnittfehler und einige Ruckler entsteht ein (aus heutiger Sicht) unprofessioneller Eindruck. Insgesamt transportiert der Streifen eine selbstherrliche und allgemeingültige Atmosphäre. 1956 wurde eine Farbverfilmung umgesetzt. Die farbenfrohen Kulissen und Kostüme orientieren sich sehr an den Grundfarben und vermitteln einen experimentellen und überaus künstlichen Eindruck. 1982 ist ebenfalls eine Farbverfilmung in Kulissen entstanden. Allerdings in dunklen und gedeckten Farbtönen, die einen beengten Eindruck vermitteln und beim Zuschauenden eher Freudlosigkeit erzeugen. 2008 hingegen wird ein Farbfilm mit natürlich wirkender Farbgebung produziert. Es wird an Originalschauplätzen gedreht und es entsteht ein eher weltoffener und unbeschwerter Eindruck, der eine sehr authentische Wirkung entfaltet.

Visualisierungstechniken:

1942 arbeiten die ProduzentenInnen mit stationären Kameras und nutzen eher selten die Möglichkeit mit Schwenks und Fahrten zu arbeiten. Neben der Normalsicht wird zur Darstellung von Größenunterschieden auf Unter- und Draufsicht zurückgegriffen. 1956 kommen ebenfalls

stationäre Kameras zum Einsatz, die jedoch weitaus häufiger für Schwenks und Fahrten genutzt werden. Auch hier wird mit Unter- und Draufsichten gearbeitet. 1982 kommen stationäre Kamerabilder ähnlich häufig vor wie Schwenks und Fahrten. Zudem arbeiten die ProduzentenInnen gelegentlich mit einem Zoom und verdeutlichen die Größenunterschiede mittels sparsam eingesetzter und noch nicht ganz ausgereifter Blue-Screen-Technik sowie Unter- und Draufsichten. Auch 2008 bleiben stationäre Kameras die zentrale Abbildungstechnik. Allerdings erfolgen sehr häufige Schwenks, Fahrten und etwas seltener Zoom. Durch die Nutzung von ausgereifter Green-Screen-Technologie sowie Unter- und Draufsichten entsteht eine nahezu perfekte Illusion.

Ganzheitlichkeit

1942 sind vergleichsweise viele Komparsen und unter diesen wiederum viele Kinder zu sehen. So entsteht eine zugleich schützende und beschützenswerte, als auch überwachende und sanktionierende Atmosphäre. In der Schneiderstube herrscht eine strenge Hierarchie. Meister und Geselle arbeiten eifrig und es scheint ausreichend lukrative Aufträge zu geben, da einige prächtige Werkstücke im Hintergrund zu erkennen sind. Bei seinem Aufbruch aus der Stadt wird das Schneiderlein jedoch von den Stadtbewohnern für seine Anmaßung ausgelacht. 1956 erfolgt zeitgleich mit der Vorstellung des Hauptdarstellers auch die seines Gegenspielers. Es kommt zu einer Verdoppelung der Handlung. Dies zeigt sich besonders deutlich an der „Drachentötergeschichte“ des Prinzen und der realen Tat des Fliegen Erschlagens durch das Schneiderlein. Ein Vorhang trennt die Gegenpole. Der Protagonist steht in dieser Version als Geselle in den Diensten eines Meisterehepaars. Die Verpflegung ist mies und die Anerkennung seiner Leistung unzureichend. Die Meisterin versteckt ihn vor der Kundschaft und der Meister schmückt sich mit den Federn seines Angestellten. 1982 begegnen sich nur der Schneider und die Musfrau. Das Schneiderlein erscheint als vereinzelter und auf sich selbst zurückgeworfener Protagonist, der sich allein durch seine Träume von Heldentum durch den Tag bringt. In einer düsteren Dachkammer ist er allein mit seinen Wunschträumen und übt sein Handwerk nur für sich aus, als er nach der Schlacht mit den Fliegen seine Schärpe bestickt. Den einzigen Kontakt zur Außenwelt überzieht er aus sicherer Distanz mit Hohn und Spott. Hierin wird deutlich, dass er nur partiell an die Gemeinschaft und seine Profession gebunden ist. 2008 beginnt die Erzählung mit der Vorstellung der Stadt, allerdings weniger ausführlich und mit weniger Statisten als 1942. Der Protagonist wird während seiner Tätigkeit gezeigt, jedoch ist er von der Monotonie gelangweilt. Interaktion findet nur zwischen dem Schneiderlein und der Musfrau statt. Er scherzt und lacht mit ihr und macht dadurch ihre Enttäuschung über den Verkauf von nur wenig Mus wett. Hier zeigt sich die geringe Eingebundenheit sowohl in den städtischen als auch in den Arbeitszusammenhang. Kontakte werden in diesem Beispiel nutzenmaximierend aufgenommen und gestaltet.

Eindeutigkeit:

1942 sind die Figuren eher Funktionszuschreibungen ohne Namen. Hier ist klar, es gibt nur ein Schneiderlein. Realweltliche Themen werden nicht angesprochen, jedoch wendet sich die Hauptfigur mitunter durch Blicke in die Kamera direkt an das Publikum. 1956 werden die Figuren entlang ihrer Funktion für die Erzählung inszeniert. Jedoch erhalten einige einen funktionsbezogenen Namen („Prinz Eitel“, „Prinzessin Liebreich“). Die unterstützenden Figuren erhalten alltagsweltliche Namen (Thilo, Traudel). In dem Dialog von Meisterin und Schneiderlein klingen kritische Töne an dem historisch überlieferten Verhältnis von Meisterfamilien und Lehrpersonen an. 1982 erhalten die Figuren keine Namen. Allerdings treten die Handelnden

mitunter deutlich aus dem Märchenzusammenhang heraus und adressieren das Publikum nicht nur durch Blicke in die Kamera, sondern auch mit direkter Ansprache. Hierbei handelt es sich zumeist um nur wenig versteckte Anspielungen auf gesellschaftliche Tendenzen. 2008 haben alle handlungsrelevanten Figuren einen Namen. So heißt das Schneiderlein David (biblischer Riesenbezwinger). Auch weitere realweltliche Anspielungen werden in die Handlung eingebunden.

Sicherheit:

1942 wird im dargestellten Arbeitsverhältnis eine bestimmte Art des Sicherheitsverständnisses erkennbar. Meister und Geselle arbeiten zusammen an lukrativen Aufträgen. Auch wenn der Meister streng und gönnerhaft auftritt, so sorgt er doch für seinen Angestellten. Diese Haltung zeigt sich in dem Weiterreichen des mit toten Fliegen durchsetzten Brotes an den Gesellen sehr deutlich. 1956 erfolgt eine Degradierung des Schneiderleins zum Gesellen und somit ist die Position dieses Schneiderleins schon deutlich prekärer. Die Meisterfamilie beutet den Untergebenen aus und versorgt ihn schlecht. Selbst das, von eigenen Mitteln erworbene, Pflaumenmus muss er gegen den Meister verteidigen. Innerhalb seines Handwerks scheint diese Welt dem Protagonisten nichts Zukunftssicherndes zu bieten, daher entschließt er sich zum Aufbruch. 1982 gibt es kein sicheres Auskommen, die Aufträge sind wenig lukrativ und der einzig erstrebenswerte Weg scheint der des Helden zu sein. Allerdings ist selbst der imaginierte ruhmreiche Pfad schon per se nicht sicher, da Helden nur durch Mut und Tapferkeit einem stets übermächtigen Feind gegenüber bestehen können. Dies beinhaltet auch die eher wahrscheinliche Möglichkeit des Scheiterns. So verspricht nicht einmal die Phantasie Sicherheit. 2008 begibt sich das Schneiderlein selbstbewusst in die Unsicherheiten einer neuen Erfahrung. Nicht getrieben von schlechten Arbeitsbedingungen, sondern von Neugier und Tatendrang. Es scheint, als sei er sein Handwerk und die damit verbundene Sicherheit leid. Frohen Mutes begibt er sich auf Wanderschaft.

Geschlossenheit:

1942 präsentiert sich die Welt als geschlossenes System. Vor allem in dem Verhältnis der Protagonisten zueinander. Als Meister tritt das Schneiderlein seinem Gesellen gegenüber herrisch auf. Die Musfrau behandelt er herablassend und seinen Mitmenschen begegnet er spöttisch. Sein Selbstvertrauen ergibt sich aus seiner Position und wird durch die „Heldentat“ lediglich verstärkt. Hier spiegelt sich auch die Werthaltung einer stark hierarchisch geprägten Gesellschaft. 1956 fügt sich die Meisterfamilie in die ständischen Gegebenheiten ein. Das Meisterehepaar „katzbuckelt“ vor dem Prinzen und erhält dafür noch nicht einmal Lohn. Der widerständige Geselle hingegen wird für seinen Ausbruch aus der Untertänigkeit belohnt. Hier zeigt sich deutlich die Öffnung für eigenverantwortliches Handeln abseits der zugewiesenen gesellschaftlichen Rollen. 1982: präsentiert sich der Protagonist als „Gernegroß“, der für sich allein heldenhafte Reden schwingen kann. Doch wird sehr früh sichtbar, dass dieser Mut nur scheinbar vorhanden ist und auf die Probe gestellt, schnell verpufft. Nur aus sicherer Entfernung wagt dieses Schneiderlein die Auseinandersetzung. Alles in allem zeigt sich hier eine Ambivalenz zwischen dem gewünschten Zustand und dem tatsächlichen. 2008 treten die handlungstragenden Figuren als Gleichgestellte in den Dialog. Dabei fällt auf, dass der Käufer im Vergleich zu den Vorgängerfilmen in eine feilschende Position rückt. Durch seine gewinnende Art schmälert er den monetären Verlust der Musfrau. Er erreicht sein Ziel durch eine nicht an Status oder Geld orientierte, tendenziell ergebnisoffene Kommunikation.

Indifferenz:

1942 erzeugen nicht nur die fehlenden Namen den indifferenten Eindruck. Die schon erwähnte Funktionalität der Figuren als Rollenmodell ohne nähere Charakterisierung als Person verfestigt diesen. Hier treten idealtypische, stereotype Protagonisten auf. Auch die Menge an Statisten trägt zu dem Eindruck der Indifferenz bei. Trotz der gezeigten Standesunterschiede sind die Figuren in die Stadt eingebunden und ein jeder befindet sich auf dem ihm zugewiesenen Platz. 1956 besteht der auffälligste Unterschied zum 1942er Film im Aufbegehren des Gesellen. Auch die Darstellung des Schneiderleins im direkten Vergleich zum prahlerischen Prinzen verdeutlicht die jeweiligen Charaktere. Zwar sind diese immer noch sehr idealtypisch beschrieben, ermöglichen aber mit der zusätzlichen Benennung eine bessere Identifizierung. 1982 wird der Held als „Traumtänzer“ präsentiert, der sich mit Taten zurückhält oder diese aus sicherer Entfernung ausführt. Diese Eigenschaften lassen ihn im Unterschied zu seinen Vorgängern passiv wirken. Die Tatsache, dass der Protagonist Pläne hat (wie unrealistisch auch immer), beschreibt ihn wiederum als Freigeist. 2008 wird das Schneiderlein als fröhliche und unverwüsthche Figur inszeniert. Selbstbestimmt und impulsiv entscheidet er sich aktiv für eine Veränderung in seinem Leben. Nicht nur der Name (David) unterscheidet ihn von seinen Vorgängern, auch die lebensbejahende positive Grundhaltung.

Schlussfolgerung

Anhand der Einstiegssequenz lassen sich die durch Hepp beschriebenen Komponenten einer Gefühlsstruktur und deren Entwicklung für Deutschland zwischen 1942 und 2008 gut ablesen. So werden die Figuren von Film zu Film vermehrt mit individuellen Charakterzügen ausgestattet und erhalten Namen. Die Profession des Schneiders erleidet über die Zeit hinweg eher einen Statusverlust, dafür werden die Protagonisten tendenziell attraktiver. Auch die Eingebundenheit in das städtische Leben und der dargestellte Arbeitszusammenhang bieten einen Einblick in das produktionsseitige Verständnis von Ganzheitlichkeit. Die Darstellungsweise reicht von der soliden Einbindung des Helden in die städtische Gemeinschaft in dem Medientext des Jahres 1942 bis hin zum rastlosen, nur lose gebundenen Schneiderlein in der Version von 2008. Eindeutigkeit und Vieldeutigkeit sind in vielfältiger Weise zum Beispiel durch Anspielungen auf das reale Leben in die Filme eingeflossen. Während 1942 noch gar keine direkte Ansprache von realweltlichen Zusammenhängen erfolgt, gibt es 2008 deutliche Bezüge zu aktuellen gesellschaftlichen Debatten. Die steigende Differenzierung wird im Material vor allem an dem Handlungsrepertoire der Protagonisten sichtbar. Eine detaillierte Betrachtung für die jeweiligen Medientexte erfolgt in nun chronologischer Reihenfolge. Im ersten Film ist es der Grundtenor der Protestantischen Ethik, welche durch die Industrialisierung verstärkt Niederschlag im gesellschaftlichen Selbstverständnis gefunden hat. In den späteren Versionen spiegeln sich die Aufbruchsstimmung der frühen DDR und die zunehmende Unzufriedenheit wieder. Aktuelle Trends, wie der Arbeitskraftunternehmer und der steigende Druck, Selbstmarketing zu betreiben werden im letzten Produkt sichtbar. Etwas überspitzt formuliert kann gesagt werden, dass das 1942er Schneiderlein in folgerichtiger Konsequenz die Werkstatt verlässt, da er dort bereits alles erreicht hat. Der Protagonist 1956 bricht auf, weil er an seinem aktuellen Ort keine Entwicklungsmöglichkeiten sieht und er für sich eine bessere Zukunft schaffen will. Das 1982-Schneiderlein entflieht seinem tristen Umfeld nicht nur in der Phantasie. Die 2008-Version geht, weil er die nötigen Fähigkeiten besitzt und Gelegenheiten zu nutzen weiß. Die sehr unterschiedlich technisch inszenierten Audio-Visionen entfalten ihre gefühlstechnische Aussagekraft entlang fünf auffälliger Aspekte, die ihre Komposition bestimmen:

1. Mit steigendem Alter der Filme steigt die Erzählzeit, hingegen sinkt der Anteil an erzählter Zeit.
2. In der Montage spiegelt sich das steigende Lebenstempo wider, denn die einzelnen Szenen werden über die Jahrzehnte kürzer und erzeugen dadurch den Eindruck von Zeitdruck während der Erzählung.
3. Die Farbgestaltung spiegelt die Stimmung der jeweiligen Entstehungszeit wieder. Neben der rein technischen Umsetzbarkeit von Farbigkeit, ist der Einsatz von Realschauplatz, Kulisse und Licht ein Hinweis auf die Stimmung der (Re-)ProduzentInnen einer Dekade.
4. Durch die Kameraeinstellungen wird die Vorstellung von Konstanz und Beständigkeit deutlich. Mit der vermehrten Nutzung von Schwenks, Fahrten, Zoom und Blue-/Green-Screens, wird eine immer stärkere Individualisierung der Inhalte möglich und einen steigende Flexibilität sichtbar.
5. Ein Element, das über die Einstellung zu Kontrolle während der Produktion Auskunft gibt, ist die Entscheidung über die Drehorte. So bieten Studioaufnahmen einen umfassenden Einfluss auf die Gestaltung der filmischen Umgebung. Originalschauplätze vermitteln im Gegensatz dazu einen natürlicheren Eindruck.

Wie an der Betrachtung der Szenen deutlich geworden ist, findet eine Vermittlung von Lebensgefühl über audio-visuelle Produkte statt. Hierbei spielen Sehgewohnheiten und normierte Gefühlsvermittlung eine entscheidende Rolle. Als Kulturtechniken für das Aufnehmen von visuellen und gefühlsmäßigen Emotionen spielen eben jene Seh- und Gefühlstechniken eine elementare Rolle in der Erzeugung und Verbreitung von kulturell spezifischem Lebensgefühl. Somit kann Lebensgefühl als ein Produkt von audio-visuellen Medientexten betrachtet werden.

Literaturverzeichnis:

- Bohnsack, R., 2011: Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode. Verlag Opladen & Farmington Hills: Barbara Budrich
- Dimbath, O. 2013: Methodischer Voyeurismus. Soziale Welt 64: 401-416.
- Döveling, K., 2005: Emotionen - Medien - Gemeinschaft Eine kommunikations-soziologische Analyse. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Engelen, E.-M., 2007: Gefühle. Stuttgart: Reclam.
- Hepp, A., 2010: Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hickethier, K., 2007: Die kulturelle Bedeutung medialer Emotionserzeugung. In: Bartsch, A. (Hrsg.), Audiovisuelle Emotion. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote. Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Illouz, E., 2009: Die Errettung der modernen Seele. Therapien, Gefühle und die Kultur der Selbsthilfe. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Konersmann, R. 2005: Verführt vom Zeitgeist. Unizeit der Christian-Albrecht-Universität zu Kiel 27: 2.
- Mangold, R., 2007: Anforderungen an die Erklärung audiovisueller Emotionen und Vorstellung eine integrativen Ansatzes. In: Bartsch, A. (Hrsg.), Audiovisuelle Emotion. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote. Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Ritter, J. , Gründer, K. und Gabriel, G., 2007: Wörterbuchs der Philosophischen Begriffe von Rudolf Eisler. Basel: Schwabe Verlag
- Rammert, W., 2000a: Technik aus soziologischer Perspektive. Forschungsgegenstand, Theorieansätze, Fallbeispiele Ein Überblick. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Rammert, W., 2000b. Technik aus soziologischer Perspektive 2. Kultur Innovation Virtualität. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Rammert, W., 2007: Technik - Handeln - Wissen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

- Scheve von, C., 2009: Emotionen und soziale Strukturen - Die affektiven Grundlagen sozialer Ordnung. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Schmidt, B.B., 2002: Die Macht der Bilder. Bildkommunikation. menschliche Fundamentalkommunikation. Aachen: Shaker Verlag.
- Tritt, K., 1992: Emotionen und ihre soziale Konstruktion - Vorarbeiten zu einem wissenssoziologischen, handlungstheoretischen Zugang zu Emotionen. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften.
- Vester, H.-G., 1991: Emotion, Gesellschaft und Kultur - Grundzüge einer soziologischen Theorie der Emotion. Opladen: Westdt. Verlag.
- Voß, G. G., 1991: Lebensführung als Arbeit. Über die Autonomie der Person im Alltag der Gesellschaft. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag
- Voß, G. G. und Pongratz H. J., 1997: Subjekt und Struktur - die Münchener subjektorientierte Soziologie. Zur Einführung. In: Voß, G. G. und Pongratz H. J. (Hrsg.), Subjektorientierte Soziologie. Karl Maria Bolte zum siebzigsten Geburtstag. Opladen: Leske + Budrich
- Winter, R., 2006: Cultural Studies Qualitative Methoden der Medienforschung. In: Ayaß, R. und Bergmann J. 2006: Qualitative Methoden der Medienforschung. Reinbek: Rowohlt's Enzyklopädie
- Zielinski, S., 1994: Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte. Reinbek bei Hamburg: rowohlt's enzyklopädie.

Filme:

- Das tapfere Schneiderlein.: R.: Schonger, H., Drehbuch: Schonger, H., D: Jugendfilm-Verleih 1941. Fassung: Mitschnitt auf DVD. Jugendfilm-Verleih 1941. 73 Minuten.
- Das tapfere Schneiderlein.: R.: Spieß, H., Drehbuch: Bortfeldt, K., D: DEFA-Studio für Spielfilme 1956. Fassung: DVD. DEFA-Studio für Spielfilme 1956. 83 Minuten.
- Das tapfere Schneiderlein.: R.: Jessen, U.-D., Drehbuch: Ensikat, P., D: Fernsehen der DDR 1981. Fassung: Mitschnitt auf DVD. DEFA-Studio für Spielfilme 1956. 74 Minuten.
- Das tapfere Schneiderlein.: R.: Theede, C., Drehbuch: Bongartz, D., Bongartz, L., D: Ziegler Film und Company 2008. Fassung: DVD. Ziegler Film und Company 2008. 59 Minuten.