



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

**„Der Landwirt als Subjekt der Intimität.**

**Eine dokumentarische Adressierungsanalyse der Doku-Soap *Bauer sucht Frau*“**

verfasst von / submitted by

Markus Trimmel, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

UA 066 905

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Soziologie

Betreut von / Supervisor:

Assoz. Prof.<sup>in</sup> Dipl.-Soz.<sup>in</sup> Dr.<sup>in</sup> Roswitha Breckner



## **Danke,**

...an Verena und Andrea für die großartige Hilfe und Freundschaft, bei der Masterarbeit und darüber hinaus.

...an meine Familie, für ihre unermüdliche Unterstützung und Sorge.

...an Lisa, für all die kleinen Momente des gemeinsamen Lachens in den Schreibpausen.

...an Fabian, für die unzähligen bereichernden Gespräche und Diskussionen.

...an die Fachbereichsbibliothek für Soziologie und Politikwissenschaft, die nicht nur ein toller Platz zum Studieren und Lesen ist, sondern auch ein wunderbarer Arbeitsplatz.

...an Roswitha Breckner, für die unkomplizierte Betreuung und die wichtigen Hinweise zur Masterarbeit.

...an alle Kolleg:innen, die mich bei der Auswertung und Interpretation unterstützt haben.

...für die unendlich vielen kleinen und großen Momente im Studium, die mir das Lernen so leicht gemacht haben.

# Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
1.1	Zur theoretischen und empirischen Umsetzung des Vorhabens.....	3
2	Theorie .....	5
2.1	Das Subjekt der Intimität.....	5
2.2	Das Feld der Intimität.....	6
2.3	Das Subjekt der Unterwerfung .....	9
2.4	Subjektivierung zwischen Habitus und Subjektnormen.....	10
2.5	Subjektivierung zwischen Struktur und Handlung.....	13
2.6	Subjektivierung als Anrufung.....	14
2.7	Fremd- und Selbstpositionierungen im Video.....	16
2.7.1	Adressierungen im Diskurs.....	17
2.7.2	Körperpraktische Adressierungen im Video.....	22
2.7.3	Adressierungen durch das Video .....	25
2.8	Fazit.....	26
3	Methodologie und Methode .....	27
3.1	Auf dem Weg zu einer dokumentarischen Adressierungsanalyse .....	27
3.2	Dokumentarische Videoanalyse.....	29
3.1.1	Zur Rekonstruktion der Bildebene.....	30
3.1.2	Zur Rekonstruktion der Diskursebene .....	36
3.1.3	Reflektierende Gesamtinterpretation, Fallvergleich und Typenbildung .....	39
3.3	Sample, Feldzugang und Transkription .....	40
4	Ergebnisdarstellung.....	43
4.1	Siegfried, “der sehnsüchtige Bergbauer” .....	43
4.1.1	Über die Auswahl der Sequenz .....	43
4.1.2	Formulierende Interpretation von Sequenzen, Einstellungswahl und Montage .....	43
4.1.3	Fotogramm 1, die anstoßenden Gläser.....	45
4.1.4	Fotogramm 2, Das Porträt.....	51
4.1.5	Reflektierende Interpretation von Sequenzen, Einstellungswahl und Montage .....	57
4.1.6	Interpretation von Diskurs und Ton.....	58

4.1.7 Reflektierende Gesamtinterpretation: Siegfried .....	66
4.2 Peter, “der charismatische Weltenbummler” .....	69
4.2.1 Über die Auswahl der Sequenz .....	69
4.2.2 Formulierende Interpretation von Sequenzen, Einstellungswahl und Montage .....	69
4.2.3 Fotogramm 1, Peter spielt Schlagzeug .....	72
4.2.4 Fotogramm 2, Das Porträt.....	76
4.2.5 Fotogramm 3, Peter entkleidet sich.....	80
4.2.6 Reflektierende Interpretation von Sequenzen, Einstellungswahl und Montage .....	85
4.2.7 Interpretation von Diskurs und Ton.....	87
4.2.8 Reflektierende Gesamtinterpretation: Peter .....	92
4.3 Ergebniszusammenführung und Diskussion.....	95
4.3.1 Die idealisierende Wirkung überspitzt-positiver Fremdzuschreibungen .....	95
4.3.2 Feldskizzen.....	96
5 Fazit und Ausblick .....	100
6 Literaturverzeichnis .....	102
7 Abbildungsverzeichnis .....	108
8 Transkripteverzeichnis .....	109
9 Anhang.....	110

# 1 Einleitung

Die Doku-Soap *Bauer sucht Frau* des privaten TV-Senders ATV ist eines der beliebtesten Formate im österreichischen Hauptabendprogramm. In der 18. Staffel erreichte die Sendung bis zu 20% der 12-49-Jährigen Zuseher:innen. In absoluten Zahlen bedeutet das, dass etwa am 02.02.2022 im Durchschnitt 318.000 Zuseher:innen die Serie verfolgten (derstandard.at 2022).

Die Ausgangskonstellation der einzelnen Staffeln ist dabei immer die gleiche: Landwirt:innen<sup>1</sup> aus ganz Österreich machen sich auf die Suche nach einer:m Partner:in für eine Intimbeziehung. Den Hauptanteil der Sendung nehmen dabei die sogenannten Hofwochen ein, bei welchen mehrere Bewerber:innen für eine Woche den Hof der jeweiligen Landwirt:innen besuchen, um sich dort, um diese zu bemühen.

In seiner Selbstdarstellung positioniert sich das Format dabei als ernsthafte Dating-Alternative für Landwirt:innen. So wirbt die Sendung auf ihrer Website damit, dass aus den 18 Staffeln bisher 63 Paare, 27 Verlobungen, 13 Hochzeiten und 16 Kinder hervorgegangen sind (atv.at 2021b). Führt man sich die Relevanz vor Augen, welche die Verpartnerung allein schon in der materiellen Reproduktion des landwirtschaftlichen Lebens einnimmt, scheint diese Ernsthaftigkeit durchaus nachvollziehbar zu sein: So werden über 93% der landwirtschaftlichen Betriebe (124.000 von 133.000) in Österreich als Familienunternehmen geführt. Über 95% davon, greifen wiederum ausschließlich auf Familienangehörige als Arbeitskräfte zurück (Eurostat 2019).

Aus dieser Konstellation ergibt sich ein zentrales Merkmal für die spezifische Situation der Landwirt:innen auf der Suche nach einer Partner:in: Entgegen der für die Spätmoderne üblichen Trennung zwischen Lebens- und Arbeitsbereich, fallen diese Sphären im landwirtschaftlichen Milieu häufig in eins. Die Besonderheit der Partner:innensuche der Landwirt:innen zeichnet sich demnach dadurch aus, dass moderne Ansprüche an individualisierte Intimbeziehungen (Beck und Beck-Gernsheim 1990; Giddens 1992; Illouz 2016) mit dem vorindustriellen Modell einer Lebens- und Wirtschaftsgemeinschaft (Beck-Gernsheim 2015:120–21) in Einklang gebracht werden müssen (Little 2003). Setzt man die individualisierte Intimbeziehung als hegemoniale Form der Partnerschaft in der Spätmoderne voraus, kommt den Landwirt:innen im sozialen Feld der Intimität, als jenem sozialen Mikrokosmos in welchem Intimbeziehungen angebahnt werden, potenziell eine periphere Stellung zu.

Gerade diese periphere Stellung der Landwirt:innen macht sie zu einem hervorragenden Einsatzpunkt für die Untersuchung von Subjektivierungsprozessen im Feld der Intimität. Der

---

<sup>1</sup> In aller Regel handelt es sich hierbei um heterosexuelle Männer. Es suchen aber auch vereinzelt Landwirtinnen nach einem Partner bzw. auch homosexuelle Landwirte (siehe auch Kapitel 3.3)

leitende Gedanke dahinter ist, dass die normativen Erwartungen des Feldes dort besonders prägnant hervortreten, wo sie auf Individuen treffen, welche diesen Anforderungen aufgrund ihrer soziokulturellen Position *potenziell* am wenigsten entsprechen.<sup>2</sup> Damit will ich Erkenntnisse über die Subjektivierung im Feld der Intimität erlangen, die über den unmittelbaren Kontext des landwirtschaftlichen Milieus hinaus Geltung beanspruchen. Das betrifft insbesondere die Herausarbeitung von hegemonialen Subjektnormen und Idealen. Darüber hinaus interessiert mich aber auch deren Relation zum Habitus der Landwirt:innen.

Wie die wenigen bisherigen internationalen Studien zur Einbindung von Landwirt:innen in den Partner:innenmarkt zeigen, geht die milieuspezifische Lage der Bäuer:innen oft mit einem traditionellen Verständnis von heteronormativen Geschlechtszuschreibungen einher. Diese werden insbesondere von den Männern aus dem landwirtschaftlichen Milieu vertreten. In ihnen artikulieren sich traditionelle Vorstellungen von Maskulinität und Femininität, als sich zwei natürlich ergänzende Pole in der Intim- und Arbeitsbeziehung (Kaberis und Koutsouris 2013; Little 2003; Little und Panelli 2007). Analog zu *Pierre Boudieus* (2004) frühen Untersuchungen, zu den Heiratsstrategien der Bauern im französischen Béarn, zeigen sich dabei mitunter deutliche Spannungsverhältnisse zwischen den veränderten Anforderungen des Feldes und den traditionell maskulinen Habitus der Bauern. Diese Spannungsverhältnisse münden dann mitunter in der Abwertung von Frauen, die das ländliche Milieu verlassen oder artikuliert sich in einem *entfremdeten Selbstverhältnis* der Bauern (Kaberis und Koutsouris 2013).

Gerade auf die Herausarbeitung solcher Spannungsverhältnisse zielt auch meine eigene Forschungsarbeit ab. Dabei interessiere ich mich insbesondere für die Miss-, Passungs- und Spannungsverhältnisse, die sich zwischen einem im landwirtschaftlichen Milieu ausgebildeten *Habitus* und der für das Feld der Intimität „hegemonialen Anforderungsprofile“ (Bröckling 2012:131) zeigen, und aus deren Verhältnis das hervorgeht, was ich als *Subjekt der Intimität* bezeichnen will.

Für die Umsetzung dieses Forschungsvorhabens werde ich die Vorstellungsvideos der *Doku-Soap* Bauer sucht Frau untersuchen. In diesen Episoden, die 3 Monate vor dem eigentlichen Hauptteil der Sendung ausgestrahlt werden, werden die einzelnen Kandidat:innen des Formates kurz vorgestellt. Neben dem Unterhaltungswert ist das explizite Ziel dieser Folgen, Bewerber:innen für die *Hofwochen* anzuwerben. Ich gehe deshalb davon aus, dass die Vorstellungsvideos strategisch darauf ausgerichtet sind, ein möglichst ideales Bild der

---

<sup>2</sup> Die grundsätzliche Idee hegemoniale Ideale und Normen ausgehend von sozialräumlichen Rändern in den Blick zu nehmen, findet sich prominent in Michel Foucaults (2020) Untersuchungen zum Verhältnis von Wahnsinn und Vernunft oder auch in Erving Goffmans (2020) Arbeit zur Diskrepanz von sozialen, virtuellen und beschädigten Identitäten.

Kandidat:innen zu vermitteln und sich deshalb besonders gut eignen, um die hegemonialen Anforderungsprofile des Feldes herauszuarbeiten. Denn im Allgemeinen sind massenmediale Produkte tendenziell von „allen irrelevanten Bedeutungen ‚gesäubert‘“ (Illouz 2007a:45), so dass die Normen und Ideale eines in besonders kondensierter Form in Erscheinung treten. Demnach „bilden Filme, Zeitschriftenartikel und Werbebilder [...] eine Art Kurz-Lexikon der wichtigsten Anliegen, Ängste und Träume unserer Kultur“ (ebd.) ab.

Bei der Auswahl der Fälle verfolge ich dabei eine Strategie der Repräsentativität. Ich wähle deshalb für meine Untersuchung zwei heterosexuelle männliche Bauern, da es sich hierbei um die mit Abstand typischste Konstellation in der Sendung handelt. Daraus resultiert ein geschlechtsspezifischer Forschungsfokus, der sich einseitig mit der Inszenierung von männlich gelesenen Personen in der Show beschäftigt.

Nach dem bisher Gesagten, lässt sich das Erkenntnisinteresse meiner Masterarbeit in zwei Fragen formuliert folgendermaßen auf den Punkt bringen:

*1. Wie werden die Landwirte in der Doku-Soap „Bauer sucht Frau“ zu Subjekten der Intimität gemacht, bzw. wie machen sie sich selbst zu Subjekten der Intimität?*

*2. Welche feldspezifischen Subjektnormen und Ideale artikulieren sich in der Show und in welchem Verhältnis stehen sie zum Habitus der Landwirte?*

## **1.1 Zur theoretischen und empirischen Umsetzung des Vorhabens**

Ich beginne die Untersuchung in meiner Masterarbeit (Kapitel 2) mit der Herausarbeitung einer soziologischen Heuristik mit deren Hilfe sich die Subjektivierungsprozesse im Feld der Intimität als konkret beobachtbares Geschehen in den Blick nehmen lassen. Die Prozesse der Subjektivierung stellen sich dabei als ein doppeltes Spannungsverhältnis, zwischen Subjektnormen und Habitus auf der einen, und zwischen Fremd- und Selbstpositionierungen auf der anderen Seite, dar. Dabei werde ich mich vor allem auf Konzepte der praxeologischen Wissenssoziologie (Bohnsack 2017) beziehen und diese mit Begriffen der performativer Diskurstheorie (Butler 2019b) zusammenführen.

Ziel ist es dabei, auch die verschiedenen Ebenen und Spezifitäten des Mediums Video systematisch in die Ausarbeitung einer theoretischen Perspektive miteinzubeziehen und dabei die Begriffe und Konzepte eng am Forschungsgegenstand zu entwickeln. Dabei werde ich immer wieder zu Illustrationszwecken auf Auszüge meines empirischen Materials vorgreifen. So soll gewährleistet werden, dass die theoretische Perspektive kein vom Forschungsgegenstand

unabhängiges Eigenleben entwickelt, sondern sich an der *Widerständigkeit des Materials* formt (Horkheimer 1995).

Im Abschnitt zur Methode (Kapitel 3) greife ich die Heuristik des doppelten Spannungsverhältnisses wieder auf und überführe sie in die Forschungsstrategie einer *dokumentarischen Adressierungsanalyse*. Dazu verbinde ich den Forschungsfokus der dokumentarischen Subjektivierungsanalyse (Geimer und Amling 2019a) mit jenem der erziehungswissenschaftlichen Adressierungsanalyse (Rose 2019), und überführe sie in die methodische Vorgehensweise der dokumentarischen Videoanalyse, welche der Eigenlogik des Visuellen einen besonderen Stellenwert einräumt (Bohnsack 2011).

In der weiteren Folge überführe ich die theoretischen und methodischen Prämissen in die empirische Anwendung und rekonstruiere anhand zweier Fälle die Subjektivierungsprozesse im und durch das Medium *Bauer sucht Frau* (Kapitel 4). Dabei fokussiere ich mich insbesondere auf die Herausarbeitung von hegemonialen Subjektnormen und -idealen, entlang derer die Landwirt:innen *im* und *durch* das Video *angerufen* werden. Gleichzeitig zielt die Analyse aber auch darauf ab zu erfahren, in welchem Modus Operandi oder Habitus diese Anrufungen von den Bildproduzent:innen vorgenommen werden.

Am Ende des Kapitels (4.3) werde ich die Ergebnisse der beiden Einzelfälle zusammenführen und sie systematisch zueinander in Beziehung setzen. Insofern ich die Subjektnormen als empirisch valideres Äquivalent zum bourdieuschen Begriff des Feldes verstehe (Bohnsack 2017:299) endet dieser Abschnitt mit einer ersten Annäherung an das Koordinatensystem des Feldes der Intimität.

In einem letzten Schritt (Kapitel 5), fasse ich die theoretischen, methodologisch-methodischen und empirischen Ergebnisse meiner Arbeit nochmal zusammen, und schließe die Arbeit mit einem kurzen Fazit ab.

## 2 Theorie

„In der intimen Lebensgemeinschaft sucht und findet der einzelne die Anerkennung des anderen, die er in dieser Form, und das heißt: in dieser seine Individualität einbeziehenden Totalität, von fremden anderen nicht bekommen könnte.“ (Dux 1994:108)

“Die soziale Welt vergibt das seltenste Gut überhaupt: Anerkennung, Ansehen, das heißt ganz einfach Daseinsberechtigung.“  
(Bourdieu 2001:309)

### 2.1 Das Subjekt der Intimität

Der Begriff des *Subjekts der Intimität* zielt auf die Verknüpfung zweier theoretischer Perspektiven ab: Zum einen (1) lenkt er den Blick auf das Subjekt als sozialwissenschaftlichen Forschungsgegenstand. Im Zentrum des soziologischen Interesses steht dabei weniger ein in seinem Handeln und Denken autonom gedachtes, *cartesianisches Subjekt* klassischer Subjektphilosophien, sondern vielmehr ein Subjekt, das als beständig im Werden begriffenes Produkt historisch-gesellschaftlicher Verhältnisse (Reckwitz 2021; Saar 2013), als eine „in Formierung begriffene Struktur“ (Butler 2019b:15), gedacht wird. Eine solche Perspektive interessiert sich eben nicht dafür *was* ein Subjekt ist, sondern für „das (konkrete) Werden und Gewordensein“ (Saar 2013:17) von Subjekten. In dieser Forschungstradition stellt sich das Subjekt „als Fluchtpunkt einer bestimmten *analytischen Strategie* dar: gesellschaftliche und kulturelle Ordnungen, Praktiken und Diskurse unter dem Gesichtspunkt zu betrachten, welche Formen und Modelle des Subjekts, seines Körpers und seiner Psyche sie produzieren“ (Reckwitz 2021:14). Grundsätzlich lassen sich demnach alle Körper- und Diskurspraktiken danach befragen, welche subjektivierende Wirkung sie entfalten (ebd. :85) bzw. welche Form der Welt- und Selbstverhältnisse die Individuen *in* den sozialen Praktiken eingehen (Alkemeyer 2013:33–34).

Wenn ich in der Folge vom Subjekt spreche, dann ist damit die performativ hervorgebrachte Form zu verstehen, in der das Individuum in die Gesellschaft eingebracht wird bzw. durch die es sich selbst in diese einbringt (Reckwitz 2021:13). Von einem Individuum in Abgrenzung zum Subjekt zu sprechen, kommt dabei einer Hilfskonstruktion gleich. Es gibt streng genommen kein Individuum, das nicht auch Subjekt ist; kein Individuum außerhalb der gesellschaftlichen Handlungssphäre (Althussar 2016:88; Butler 2019b:15–16). In einer leichten Adaption einer

Formulierung *Judith Butlers*<sup>3</sup>, lässt sich das Subjekt auch als die soziale Gelegenheit des Individuums verstehen (ebd. 2019b:15). Aus diesem Grund erscheint es mir auch sinnvoll wann immer möglich, anstatt vom Subjekt, von performativ hervorgebrachten *Subjektpositionen* zu sprechen. Ein solcher Begriff betont im Unterschied zum Subjektbegriff schon immer die soziale Situiertheit des Einzelnen innerhalb eines gesellschaftlichen Gefüges (Laclau und Mouffe 2020:150).

Damit ist auch die Schnittstelle zwischen einer poststrukturalistisch informierten Subjektivierungstheorie und einer von *Pierre Bourdieu* inspirierten *Feldperspektive* (Bourdieu und Wacquant 2017:124–47) markiert. Denn zum anderen (2) lassen sich die Prozesse der Subjektivierung empirisch innerhalb verschiedener Gesellschaftsbereiche bzw. Felder untersuchen (Reckwitz 2020:64). Wie der Begriff der *Subjektposition*, dient Bourdieus Konzept des Feldes dabei als Eselsbrücke, um sich zu vergewissern, ob das soziologische Untersuchungsobjekt nicht “in ein Netz an Relationen eingebunden ist, und ob es seine Eigenschaften nicht zu wesentlichen Teilen diesem Relationennetz verdankt” (Bourdieu und Wacquant 2017:262). Soziale Felder sind in einem solchen Verständnis soziale Räume, in denen sich feldspezifische Subjektpositionen ausbilden (Reckwitz 2020:65).

Der Begriff des Subjekts der Intimität verweist demnach darauf, dass ich mich für die Subjektivierungsprozesse im Feld der Intimität interessiere, dem Praktikenkomplex, der rund um die Etablierung von Intimbeziehungen organisiert ist.

## 2.2 Das Feld der Intimität

Wenn sich die kapitalistische Moderne, bzw. der Prozess der Modernisierung, dadurch auszeichnet, dass „[a]lles Ständische und Stehende verdampft“ (Marx und Engels 2009:77) und die Individuen zunehmend aus traditionellen Sozialformen, wie Klasse, Stand, Nachbarschaft und Geschlechterrollen, herausgelöst werden, so wird der intimen Paarbeziehung die Funktion zugeschrieben, diesen freischwebenden Individuen neuen Halt zu geben (Beck 1986; Beck und Beck-Gernsheim 1990). In der Intimbeziehung, so das Versprechen, wird das Individuum in all seinen Eigenschaften thematisch (Luhmann 2015:14). Sie erscheint damit analog zur Eltern-Kind-Beziehung (Bourdieu 2001:212–13; Butler 2019b:13), als jene primäre Quelle der Anerkennung (Honneth 1994:173–74; Illouz 2016:255–352), in der das Individuum der Moderne in seiner gesamten geistigen und körperlichen Verfassung Berücksichtigung findet. So lautet zumindest die Verheißung moderner Intimität (Dux 1994:108).

---

<sup>3</sup> Im Original lautet die Formulierung: “Das Subjekt ist die sprachliche Gelegenheit des Individuums” (Butler 2019b:15). Das erscheint mir hier insofern unpassend, als ich davon ausgehe, dass Subjektpositionen keinesfalls nur diskursiv, sondern auch körperpraktisch hervorgebracht werden.

Das hier formulierte Versprechen macht den konstitutiven Kern jenes Gesellschaftsbereiches aus, den ich in Anlehnung an den Feldbegriff *Bourdieu's*, als *Feld der Intimität* bezeichnen will. Unter Feldern versteht Bourdieu relativ autonome Gesellschaftsbereiche oder soziale Mikrokosmen, die sich „als ein Netz oder eine Konfiguration von objektiven Relationen zwischen Positionen“ (Bourdieu und Wacquant 2017:127) darstellen.

Diese kulturellen Arenen lassen sich dabei als mehrdimensionale, hierarchisch strukturierte Kampffelder verstehen. In ihnen nehmen die Individuen und sozialen Gruppen verschiedene Positionen ein, die unterschiedlichen Ausstattungen mit Macht bzw. Kapital entsprechen (ebd.:132). Im eingangs beschriebenen Sinne, verstehe ich die relational aufeinander bezogenen Positionen im Feld als *Subjektpositionen*. Ausgehend von ihrer Rekonstruktion lässt sich also auch die mit der Position einhergehende Kapitalausstattung in den Blick nehmen. Welche Kapitalsorten dabei von besonderer Bedeutung sind, ist von Feld zu Feld verschieden (Bourdieu 1993:107–9).

Bourdieu unterstreicht in seinen eigenen Untersuchungen vor allem das Zusammenspiel von ökonomischem und inkorporierten kulturellem Kapital (Bourdieu 2016). Bildung, wie sie sich unter anderem in kommunikativen Kompetenzen ausdrückt, hat dabei auch in der Anbahnung von Intimbeziehungen einen besonderen Stellenwert (Illouz 2007a:250–62). Die Liste lässt sich für das Feld der Intimität etwa auch um das *verkörperte sexuelle Kapital* erweitern. Damit ist das Vermögen gemeint, das mit sexueller Attraktivität und Erfahrung einhergeht (Illouz und Kaplan 2021:71–82).

In meinem empirischen Vorhaben dient der Begriff des Kapitals als eine soziologische Heuristik um die Konstitution von Subjektpositionen im Hinblick auf die mit ihr einhergehende *Ungleichverteilung* von – vor allem nichtökonomischen – feldspezifischen Ressourcen in den Blick zu nehmen. Als Arbeitsbegriff impliziert er eine grundsätzliche Offenheit für alle Achsen der Ungleichheit im Feld der Intimität (Thévenot 2015).

Die aktuelle und potenziell zukünftige Ausstattung mit den verschiedenen Kapitalsorten bestimmt dabei nicht nur die soziale Stellung innerhalb des Feldes der Intimität, sondern sie trägt insgesamt zur Reproduktion des sozialen Status eines Individuums bei. Das gilt auch für jene Formen individualisierter Intimität, in der die Wahl einer: s Intimpartner: in formell aus dem normativen Korsett sozialer Großgruppen herausgelöst wurde. Im Unterschied zur vormodernen Verpartnerung treten dabei die Strategien der Statusreproduktion in aller Regel nicht mehr offen zutage, sondern artikulieren sich implizit, über die aus dem Habitus hervorgehenden Geschmacksurteile in der Partner: innenwahl (Illouz 2016). Die Entscheidungen passen sich dabei unterbewusst ihren sozialen Möglichkeiten an, was letztlich dazu führt, dass tendenziell jene Personen als liebenswert erscheinen, die dem eigenen sozioökonomischen Status am ehesten

entsprechen (Illouz 2007a:226–27). Bourdieu spricht in diesem Zusammenhang auch von einer *amor fati*, einer Schicksalsliebe, welche die Wahl statushomogener Intimpartner:innen als die richtige erscheinen lässt (Bourdieu 2020b:379–80).

Im Gegensatz dazu vermittelt die *romantische Utopie*, als die wichtigste moderne Ideologie des Feldes, ein Bild der Intimität, das von allen Klassenschranken befreit ist (Illouz 2007a:102–39). Die Kernideologie des Feldes zeichnet sich im Unterschied zur Ökonomie demnach gerade dadurch aus, dass sie Strategien der materiellen Reproduktion in der Partner:innenwahl verschleiert (Bourdieu und Wacquant 2017:127).

Für meine eigene Forschung ist dieses Verhältnis zwischen Statusreproduktion und Ideologie im Feld der Intimität deshalb so brisant, weil die Landwirt:innen dabei eine spezielle Ausgangssituation bekleiden. Wenn wir uns an die Einleitung zurück erinnern, ist die sozialstrukturelle Position der Landwirt:innen in Österreich unter anderem dadurch gekennzeichnet, dass der überwiegende Großteil der österreichischen Landwirtschaftsbetriebe als Familienunternehmen geführt wird (93%). In den meisten Fällen (95%) wird in der Bewirtschaftung des Betriebes ausschließlich auf Arbeitskräfte aus der eigenen Familie zurückgegriffen (Eurostat 2019). Wie wir eingangs auch im Steckbrief Siegfrieds gesehen haben, tritt dabei der reproduktive Charakter in der Partner:innensuche für die Moderne ungewöhnlich deutlich hervor.

Gleichwohl lässt sich weder die Konstitution von Subjektpositionen, noch die mit ihr einhergehende Kapitalausstattung einfach gesellschaftstheoretisch ableiten (Bohnsack 2014b:69). Für eine kultursoziologische Untersuchung praktischer Subjektivierungsprozesse bleibt es eine empirisch offene Frage, wie die verschiedenen Einflussphären und die vergangene Akkumulation von Kapital in die Konstitution von Subjektposition im Feld der Intimität eingebunden wird. Um der Frage nach den praktischen Herstellungsprozessen von Subjektpositionen näher zu kommen, ist es vielmehr notwendig, ein praxeologisches Verständnis von sozialen Feldern zu gewinnen.

Während Bourdieu die Positionen innerhalb des Feldes bzw. im sozialen Raum tendenziell eher statisch konzipiert hat (Bourdieu 2020a:241; zu einer Kritik Bourdieus siehe Butler 2018:228–31), verfolge ich eine stärker praxeologische Wendung des Feldbegriffes und der für ihn konstitutiven Subjektpositionen (Reckwitz 2020:64–65): Demnach lassen sich soziale Felder auch als Praktiken- und Diskurskomplexe beschreiben; als Zusammenballungen von *doings- und sayings*, die rund um eine bestimmte Sache organisiert sind und „in denen ein ähnliches oder aufeinander bezogenes Wissen und vergleichbare oder aufeinander abgestimmte Dispositionen, *know how*-Komplexe, Deutungswissen und Motivkomplexe zum Einsatz kommen.“ (ebd. 2020:65). In einem solchen

praxeologischen Verständnis sind die relational aufeinander bezogenen Subjektpositionen selbst ein fragiles Produkt performativer Aushandlung (Reckwitz 2021:26).

Selbstverständlich kann dabei zwischen stärker und schwächer institutionalisierten Subjektpositionen unterschieden werden. Aber auch die vermeintlich stabilsten Subjektpositionen, wie zu Bündel an Verhaltensroutinen geronnene soziale Rollen werden in der alltäglichen Praxis immer wieder neu angeeignet und interpretiert. Darüber hinaus finden sich die Individuen in einer Fülle an schwachen oder gar nicht institutionalisierten Subjektpositionen wieder. Deren beständig vorstattengehender und nie abgeschlossene Konstruktionsprozess ist der empirisch-rekonstruierbare Einsatzpunkt für eine soziologische Subjektivierungsanalyse (Alkemeyer 2013:63).

Das Feld der Intimität stellt sich zusammenfassend als Praktiken und Diskurskomplex dar, der rund um die Etablierung von Intimbeziehungen organisiert ist. In dieser hierarchisch strukturierten sozialen Arena werden Subjektpositionen und Kapitalausstattungen performativ ausgehandelt. Im Hinblick auf mein eigenes Forschungsinteresse verstehe ich die Doku-Soap *Bauer sucht Frau* in loser Anlehnung an *Aglaja Przyborskis* (2018) Konzept der *Bildkommunikation*, als Medium der Kommunikation *in dem* und *durch welches* die Bauern zu Subjekten der Intimität gemacht werden.

In der Folge geht es darum ein genaues Verständnis darüber zu entwickeln, *wie* wir uns die Subjektconstitution im Medium Video genau vorstellen können. Damit soll auch die Grundlage für die folgenden methodologisch-methodischen Überlegungen zur dokumentarischen Adressierungsanalyse gelegt werden. Wenden wir uns als nächstes der Frage zu, was unter Subjektivierung genau verstanden werden kann.

## 2.3 Das Subjekt der Unterwerfung

Die oben beschriebenen Verheißungen auf symbolische Gewinne drängen die Individuen zur Anerkennung der Spielregeln, die innerhalb des Feldes der Intimität Gültigkeit beanspruchen. *Unterwerfung unter* und *Sublimierung der* für ein Feld konstitutiven Normativität, ist dabei die Bedingung, um innerhalb dieses Gesellschaftsbereiches Handlungsfähigkeit zu erlangen und damit zum *Subjekt* zu werden (Bourdieu 2001:211). Die Felder bieten den Akteur:innen demnach Möglichkeiten “zur Äußerung und Befriedigung ihrer Triebe und Wünsche” (ebd.) Gleichzeitig partizipieren sie am Begehren der Individuen, indem sie es nutzen, um diese ihren Strukturen zu unterwerfen (ebd.)

Soziale Felder lassen sich in diesem Sinne auch als *Subjektivierungsregime* verstehen, die „den Einzelnen mit spezifischen Erwartungen konfrontieren, die er zurückweisen, zu unterlaufen oder einzulösen versuchen, denen er aber niemals voll und ganz genügen kann“ (Bröckling 2019:28).

Die Subjektpositionen die ein Individuum innerhalb eines Feldes einnimmt und die damit einhergehende Handlungsmacht, bestimmt sich demnach darüber, wie die Aneignung und Inkorporierung der feldspezifischen Normativität und deren konkrete Übersetzung in die Lebenspraxis gelingt (Butler 2019b:110). Dieser langwierige, nie abgeschlossene *Prozess der Unterwerfung*, beginnt bereits mit der Geburt oder sogar davor (Bourdieu 2001:211), spätestens aber mit der Benennung des Neugeborenen, jenem ursprünglichen Akt der Subjektivierung, der das biologische Individuum erstmals in eine heteronormative Geschlechtermatrix einführt (Butler 2019a:29).

Im Allgemeinen geht die Subjektivierung mit der Beherrschung eines Katalogs an Praktiken und *Technologien des Selbst* einher, die es den Individuen ermöglichen “aus eigener Kraft oder mit Hilfe anderer eine Reihe von Operationen an seinem Körper oder seiner Seele, seinem Denken, seinem Verhalten und seiner Existenzweise vorzunehmen” (Foucault 1993:26). Im Feld der Intimität können die Individuen so etwa auf eine Fülle verschiedener Konsumgegenstände- und Praktiken aus der Welt der Mode, der Kosmetik, des Sports oder der pharmazeutischen Produkte, zurückgreifen, mit denen sie ihr Aussehen an die entsprechenden Idealvorstellungen von Attraktivität anpassen können (Illouz 2018:158–59).

Damit wird auch an dieser Stelle einsichtig, dass die Subjektposition und die mit ihr einhergehende Kapitalausstattung aus dem Spannungsfeld zwischen Sollen (Subjektnormen) und Sein (Habitus) hervorgeht. Wenn wir uns also dafür interessieren wie die Landwirt:innen zu Subjekten der Intimität gemacht werden, dann rückt dieses Verhältnis in den Fokus des Interesses.

## 2.4 Subjektivierung zwischen Habitus und Subjektnormen

Bisher habe ich das allgemeine Verhältnis zwischen Feld und Subjektpositionen im Blick gehabt. Die Subjekte konstituieren sich dabei in einer dialektischen Beziehung zwischen Unterwerfung und Beherrschung. Um diesen Prozess im Feld der Intimität als konkret beobachtbares Geschehen rekonstruieren zu können, gilt es als nächstes ein umfassenderes Verständnis von diesen beiden Ebenen der Praxis und ihrem notorischen Spannungsverhältnis zu entwickeln.

Für ein solches Vorhaben bieten sich die Konzepte und Begriffe der *praxeologischen Wissenssoziologie* an, mit der sich beide Ebenen systematisch in den Blick nehmen lassen. So zeichnet sich die praxeologische Wissenssoziologie in der Tradition von *Ralf Bohnsack* durch eine Mehrdimensionalität in der Kategorienbildung aus. Sie unterscheidet dabei grundsätzlich zwischen zwei Ebenen der Sozialität, die in ein umfassendes Modell des *Orientierungsrahmens* (im weiteren Sinne) eingebettet sind (Bohnsack 2014a).

Mit der *primordialen Ebene der Sozialität* sind die impliziten bzw. inkorporierten Wissensbestände gemeint, die Bohnsack im Anschluss an Bourdieu auch im Konzept des Habitus zusammenfasst. Beim habitualisierten Wissen handelt es sich um ein praktisches Wissen, ein *Know-how*, das der Reflexion nur eingeschränkt zugänglich ist und deshalb in der Regel auch nicht von den handelnden Akteur:innen explizierbar ist (Bohnsack 2017:66). Dieses unbewusste praktische Wissen existiert nicht außerhalb seiner Anwendung, sondern vergegenwärtigt sich ausnahmslos und unmittelbar im Vollzug der Praxis selbst (Alkemeyer 2013:52). Wie die Praxis im Allgemeinen materialisiert es sich damit vor allem in den Bewegungen und Aktivitäten des Körpers und damit einhergehend im Gebrauch von Artefakten (Reckwitz 2003:290). Deshalb steht in der Rekonstruktion habitueller Wissensbestände auch die *körperliche Hexis* als unmittelbarer Ausdruck einer zum Körper gewordenen, inkorporierten sozialen Situiertheit (Bourdieu 2020a:129) im Fokus der praxeologischen Wissenssoziologie (Bohnsack 2017:145–57).

Als strukturierte Struktur ist dieser Habitus das Produkt einer einverleibten, zum Körper gewordenen Geschichte. Er bringt systematisch seinem Entstehungszusammenhang entsprechende Wahrnehmungs-, Handlungs- und Bewertungsweisen hervor (Bourdieu 2018:229, 2020a:101). Die primordiale Ebene der Sozialität erwächst dabei “auf der Grundlage und im Medium konjunktiver Erfahrung” (Bohnsack 2017:219). Das bedeutet, dass sie Ausdruck eines gemeinsamen Schicksals ist. Sie bildet sich entweder durch einen strukturidenten Erlebenszusammenhang, wie er sich auf gesellschaftlicher Ebene in *Milieus* (wie Klassen-, Geschlechter-, Generationen-, oder Bildungsmilieus) konstituiert oder durch gemeinschaftliche Erlebnisaufschichtungen in sozialen Gruppen aus (Bohnsack 2017:219, 2021b:91–92).

In seiner Beobachtung tritt uns das habituelle oder konjunktive Wissen entweder in der Darstellung der Praxis in Beschreibungen und Erzählungen (proponierte Performanz) oder in der direkten Beobachtung einer Handlung, eines Gesprächs oder einer Interaktion (performative Performanz) entgegen. Jede diskursive Darstellung des Performativen hat dabei auch ihre eigene *performative Logik*, ihren eigenen *Modus-Operandi*, der sich systematisch mit der Frage nach dem “*wie*” der Herstellung und Darstellung des Gesprochenen in den Blick nehmen lässt (Bohnsack 2017:93). Daraus lässt sich auch schließen, dass der *Habitus* jedem Handeln zugrunde liegt, er gleichzeitig aber nicht sein exklusives Prinzip ist (Bourdieu 2018:207).

In Abgrenzung zum konjunktiven Wissen sind mit der *propositionalen Logik* bzw. der *sekundären Sozialität im Modus des kommunikativen Wissens*, die grundsätzlich sprachlich vermittelten und demnach explizierbaren Wissensbestände gemeint (Bohnsack 2021b:91). Dazu gehören *Common-Sense-Theorien*, *institutionalisierte normative Erwartungen*, *Rollentypisierungen* sowie *Identität- bzw. Subjektnormen* (Bohnsack 2017:103). Für die Subjektivierungsforschung sind insbesondere die mit

Zwang ausgestatteten Subjektnormen von Interesse. Im Unterschied zum Habitus werden diese Verhaltenserwartungen von den Akteur:innen, als von außen kommend erfahren (Bohnsack 2014a:42–45). Sie repräsentieren demnach kein *Sein*, im Sinne einer Existenzweise, sondern ein *Sollen*. *Subjektnormen* haben einen virtuellen und regelhaften Charakter und bleiben trotz ihrer grundsätzlichen Explizierbarkeit, meistens solange implizit, bis ein Individuum im positiven oder negativen Sinne von ihnen abweicht (Goffman 2020).

Im Unterschied zum Habitus, der in der praxeologischen Wissenssoziologie auch als *Orientierungsrahmen* gefasst wird, lässt sich im Hinblick auf die kommunikativ-generalisierbaren Wissensbestände auch von *Orientierungsschemata* sprechen. Gleichzeitig dient der Begriff des Orientierungsrahmens (im weiteren Sinne) auch als übergreifende Kategorie (Abb. 1). Diese auf den ersten Blick paradoxe Verdoppelung begründet sich darin, dass aus der Sicht der praxeologischen Wissenssoziologie “die Orientierungsschemata ihre eigentliche Bedeutung erst durch die *Rahmung*, d.h. die Integration und ‘Brechung’ in und durch die fundamentale existentielle Dimension der Handlungspraxis erhalten, wie sie sich im Modus Operandi des Habitus oder eben Orientierungsrahmens vollzieht” (Bohnsack 2014a:35).



Abb. 1: Orientierungsrahmen der praxeologischen Wissenssoziologie (Bohnsack 2014a:37)

Die Verhaltenserwartungen an die Selbstpräsentation, wie sie durch Subjektnormen und Ideale repräsentiert werden, stehen dabei in einem *notorischen Spannungsverhältnis* zur existenziellen Kategorie des Habitus. Die Akteur:innen setzen sich dabei in der Praxis mit den an sie herangetragenen Verhaltenserwartungen auseinander, eignen sie sich an oder distanzieren sich von

ihnen (Bohnsack 2014a:43). Die daraus resultierenden reflexiven Spannungsverhältnisse zwischen den Wissensbeständen auf der kommunikativ-generalisierbaren und jenen auf der konjunktiven Ebene gehen dabei selbst wieder als spezifische Erfahrungsaufschichtungen in den Habitus ein (Bohnsack 2017:56). Die Spannungsverhältnisse können sich dabei nicht nur als Miss- sondern auch als Passungsverhältnisse zwischen Norm und Habitus ausdrücken, also dem reflexiven Bewusstsein einer Norm zu entsprechen (Geimer und Amling 2019b).

Es ist eben dieses Spannungsverhältnis zwischen feldspezifischen Subjektnormen und Habitus, aus dem das Subjekt hervorgeht. In diesem Sinne gebrauche ich den Begriff der Subjektnormen auch als funktionales Äquivalent zum Feldbegriff. Im Unterschied zu diesem stellt er, auch im Hinblick auf kleinere Untersuchungen, eine empirisch validere Alternative zum Feldbegriff dar (Bohnsack 2017:299).

## 2.5 Subjektivierung zwischen Struktur und Handlung

Im Allgemeinen erheben praxeologische Theorien den Anspruch den traditionellen Dualismus zwischen *individuellen Handlungen* und *gesellschaftlichen Strukturen* zu überwinden. Innerhalb des Paradigmas zeichnen sich dennoch unterschiedliche Schwerpunkte ab, die “den Fokus entweder auf die Gleichförmigkeit und Strukturiertheit des Sozialen oder aber auf ihre Unregelmäßigkeit und Offenheit legen” (Alkemeyer und Buschmann 2016:119).

Mit den Begriffen des Habitus und der Subjektnorm, wie sie in der praxeologischen Wissenssoziologie im Orientierungsrahmen (im weiteren Sinne) zusammengefasst werden, stehen in meinen bisherigen Ausführungen zwei Kategorien im Fokus, welche die Strukturiertheit und Kollektivität sozialer Praxis betonen (Bohnsack 2017, 2021b; Meuser 2013). Auch das Spannungsverhältnis zwischen den einverleibten Strukturen des Habitus und den als von außen kommend erfahren normativen Strukturen des Feldes stellt sich dabei letztlich als Strukturverhältnis dar (Bourdieu 2001:204–9), welches wiederum selbst in die Strukturierung des Habitus mit eingeht (Bohnsack 2014a:35). Konsequenterweise können diese Spannungsverhältnisse dann auch als kollektive Muster des Scheiterns oder Gelingens in den Fokus der soziologischen Beobachtung rücken (Reckwitz 2021:192) – zum Beispiel im Hinblick auf die oft schmerzhaften Erfahrungen des Klassenaufstiegs (Jaquet 2018) oder die spezifischen Dispositionen des/der Fremden (Schütz 2002). Mit der Betonung auf dem Wissen fokussieren die Kategorien der praxeologischen Wissenssoziologie also trotz des konstitutiven Spannungsverhältnisses zwischen *Sollen* und *Sein* eher auf der Strukturiertheit, Trägheit und dem reproduktiven Charakter sozialer Praktiken.

Wollen wir hingehen neben der strukturellen Ebene praktischer Subjektivierungsprozesse auch deren situationsspezifische Wandlungsfähigkeit berücksichtigen, benötigen wir eine Konzeptualisierung, die Praxis nicht nur als Einheit („practice-as-entity“) sondern auch als Performanz („practice-as-performance“) in den Blick nimmt (Shove, Pantzar, und Watson 2012). Ein solcher Schwerpunkt zeigt sich sensibel für die “situativen, durchaus auch bewussten und reflexiven Bewältigungs- und Reparaturleistungen der Agierenden, die selbst noch in den Fällen unabdingbar sind, in denen Handlungsverläufe durch Raumordnungen, Choreographien oder rationaler Planung strukturiert werden”(Alkemeyer und Buschmann 2016:125).

Ich will mich deshalb in weiterer Folge neben der praxeologischen Wissenssoziologie vor allem auf Judith Butlers *performative Diskurstheorie* beziehen. So sieht sich Butler - in kritischer Distanzierung zu Bourdieu - darum bemüht ein Modell performativer Praxis zu entwerfen, das mit der *iterativen Logik* die Möglichkeit einer fehlerhaften Wiederholung der Konventionen betont (Butler 2018:221–55). Entscheidend ist für sie dabei, dass mit der notwendigen Wiederholung der Praxis immer schon das Potential einer (nicht intendierten) Bedeutungsverschiebung einher geht (Butler 1991:207; Reckwitz 2008:86). Wie in der *Ethnomethodologie* und den *Cultural Studies* werden in ihrer Konzeption Praktiken demnach als Verrichtungen verstanden, “in deren Vollzügen sich fortlaufend eine je besondere Gegenwart entfaltet, die sich vollständiger Berechenbarkeit entzieht” (Alkemeyer und Buschmann 2016:119).

Wollen wir diese situativen Bedeutungsverschiebungen in der Rekonstruktion des praktischen Subjektivierungsgeschehens berücksichtigen, gilt es neben den Strukturkategorien des Habitus und der Subjektnorm, der Interaktion stärkere Beachtung zu schenken. Deshalb werde ich in der Folge im Anschluss an Butler (2019b) und Althussars (2016) Subjektivierung als interaktives Wechselspiel zwischen Fremd- und Selbstpositionierungen konzipieren. Demnach gilt es also zwei Spannungsverhältnisse in den Prozessen der Subjektivierung in den Griff zu bekommen: ein *strukturelles*, zwischen Habitus und Norm (1) und ein *performatives*, zwischen Selbst- und Fremdpositionierungen (2). Deshalb wende ich mich in der Folge der Frage zu, welchen konkreten Anhaltspunkt es für das performative Subjektivierungsgeschehen innerhalb der *Interaktion* gibt. Ausgangspunkt ist dabei Louis Althussars Konzept der Anrufung [interpellation].

## 2.6 Subjektivierung als Anrufung

Louis Althussars (2016) viel zitierte Theorie der *Interpellation*, zielt im Ursprung darauf ab zu erklären wie Individuen der vorherrschenden staatlichen Ideologie unterworfen und damit erst überhaupt als handlungsfähige Subjekte konstituiert werden. Diese Aufgabe kommt dabei vordergründig den sogenannten *ideologischen Staatsapparaten*, wie der Kirche, der Schule, den Medien oder dem

Kunstbetrieb zu. Im Unterschied zum repressiven Staatsapparat, greifen diese in der Wahl ihrer Mittel zur Unterwerfung nicht auf Gewalt, sondern auf Ideologie zurück: Die Ideologie „,agiert“ oder [...] ,funktioniert“; insofern als „sie unter den Individuen (sie rekrutiert sie alle) Subjekte ,rekrutiert“ oder die Individuen (sie transformiert sie alle) in Subjekte ,transformiert“ und zwar durch eine ganz genau bestimmte Operation, die wir *Anrufung* [interpellation] nennen“ (ebd. 2016:88).

Althusser konzipiert diese Anrufung dabei vordergründig als sprachliches *Adressierungsgeschehen*, welches er an einem Beispiel illustriert: In diesem fordert ein:e Polizist:in eine:n Passant:in mit dem Ruf „He, sie da!“ dazu auf, sich dem Gesetz zu stellen. Durch die Umwendung der angesprochenen Person, hin zur Polizist:in, erkennt diese das Gesetz und damit sich selbst als (Bürger:innen)Subjekt an. Erst das Zusammenspiel zwischen der *Aufforderung* und der *Anerkennung* des Gesetzes, vervollständigt dabei die Konstitution eines Bürger:innen Subjektes im Verständnis Althusars (ebd. 2016:88–89; Butler 2019b:101).

Das Konzept der Anrufung bei *Althusar* bestimmt demnach, so fasst es *Nadine Rose* prägnant zusammen: “den Vorgang, durch den ein Individuum mittels eines Rufes, einer Anrede oder Benennung als (Bürger-)Subjekt konstituiert wird und kennzeichnet” den “Mechanismus der Unterwerfung von Individuen als Subjekte im Rahmen einer (machtvollen Ideologie).” (Rose 2019:70).

Wenn wir nun die hier beschriebene Szene der Interpellation auf meinen Forschungsgegenstand übertragen, können wir an die Stelle der ideologischen Staatsapparate das Feld der Intimität einfügen. Analog zu Althusars Konzeption weist das Feld selbst spezifische Ideologien, Gesetze und Hegemonien auf, denen sich der Einzelne unterwirft, um in ihm Handlungsfähigkeit zu erlangen. Gleichwohl verweist der Feldbegriff im Unterschied zum Begriff des Apparates weniger auf ein von Regierungen gesteuertes Geschehen, als vielmehr auf ein dynamisches Kräfteverhältnis zwischen verschiedenen Subjektpositionen. Im Feld stehen sich demnach teilweise antagonistische Akteur:innen gegenüber, die aufgrund ihrer Positionen im sozialen Raum mit unterschiedlichen Chancen ausgestattet sind, ihre Interessen durchzusetzen (Bourdieu und Wacquant 2017:133).

Selbstverständlich gelten im Feld der Intimität ganz andere Regeln, spielt eine ganz andere Form der Normativität eine Rolle, wie sie im Fall der Anrufung durch den Polizisten transportiert wird, der als Repräsentant des Staates auftritt. So kann im Interaktionsgeschehen im Feld der Intimität potenziell jede:r die Rolle des Anrufenden einnehmen; tritt potenziell jed:r *soziale Andere* als Agent des Feldes und seiner Gesetzmäßigkeiten auf (Rose 2021:73).

Das Konzept der Anrufung lässt sich im Hinblick auf meinen Forschungsgegenstand also folgendermaßen zusammenfassen: *Jemanden als Subjekt der Intimität anzurufen bedeutet, dass ein Individuum vom Verweisungshorizont, der im Feld der Intimität geltenden Normativität adressiert wird.*

Damit ist aber nur die eine Hälfte *performativer* Subjektivierung markiert. Neben der Adressierung stellt sich eben immer auch die Frage, ob und wie die Adressierten den Anrufungen begegnen; also wie sich die Adressierten konkret zu dem normativen Gehalt der Anrufung positionieren und ob sie die darin artikulierten Subjektpositionen anerkennen und sich ihnen fügen oder, ob sie sich antagonistisch zu ihnen positionieren (Butler 2019b:10–11). Die praktischen Ein- und Anpassungsleistungen der Individuen an die feldspezifischen Normen und Ideale finden demnach keinesfalls reibungslos statt. Vielmehr zeichnet sich das Anrufungsgeschehen als potenziell konfliktbehaftete Interaktion ab, die sich durch Widerständigkeiten, Passungskonflikte und Spannungsverhältnisse auszeichnet (Butler 2019b).

## 2.7 Fremd- und Selbstpositionierungen im Video

Das bisher entwickelte Modell der Anrufung, durch welches die Prozesse der Subjektivierung im Feld der Intimität als Wechselspiel zwischen (sprachlich verfassten) Fremd- und Selbstpositionierungen entlang von normativen Erwartungen einsichtig werden, gilt es nun auf die verschiedenen Ebenen meines Forschungsgegenstandes zu transzendieren. So vollzieht sich die Konstitution von Subjektpositionen im Video, sowohl über das *Medium der Sprache* als auch über das *Medium des Bildes*. Ich nehme beide Ebenen in der Folge getrennt voneinander in den Blick. Diese Vorgehensweise erlaubt es mir sowohl die Diskurs- als auch die Bildebene im Video als selbstreferentielle Systeme zu behandeln und damit ihrer kommunikativen Eigenlogik gerecht zu werden. Die Verständigung *durch Bilder* wird dabei systematisch davon unterschieden, wie sich *über Bilder*, im Medium der Sprache, verständigt wird (Bohnsack 2011:28–29; Przyborski 2018).

In den folgenden Ausführungen werde ich deshalb systematisch zwischen diskursiven und körperpraktischen Anrufungen im Video unterscheiden. Auf allen Ebenen wird dabei die Leitdifferenz zwischen der performativen und propositionalen Logik der Praxis in den Blick genommen.

Auf der Ebene des Bildes werde ich darüber hinaus konzeptionell zwischen den körperpraktischen Adressierungen der abgebildeten Bildproduzent:innen auf der einen Seite und den Adressierungsleistungen der abbildenden Bildproduzent:innen auf der Anderen unterscheiden. Das Bild geht dabei notwendigerweise immer aus dem Zusammenwirken zwischen beiden Ebenen hervor (Bohnsack 2011:31), die ich ausgehend von der Frage nach den Subjektivierungsprozessen als Verhältnis zwischen Fremd- und Selbstpositionierungen konzipiere.

Als Erstes will ich ein genaueres Verständnis der diskursiv verfassten Praktiken der Anrufung gewinnen und wie sich in ihnen Machtverhältnisse artikulieren.

## **2.7.1 Adressierungen im Diskurs**

Nach dem bisher Gesagten, kann das Anrufungsgeschehen auf der sprachlichen Ebene als “mehrfach rekursives soziales Phänomen konzipiert [...] werden, so dass die Frage nach konkreten Adressierungen immer auch die Frage nach den Antworten auf solche Adressierungen” (Rose 2019:74) miteinschließt. Mehr noch lässt sich festhalten, dass Adressierbarkeit und Adressabilität eine Grundstruktur sozialer Kommunikation markiert (ebd. :73).

Systemtheoretisch verstanden, ist die reibungslose Kommunikation innerhalb eines Systems darauf angewiesen kommunikative Anschlussoptionen in Form von Adressen bzw. Personen zu konstruieren. Kommunikation ist demnach erst dadurch möglich, dass psychische Systeme adressiert und dadurch in die Kommunikation mit eingebunden werden (Hutter und Teubner 1994:118). So finden sich in jeder Sprache semantische Mittel mithilfe derer einzelne Personen oder Gruppen als solche adressiert werden können. Dazu zählen unter anderem nominale Benennungen wie zB. Namen oder Titel sowie personale Pronomen. Die Anredeformen können sich dabei aber auch auf soziale Kategorien wie den sozialen Status, Gender, Alter, Ethnizität usw. beziehen (Hartung 2008). Die Macht einer solchen Bezeichnung „liegt darin, dass sie das hervorbringt, was sie als gegeben unterstellt.“ (Bröckling 2013:54)

In diesem Sinne lässt sich auch davon sprechen, dass das Individuum in der Anerkennung seiner sozialen Existenz auf Kategorien, Begriffe und Namen angewiesen ist, die es nicht selbst geschaffen hat (Butler 2019b:25).

*Adressierungen- und Re-Adressierungen* stellen sich demnach als ein Geflecht aus kommunikativen Akten dar, innerhalb derer Subjektpositionen ausverhandelt und damit performativ hervorgebracht werden. In ihrem Verhältnis artikuliert sich maßgeblich die Frage danach, welche wechselseitigen Positionierungen sich in der Interaktion als anerkennungswürdig darstellen (Alkemeyer 2013:63–64).

### **2.7.1.1 Macht und Normativität in diskursiven Adressierungen**

Die bisher in abstrakten theoretischen Begriffen beschriebene diskursive Ebene der Anrufung lässt sich nun auch anschaulich am empirischen Material festmachen. Analog zur Rolle der Polizist:in ist es in der Doku-Soap *Bauer sucht Frau* unter anderen die Moderatorin, die als eine der anrufenden Instanzen in Erscheinung tritt. An der folgenden kurzen Sequenz lassen sich zwei unterschiedliche

Modi der Adressierung darstellen, die uns helfen nachzuvollziehen, in welcher Form Machtverhältnisse in diskursiven Adressierungen artikuliert werden.

In der interessierenden Diskurseinheit (Transkr. 1) unterstellt die Moderatorin dem Kandidaten Siegfried einen *ruhigen Charakter* [118-119] und fordert ihn deswegen dazu auf, in Zukunft etwas gesprächiger zu sein [123-126].

- 117 A: aber das seh ich bei dir, (S: @(.)@) das is schon einmal sehr gut. (.) Aber weißt du was auch  
118 immer gut kommt bei einer Dame natürlich; (.) erstmal ein so ein bisserl ein Kompliment machen  
119 Siegfried. ja? (.) und dann vielleicht im Vorfeld, weil du bist ja so ein bisserl schon ein- ein bissl  
120 ein Ruhigerer; glaub ich ein bissl, oder? #00:03:09-3#  
121  
122 S: #00:03:09-3# jo  
123  
124 A: ja, muss man sich vielleicht im Vorfeld ein bisserl was überlegen worüber man noch reden  
125 kann dann; also zum Beispiel wenn du gerne kochst, kannst du übers kochen reden, ((S:ja)) was  
126 dir da Spaß macht und so weiter, dann hat man gleich ein (.) Gesprächsstoff ((S: mhm)); ja?! und  
127 dann ist

Transkr. 1: Siegfried: 117-127

Mit dem Hinweis auf Siegfrieds ruhigen Charakter wird hier eine Adressierung im Modus der *Fremdzuschreibung* gebraucht. Eine solche Anrufung folgt dabei einer Logik der Typisierung, indem sie den Adressierten einer spezifischen Kategorie unterordnet. Bei Typisierungen handelt es sich erstmal um eine Grundkategorie sozialer Kommunikation, ohne die Gesellschaft nicht möglich wäre (Berger und Luckmann 2018:41). Sie ist dann möglicher Ausgangspunkt für eine Machtbeziehung, wenn sich in ihr eine *Fremdrahmung* artikuliert. Ein solcher Fall tritt ein, wenn eine der am Diskurs beteiligten Personen die Sprechakte des Gegenübers in einen neuen Kontext setzt, der nicht den von dieser Person selbst eingebrachten Orientierungen entspricht. Dabei kommt es zu einer *Neucodierung* der Praktiken oder Orientierungen einer der am Gespräch beteiligten Personen. Bohnsack spricht im Falle einer solchen Fremdrahmung auch von einer *Erst-Codierung*. Sie ist die basale Bedienung für machtstrukturierte Interaktion, muss aber nicht selbst schon Ausdruck einer solchen sein (ebd. 2017:246–47).

Entsprechend dem hier verfolgten kultursoziologischen Verständnis, der Kultur als diejenige gesellschaftliche Sphäre identifiziert, welche auf die Valorisierung und Affizierung des Sozialen ausgerichtet ist (Reckwitz 2017:76–77), interessiere ich mich für solche Fremdzuschreibungen vor allem im Hinblick auf ihre klassifizierende bzw. wertende Wirkung (s.a. Neckel und Sutterlüty 2010). Erst wenn die Fremdrahmungen (*Erst-Codierung*) einen solchen klassifizierenden Charakter (*Zweit-Codierung*) annehmen, lässt sich von einem Machtverhältnis in der sprachlichen Interaktion sprechen (Bohnsack 2017:247).

Dort wo Fremdzuschreibungen die so adressierten Individuen auf höchst selektive Auszüge ihrer morpho-physiologischen, sozialen oder kulturellen Kennzeichen reduzieren, kann auch von der *Konstruktion totaler Identitäten* gesprochen werden (Bohnsack 2017:247). Als ein Beispiel hierfür können die stereotypisierenden Fremdzuschreibungen genannt werden, welche die so Angerufenen rassistisch abwerten. In diesen *stigmatisierenden Typisierungen* werden einige wenige, für alle auf den ersten Blick ersichtliche und leicht wiedererkennbare Merkmale von Individuen oder Gruppen stark hervorgehoben, vereinfacht dargestellt und im selben Zuge degradiert, um damit eine hierarchische Unterscheidung zwischen Menschen zu rechtfertigen (Hall 1997:258). Bei der Konstruktion solcher *totalen Identitäten* handelt es sich um eines der wesentlichen Charakteristika machtstrukturierter Interaktion (Bohnsack 2017:247).

Wie wir im Verlauf des empirischen Teils dieser Arbeit immer wieder sehen werden, müssen die Adressierungen dabei keineswegs immer im negativen Sinne klassifizierend wirken. Vielmehr kann die Konstruktion totaler Identitäten auch Klassifizierungen in positiver Intention beinhalten. Wenngleich auch die so vorgenommenen Fremdzuschreibungen oft Ausdruck eines asymmetrischen Machtverhältnisses sind (ebd.)

In unserem Beispiel wird der *degradierende* Charakter der Fremdzuschreibung erst in seiner Kombination mit einem weiteren Strukturtyp praktischer Adressierung deutlich. So folgt auf die Fremdzuschreibung ein Modus der Anrufung, der in der Form eines *Appells*, eine explizite Veränderung des Bauern einfordert: Aufgrund seines vermeintlich ruhigen Charakters (Fremdzuschreibung) *soll* der Bauer für die Zukunft Gesprächsthemen vorbereiten (Appell). Zuerst bringt die Moderatorin also eine Orientierung hinsichtlich Siegfrieds Praktiken vor, die nicht von diesem selbst eingebracht wurde (*Erst-Codierung*). Aber erst durch den folgenden Appell erhält diese eine Wertung (*Zweit-Codierung*) (Bohnsack 2017:247).

Im Appell artikulieren sich demnach spezifische *Verhaltenserwartungen* an den Bauern, im Sinne einer *Subjektnorm* oder einer *virtuellen sozialen Identität*, die in Opposition zur aktuellen sozialen Identität des Bauern steht (Goffman 2020:10–11). Theoretisch lässt sich mit Bohnsack auf der Ebene der virtuellen sozialen Identitäten zwischen *imaginativen* und *imaginären sozialen Identitäten* unterscheiden. Im ersten Fall gehen die Akteur:innen davon aus, dass die Subjektnormen durch Arbeit an sich selbst früher oder später in die eigene Alltagspraxis integriert werden können. Bei den imaginären sozialen Identitäten ist das dagegen nicht der Fall. Sie werden von den Akteur:innen als nicht in die Handlungspraxis integrierbare *Verhaltenserwartungen* interpretiert (Bohnsack 2017:54–55).

Insofern ich das Adressierungsgeschehen als mehrfach rekursives soziales Phänomen konzipiert habe, stellt sich dann selbstverständlich immer auch die Frage, wie diese virtuellen

sozialen Identitäten in der Interaktion angeeignet werden. Also, in welchem Verhältnis die Selbstpositionierungen zu den Fremdpositionierungen stehen.

In unserem Beispiel wird mit der Norm des gesprächigen Subjekts eine imaginative soziale Identität aufgerufen von der tatsächlich angenommen wird, dass sie der Landwirt in Zukunft in die Handlungspraxis integrieren kann.

### 2.7.1.2 Einseitige- und asymmetrische Adressierungen im Diskurs

Um die symbolische Gewalt von Fremdzuschreibungen und die damit einhergehende Konstruktion von Subjektpositionen zu theoretisieren, kann es helfen, einen genaueren Blick auf die subjektivierende Wirkung einseitiger Adressierungsakte zu werfen. Diese entfalten ihre Macht selbst dann, wenn sie unter der Abwesenheit der Adressierten oder gegen deren Protest oder Ignoranz vorgenommen werden. Im Hinblick auf diesen Sachverhalt illustriert *Judith Butler* eine alternative Anrufungsszene zu der *Althussars*, deren Ausgangspunkt eine verletzend Anrede (hate-speech) ist:

“Stellen wir uns die durchaus plausible Szene vor, daß eine Person sich umdreht, um gegen den Namen zu protestieren, den man ihr zugerufen hat: “Das bin ich nicht, das muss ein Irrtum sein!” Und nun stellen wir uns vor, daß der Name sich ihr weiterhin aufzwingt, den Raum umgrenzt, den sie einnimmt, und weiterhin eine gesellschaftliche Position konstruiert. Unabhängig von den Protesten wirkt die Kraft der Anrufung weiter.” (Butler 2018:59)

Die Macht einseitiger Adressierungen erzeugt dabei *anteilige Subjektpositionen*, denen sich die adressierten Personen oft nur unter Einschränkungen entziehen können, und zwar auch dann, wenn sich die so Adressierten dem Gesetz nicht explizit unterwerfen.

Für mein eigenes Forschungsinteresse sind einseitige Adressierungen gleich in mehrfacher Hinsicht wesentlich. So findet sich eine Fülle an Sequenzen in der Show, in denen die Landwirte unter ihrer Abwesenheit von anderen Personen wie der Moderatorin und dem Filmteam adressiert werden. Die darin vorgenommenen Anrufungen haben einen wesentlichen Anteil daran, wie die Landwirte inszeniert werden.

Eine Mischform zwischen einseitigen und interaktiven Adressierungen begegnet uns im Video im Hinblick auf die *Postproduktion*. Auf der Ebene des Diskurses sind hier vor allem die nachträglich ins Video hinzugefügten Tonspuren gemeint, wie sie uns als Lieder und *Stimmen aus dem Off* begegnen (Krautkrämer 2020). Analog zur Kadrierung im Bild (Bohnsack 2017:275), handelt es sich dabei um eine *konstitutive Fremdräumung*. Diese resultiert aus einer *asymmetrischen Diskursstruktur*, die sich dadurch auszeichnet, dass in der Postproduktion durch das Hinzufügen von Tonspuren

auf das aufgezeichnete Material Bezug genommen werden kann, dies aber umgekehrt nicht mehr möglich ist. Im konkreten Fall der Vorstellungsvideos bedeutet das dann etwa, dass die Moderatorin als ‚Stimme aus dem Off‘ zugeschaltet wird, um die Gesprächsbeiträge der Kandidat:innen zu kommentieren. Während es sich bei den Adressierungen der Postproduktion also nicht notwendig um gänzlich einseitige Adressierungsakte im oben beschriebenen Sinne handeln muss, handelt es sich aber auf jeden Fall unvermeidlich um *asymmetrische Adressierungen*.

### 2.7.1.3 Selbstanrufungen im Diskurs

Im Hinblick auf die bisherigen Ausführungen zu der Macht einseitiger Adressierungen können wir uns fragen, ob eine diametral dazu ablaufende Anrufungsszene, eine in welcher die Adressierung ganz ohne einen adressierenden Anderen auskommt, auch vonstattengehen kann. Oder anders formuliert, ist die Konstitution von Subjektpositionen im Feld immer auf die Anwesenheit anderer angewiesen?

Wie schon der weiter oben eingeführte Begriff der Re-adressierung oder der Selbstpositionierung zu erkennen gibt, wird das adressierte Individuum nicht nur angerufen, sondern es kann auch Ausgangspunkt von Selbstanrufungen sein (Bröckling 2019:29). Das kann zum einen durch die oben skizzierte Rückweisung der Fremdadressierungen passieren - „Das bin ich nicht! Das muss ein Irrtum sein!“ (Butler 2018:58). Die so adressierte Person positioniert sich in dem Beispiel selbst antagonistisch gegen die auferlegte Position. Sie kann sich aber auch zum anderen auch explizit der Norm unterwerfen und die ihr zugewiesene Subjektposition anerkennen – ‚Ja, hier bin ich!‘ (Althusser 2016:86). Beide Möglichkeiten sind Ausdruck eines Aktes der Selbstpositionierung.

Wir können uns aber auch Szenen vorstellen, in denen der Einzelne ganz ohne die Anwesenheit anderer Selbstbeschreibungen, Selbstthematisierungen oder Selbstzurichtungen vornimmt. Wenngleich in solchen Praktiken der Selbstadressierung kein sozial Anderer anwesend sein muss, handelt es sich auch bei diesen einseitigen Adressierungen um gesellschaftlich vermittelte. Dabei nehmen die Individuen im Blick auf sich selbst die Position eines *Generalized Other* ein, der stellvertretend für die Normen und Werte eines Feldes steht, mit denen sie sich adressieren. In einem solchen Verständnis sind auch die Selbstverhältnisse Ausdruck des Sozialen (Mead 1972).

Wie schon in den vorigen Abschnitten, können wir uns auch hier ein solches Verhalten am anschaulichsten unmittelbar am Forschungsgegenstand vergegenwärtigen. Dabei zeigt sich, dass auch tendenziell eher einseitig vorgenommene Selbstadressierungen den Charakter einer Aushandlung annehmen können.

So positioniert sich Kandidat 2, Peter, in einer Diskurseinheit am Ende der untersuchten Sequenz als jemand der gerne auch einmal nackt in den Bach am eigenen Grundstück baden geht. Um sich sogleich mit einem lautstarkem “Na!” [95] von seiner eigenen, eher scherzhaft vorgebrachten *Selbstpositionierung*, zu distanzieren. In der Folge wählt er eine abgeschwächte Form dieser Selbstadressierung, welche die sexualisierende Konnotation des Gesagten entschärft, indem er sie in den Kontext eines lustigen, aber freundschaftlichen Verhaltens einer Männerrunde einbettet.

- 95 P: #00:04:40-0# Manchmoi leg i ma a Hosn aun und @manchmoi ned@. Na! Jo, i bin scho  
96 moi nockad mit de Kumpls einigsprunga, mit a Kistn Bier; woa a witzig; (.) und nur daun haum  
97 sie wieder maunche Leut aufregt, owa, des is mir daun egal.

Transkr. 2: Peter: 95-97

Solche Stellen sind dann mitunter Ausdruck von konfligierenden und sich überlagernden *Subjektnormen oder hybriden Subjektcodes*, die sich mitunter widersprechen und selbst Ausdruck eines Spannungsverhältnisses sind. (Reckwitz 2020).

In unserem Forschungsbeispiel sind vor allem die von den Landwirten vorgenommenen Selbstbeschreibungen, die unser Interesse im Hinblick auf einseitige sprachliche Adressierungen wecken.

## 2.7.2 Körperpraktische Adressierungen im Video

An dieser Stelle der theoretischen Ausführungen wechseln wir nun vom Medium der Sprache hin zum Subjektivierungsgeschehen im Medium Video. Um die Subjektivierungsprozesse im Video analog zum diskursiven Adressierungsgeschehen, als Wechselspiel zwischen praktischen Fremd- und Selbstpositionierungen konzeptualisieren zu können, müssen wir systematisch zwischen den Gestaltungsleistungen der abbildenden und abgebildeten Bildproduzent:innen unterscheiden (Bohnsack 2021a:573–74).

Zuerst liegt der Fokus der weiteren Betrachtungen auf den Gestaltungsleistungen der abgebildeten Bildproduzent:innen. In der Sprache der praxeologischen Wissenssoziologie lässt sich diesbezüglich auch vom szenischen Handlungsverlauf sprechen. Szenen stellen dabei im Film „Einheiten im Bereich der Bewegungen und Handlungen der abgebildeten Bildproduzent(inn)en“ (Bohnsack 2011:161) dar. Sie bilden demnach das körperpraktische Verhältnis der Akteur:innen untereinander und zu den Artefakten im Bild ab (Bohnsack 2014b:176). Es geht mir in der Folge also vor allem um die Theoretisierung des körperpraktischen Anrufungsgeschehens zwischen den Akteur:innen vor der Kamera.

Wenden wir uns dazu noch einmal Althussars Anrufungsszene zu. Wir erinnern uns: als Reaktion auf den Ruf der Polizist:in, wendet sich die Passant:in dieser zu, um sich dem Gesetz zu stellen. In ihrer Umwendung erkennt sie sowohl das Gesetz als auch sich selbst als (Bürger:innen) Subjekt an und bezieht damit praktisch eine Subjektposition (Althussar 2016). Mit der Umwendung enthält die Anrufungsszene eine körperliche Dimension, die wir bisher nur bedingt im Blick gehabt haben. Der Körper tritt dabei in doppelter Hinsicht auf. Zum einen als Medium der Performativität der Praxis (1) selbst: Jede Praxis - das gilt auch für den bisher behandelten Fall der Sprache - besteht prinzipiell aus "routinisierten Bewegungen und Aktivitäten des Körpers" (Reckwitz 2003:290). Wie bereits in Althussars Anrufungsbeispiel deutlich wird, lässt sich ohne Bezugnahme auf die Körperdimension oft schon die sprachliche Interaktion nicht zur Gänze verstehen. So betont auch *Goffman*, dass ein Gespräch in aller Regel damit beginnt, dass sich zwei Akteur:innen einander körperlich zuwenden (2005:44).

Aber auch unabhängig von der Sprache lässt sich die körperliche Performance in ihrer Mimik, Gestik und Motorik als Ausdruck einer Subjektpositionierung in den Blick nehmen (Reckwitz 2021:188). Der Körper ist dabei allein schon deshalb von essenzieller Bedeutung in der Konstitution von Subjektpositionen, weil jedes Individuum an seine körperliche Existenz gebunden ist. Streng genommen ist der Körper damit selbst schon Ausdruck einer spezifischen Subjektposition (Boltanski 2011:59).

Der Körper ist aber nicht nur performatives Medium der Praxis sondern zum Anderen (2) immer auch Ausdruck eines inkorporierten Wissens (Reckwitz 2003:290). Dabei rückt mit der *Hexis* eine Dimension des Habitus bzw. des konjunktiven Wissens ins Zentrum, die nicht minder als die kognitiven Schemata das Produkt gesellschaftlicher Verhältnisse ist. So sind die vermeintlich natürlichsten Charakteristika, wie sie sich etwa in der Physis, in der Körperhaltung, in der Muskulatur und Größe Ausdruck verschaffen, Produkt einer gesellschaftlichen Situiertheit, die sich als Wissensbestand in die Körper einschreibt (Bourdieu 2017a:113–14). Die Materialität des Körpers, seine Materialisierung (Butler 2019a:32), ist demnach selbst Zeugnis einer vergangenen Subjektivierungsgeschichte, die in der Interaktion aktualisiert wird (Butler 2018:248).

Wenngleich es also stimmt, wie *Judith Butler* im Hinblick auf das Beispiel Hate-Speech festmacht, dass die „verletzenden Namen und Betitelungen [...] in Glieder eingehen, Gesten gestalten und das Rückgrat beugen.“ (Butler 2018:248) sind "Knochen und Gelenke [...] kein Gespräch; und auch das Sprechen über diese ist unterschieden von dem Gegenstand selbst" (Wuttig 2016:132). So verstanden ist der Körper selbst zwar ein höchst formbares, aber auch in seinen natürlichen Möglichkeiten beschränktes Medium, dessen Materialität sich nicht gänzlich im Diskurs auflösen lässt (ebd.).

Wir können uns die beiden Dimensionen des Adressierungsgeschehens auf der Ebene der Körperpraxis nun auch mit Blick auf meinen Forschungsgegenstand vergegenwärtigen. In der Abbildung sehen wir den Kandidaten Siegfried und die Moderatorin, wie sie miteinander anstoßen (Abb. 1).



Abb. 2: Siegfried - Fotogramm 1; die anstoßenden Gläser

Die Szene realisiert sich dabei über die interaktiven und wechselseitig aufeinander abgestimmten Körperpraktiken. Dabei zeigt sich, dass die Interaktion simultan auf mehreren Ebenen gleichzeitig stattfindet. Das ist auch der Grund warum die dokumentarische Videoanalyse auf das Standbild als ihre Hauptanalyseeinheit zurückgreift (Bohnsack 2011:151–54). Am offensichtlichsten tragen in unserem Beispiel dabei die *anstoßenden Hände* und die *Blickbeziehung* der beiden Personen zur Gestaltung der Szenerie bei. Die Gesamtpraxis des *Gläser-Anstoßens* realisiert sich dabei erst durch das simultane Zusammenspiel der Handbewegung und des Augenkontakts. Neben der performativen Ebene artikuliert sich dabei auch ein Körperwissen um die Konventionen des Zuprostens, die von beiden Akteur:innen den Augenkontakt als Zeichen des Gegenseitigen Respekts und der Anerkennung einfordern.

Wenn wir uns dabei den unterschiedlichen Gesichtsausdrücken der beiden Akteur:innen zuwenden wird eine weitere Dimension körperpraktischer Adressierung einsichtig, die sich ganz besonders gut eignet die Spannungs- und Passungsverhältnisse in der Subjektivierung in den Blick zu nehmen: Die Ebene des emotionalen Ausdrucks. Für Bourdieu sind „sichtbare Symptome wie Erröten, Sprechhemmung, Ungeschicklichkeit, Zittern [...] Weisen, sich dem herrschenden Urteil, sei es auch ungewollt, ja widerwillig, zu unterwerfen“ (Bourdieu 2001:217). Emotionelle Expressionen sind in einem solchen Verständnis Ausdruck eines Spannungsverhältnisses zwischen Habitus und Subjektnormen. Sie lassen sich dann auch nicht als vorsoziale Entität betrachten, sondern bilden ein weitere Dimension vorreflexiven, habituellen Wissens ab (Illouz 2007b:10–11), die es im Hinblick auf das potenziell spannungsreiche Subjektivierungsgeschehen, ganz besonders zu beachten gilt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die körperpraktische Ebene der Subjektivierung, wie sie sich im szenischen Verhältnis der abgebildeten Bildproduzent:innen im Video zeigt, durch drei zentrale Ebenen auszeichnet: Zum ersten ist der Körper wesentlich das Medium durch welches und in welchem Subjektpositionierungen stattfinden. Zweitens sind diese Fremd- und Selbstpositionierungen durch das in ihnen aktualisierte normative und verkörperte Wissen gekennzeichnet, das Ausdruck einer vergangenen Subjektivierungsgeschichte sind. Nicht zuletzt gilt es im Blick auf das körperpraktische Subjektivierungsgeschehen ganz besonders auf die emotionalen Expressionen zu achten, die mitunter Ausdruck eines Spannungsverhältnisses zwischen Habitus und Subjektnorm sind.

### 2.7.3 Adressierungen durch das Video

Um das Subjektivierungsgeschehen im Medium Video angemessen theoretisch zu erfassen, gilt es noch ein letztes Verhältnis zwischen Fremd- und Selbstpositionierungen in den Blick zu nehmen: das zwischen den Adressierungsleistungen der abgebildeten und der abbildenden Bildproduzent:innen. Ein Bild oder Video stellt sich dabei immer als das Zusammenspiel beider Ebenen dar (Bohnsack 2017:191). So wird jede Aufnahme notwendigerweise über die Auswahl des Bildausschnitts; der Kadrierung konstituiert. Sie gehört neben der Perspektive zu den Gestaltungsleistungen, die eindeutig den abbildenden Bildproduzent:innen zugeschrieben werden können (Bohnsack 2017:275).

Wie bei der *asymmetrischen Adressierung* auf der Diskursebene handelt es sich bei der Wahl des Bildausschnitts um eine *konstitutive Fremdräumung*, welche die abgebildete Szene notwendigerweise in einen neuen Kontext setzt (ebd.). Von einem ungleichen Machtverhältnis im Adressierungsgeschehen lässt sich aber erst dann sprechen, wenn zur Erst-Codierung durch die Fremdräumung, eine machtvolle Zweit-Codierung hinzukommt, welche die Orientierungen der abgebildeten Bildproduzent:innen negativ- oder positiv klassifizierend überformt (ebd.:247). Dies geschieht in aller Regel dann, wenn sich in den Gestaltungsleistungen der Bildproduzent:innen keine homologen sondern heterologe Orientierungsrahmen dokumentieren (ebd.:191).

Die den Blick leitenden Wahrnehmungsschemata, wie sie sich in der Kadrierung und der Perspektive dokumentieren, sind dabei immer schon Ausdruck der gesellschaftlichen Situiertheit der abbildenden Bildproduzent:innen (Bourdieu 2017a:114). Weshalb sich im Bild und im Video „strukturell verfestigte Verhältnisse des Aufeinanderblickens und Einanderbetrachtens“ (Bohnsack 2017:281) verschiedener Milieus und gesellschaftlicher Großgruppen zeigen.

Im Medium Video kommen zu den hier exemplarisch dargestellten Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent:innen noch die verschiedenen Schritte der Postproduktion hinzu, wie

sie sich insbesondere im Schnitt, Einstellungswechsel und Montage zeigen. Auch sie müssen im Verhältnis zu den Gestaltungsleistungen der abgebildeten Bildproduzent:innen als Anrufungen interpretiert werden, in deren Wechselspiel sich die Subjektpositionen im und durch das Video konstituieren.

## 2.8 Fazit

Ich habe in diesem Kapitel die theoretische Ausgangslage für meine Forschung skizziert. Im Fokus stand dabei die Entwicklung einer soziologischen Heuristik, deren Begriffe und Konzepte die praktische Konstitution von Subjektpositionen im Feld der Intimität, wie sie im und durch das Medium *Bauer sucht Frau* stattfindet, ersichtlich macht.

Das Feld der Intimität stellt sich dabei als Praktiken- und Diskurskomplex dar, der rund um die Etablierung und Aufrechterhaltung von Intimbeziehungen organisiert ist. Die praktischen Ein- und Anpassungsleistungen der Individuen in diesem hierarchisch strukturierten sozialen Raum lassen sich dabei als Subjektivierungsprozesse verstehen.

Der konkret beobachtbare Prozess der Subjektivierung stellt sich dabei als ein dialektisches Zusammenspiel eines doppelten Spannungsverhältnisses dar: Dieses setzt sich zum einen aus dem *strukturellen Spannungsverhältnis* zwischen *Subjektnormen und Habitus* und auf der anderen Seite aus dem *performativen Spannungsverhältnis* zwischen *Fremd- und Selbstpositionierungen* zusammen.

Auf dieser theoretischen Grundlage entwerfe ich in der Folge ein methodisches Vorgehen zur empirischen Untersuchung praktischer Subjektivierungsprozesse, das beide Spannungsverhältnisse systematisch in die Auswertung miteinbezieht.

## 3 Methodologie und Methode

### 3.1 Auf dem Weg zu einer dokumentarischen Adressierungsanalyse

In Anknüpfung an Arbeiten *Karl Mannheims* zielt die dokumentarische Methode in der Tradition von *Ralf Bohnsack* vordergründig auf die Rekonstruktion impliziter, handlungsleitender Wissensbestände ab. Sie bietet uns damit einen methodisch kontrollierten Zugang zum Habitus der Akteur:innen (Bohnsack 2011:15). Dabei steht mit der performativen Logik die primordiale Ebene sozialen Handelns im Fokus der Interpretation (Bohnsack 2021b:89).

Dagegen gerät in neueren Untersuchungen vermehrt auch das notorische Spannungsverhältnis zwischen Habitus und Subjektnormen in den Blick (Burghardt 2020; Geimer 2014; Geimer und Amling 2019a; Geimer und Burghardt 2017; Przyborski 2018). Theoretisch-Methodologisch wird die dokumentarische Methode dieser Perspektivenverschiebung mit ihrer Mehrdimensionalität in der Kategorienbildung gerecht, wie ich sie weiter oben im Konzept des Orientierungsrahmen (im weiteren Sinne) dargestellt habe (Bohnsack 2014a).

Mit dem Fokus auf die Prozesse der Subjektivierung zielen auch meine eigenen Forschungsbemühungen auf das Spannungsverhältnis von Subjektnormen und Habitus ab und wie es sich in den wechselseitigen Adressierungen artikuliert. Wenngleich mit der *dokumentarischen Subjektivierungsanalyse* (Geimer und Amling 2019a) eine Variante der dokumentarischen Methode vorliegt, die mit ihrem Fokus auf die Subjektivierungsprozesse systematisch nach diesem Spannungsverhältnis fragt, bleibt die performative Ebene des Adressierungsgeschehens dabei zu wenig berücksichtigt. Wie ich im Theoriekapitel gezeigt habe, ist eine solche Perspektive jedoch obligatorisch, um das praktische Subjektivierungsgeschehen in den Vorstellungsvideos adäquat erfassen zu können. Eine Methode, welche diese Ebene hervorhebt findet sich dagegen in der an *Judith Butler* anschließenden *erziehungswissenschaftlichen Adressierungsanalyse* (Rose 2019, 2021; Rose und Ricken 2018). Mit der von mir verfolgten Forschungsstrategie einer *dokumentarischen Adressierungsanalyse*, will ich beide Methoden zueinander in Beziehung setzen.<sup>4</sup>

Bei beiden Perspektiven handelt es sich um Zugänge, die sich in eine immer länger werdende Reihe neuerer methodischer Verfahren zur Untersuchung *praktischer Subjektivierungsprozesse* einreihen lassen (Geimer, Amling, und Bosančić 2019). Sie verfolgen dabei dezidiert das Ziel, die *praktischen Aneignungsprozesse* von normativen Subjektvorgaben in den Blick zu nehmen (Geimer

---

<sup>4</sup> Die Synergien beider Ansätze wurden auch schon von *Nele Kuhlmann* und *Julia Sotzek* (2019) in ihrer Studie zu Feedbackgesprächen von Schüler:innen im Unterricht hervorgehoben. Gleichwohl handelt es sich bei ihrem Vorschlag nicht um eine Synthese zwischen dokumentarischer Methode und Adressierungsanalyse, sondern um eine Triangulation der Ergebnisse.

und Burghardt 2017:35; Rose 2019:67–68). In dieser Hinsicht grenzen sie sich von der klassischen, eher theoretisch-diskursanalytischen Forschung zur Subjektivierung ab, deren Interesse sich “bislang einseitig *nur* auf diskursive Subjektentwürfe der Moderne konzentriert hat” (Alkemeyer, Budde, und Freist 2013:14).

Während sich die Adressierungsanalyse “grundsätzlich für praktische Handlungsvollzüge als konkrete Anrufungs- oder Adressierungsszenarien interessiert und analytisch nach den darin implizierten virulenten *Normen*, nach nahegelegten *Positionen* und eingenommenen *Positionierungen* und ihren *Effekten*” (Rose 2021:75) fragt, zielt die dokumentarische Subjektivierungsanalyse auf die Rekonstruktion des notorischen Spannungsverhältnisses zwischen Subjektnormen und Habitus ab (Geimer und Amling 2019a).

Die adressierungsanalytische Perspektive hebt dabei den subjektivierenden Charakter adressierender Praktiken hervor und bietet damit einen konkreten mikrosoziologischen Anhaltspunkt für die empirische Beobachtung des Subjektivierungsgeschehens in der Interaktion (Rose 2019:73). Demgegenüber verweisen die zentralen Kategorien der dokumentarischen Methode, das *konjunktive* wie das *kommunikativ-generalisierbare Wissen*, auf die in der Interaktion aktualisierten Kollektivvorstellungen der beteiligten Akteur:innen (Bohnsack 2017:64).

Die Zusammenführung der beiden Forschungszugänge bedeutet nicht, dass die einzelnen methodologischen Prämissen und konkreten Arbeitsschritte gleichrangig mit in die Auswertung einfließen. So will ich schon mit der Namensstellung der *dokumentarischen Adressierungsanalyse* darauf hinweisen, dass sich das Verfahren auf methodologischer Ebene vordergründig auf die Prämissen der praxeologischen Wissenssoziologie (Bohnsack 2017) stützt und methodisch im Wesentlichen auf die Arbeitsschritte der dokumentarischen Videoanalyse (Bohnsack 2011) zurück greift. Es geht mir demnach weniger um eine substanzielle Veränderung der methodischen Arbeitsschritte als vielmehr um einen über alle Ebenen der Vorgehensweise angepasste Forschungshaltung.

Methodisch hat diese Synthese zur Konsequenz, dass die Analyse durch die Rekonstruktion des *doppelten Spannungsverhältnisses* gekennzeichnet ist, das ich bereits im Theorie-Kapitel ausgiebig bearbeitet habe: So lässt sich auf der einen Seite auf allen Ebenen der Interpretation aus der Perspektive der Adressierungsanalyse nach dem Verhältnis von *Fremd- und Selbstpositionierungen* (1) fragen. In der dokumentarischen Videoanalyse findet diese Differenzierung ihr Äquivalent in der Unterscheidung zwischen den Gestaltungsleistungen der abbildenden und abgebildeten Bildproduzent:innen (Bohnsack 2017:190–94), sowie auf der Ebene des Tons, in den wechselseitig aufeinander bezogenen Diskursbewegungen (Bohnsack 2014b:127).

Umgekehrt lässt sich im Hinblick auf die (Re-)Adressierungen eben nicht nur zwischen Fremd- und Selbstpositionierungen, sondern auch entlang der Leitdifferenz der dokumentarischen

Methode unterscheiden, die systematisch zwischen dem propositionalen und performativen Sinngehalt einer Handlung differenziert (Bohnsack 2011). Für die Subjektivierungsanalyse ist dabei insbesondere, die schon mehrmals erwähnte, Rekonstruktion des Spannungsverhältnisses zwischen *Habitus* und den *exterior erfahrenen Subjektnormen* (2) entscheidend (Geimer und Amling 2019a).

### 3.2 Dokumentarische Videoanalyse

Die dokumentarische Videoanalyse bezieht in ihrer Auswertungsstrategie *vier zentrale Leitdifferenzen* mit ein, deren Zusammenspiel die verschiedenen Interpretationsebenen konstituieren:

Wie für die dokumentarische Methode insgesamt, ist auch für die Videoanalyse die Leitdifferenz zwischen *kommunikativ-generalisierbaren* und *konjunktiven* Sinngehalt (1) wesentlich: Ihr Fokus auf dem habituellen Wissen, als die primordiale Ebene des Sozialen, mündet in einer AnalyseEinstellung, die über alle Ebenen der Interpretation hinweg primär von der Fragestellung geleitet ist, *wie* etwas im Video dargestellt wird (Bohnsack 2011). Auf der Ebene des Bildes findet die Differenzierung hinsichtlich des propositionalen und performativen Sinngehaltes, in der an Max Imdahl (1996) und Erwin Panofsky (1996) angelehnten Unterscheidung in dem *ikonographischen* und *ikonologisch-ikonischen* Sinngehalt eines Bildes ihren Ausdruck. Während die ikonographische Ebene dabei auf die kommunikativ-generalisierbaren Wissensbestände abzielt, also dahingehend *was* sich in der bildlichen Darstellung zeigt, dokumentiert sich auf der ikonologisch-ikonischen Ebene der Modus-Operandi oder Habitus der Darstellung (Bohnsack 2017:186–90).

Daneben unterscheidet die dokumentarische Videoanalyse auch systematisch zwischen der *Bild- und Tondimension* (2): Beide Ebenen werden dabei in einem ersten Schritt getrennt voneinander behandelt und erst am Ende der Untersuchung zueinander in Beziehung gesetzt. In der Reihenfolge der Analyseschritte folgt dabei zuerst die Interpretation der visuellen Dimension. Mit dieser zeitlichen Abfolge soll gewährleistet werden, dass die Rekonstruktion der bildlichen Eigenlogik nicht bereits vorab durch das textliche Vorwissen beeinflusst wird (Bohnsack 2011:173). Die dokumentarische Videoanalyse grenzt sich entsprechend auch von solchen Verfahren ab, welche die visuelle Ebene nur als Ergänzung zur diskursiven Ebene behandeln. Ihr Augenmerk gilt vielmehr der „Eigenlogik des Bildlichen bzw. Visuellen und der körperlichen Ausdrucksformen – einschließlich der Positionierungen des Körpers im Raum und in Relation zu Objekten“ (Bohnsack 2021a:573).

Neben der für das Video konstitutiven Relation von Ton und Bild, nimmt in der dokumentarischen Videoanalyse auf der Bildebene, die Differenzierung und Beziehung zwischen

den Gestaltungsleistungen der *abgebildeten und abbildenden Bildproduzent:innen* (3), eine zentrale Stellung ein. Im Fall der Gestaltungsleistungen der abgebildeten Bildproduzent:innen interessieren uns die Handlungen und Interaktionen jener Personen die im Video *vor* der Kamera stehen. Im Unterschied dazu sprechen wir von den Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent:innen im Hinblick auf alles was *hinter* der Kamera stattfindet. Das impliziert neben der Kamerahandlung, auch Schnitt und Montage, sowie die gesamte Postproduktion die an der Bildgestaltung beteiligt ist (Bohnsack 2011:161, 2014b:162).

Als letzte wesentliche Leitdifferenz der dokumentarischen Videoanalyse lässt sich das Verhältnis von *Simultanität und Sequenzialität* (4) nennen: Wie ich bereits weiter oben gezeigt habe erschließt sich der Sinngehalt einer abgebildeten Körperpraxis nur auf der Grundlage simultan ablaufender Gesten und Mimik (Bohnsack 2011:152). In der dokumentarischen Videoanalyse mündet das konsequenterweise darin, dass der Einzelbildanalyse ein erheblicher Stellenwert zugerechnet wird: „Denn die Simultanstruktur erschließt sich in valider Weise allein auf der Grundlage von ‚eingefrorenen‘ Bildern, von Standbildern, stills oder Fotogrammen“ (Bohnsack 2021a:579). Gleiches gilt auch im Hinblick auf die Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent:innen auf der Ebene der Simultanität (ebd. 2021a:580–81).

Wenngleich der Einzelbildanalyse ein größerer Stellenwert in der dokumentarischen Videoanalyse zugerechnet wird, zeigt sich der gesamte Sinngehalt einer Körperpraxis darüber hinaus nur in seiner kontextuellen Einbettung in einen sequenziellen Handlungsablauf. So lassen sich nur im Hinblick auf die sequentielle Struktur valide Aussagen über deren (Um-zu)Motive im Video treffen. Auf der Ebene der Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent:innen interessieren wir uns im Hinblick auf die sequentielle Struktur des Videos vor allem für die Montage- und Einstellungswechsel im Video (Bohnsack 2011:154–56).

Auf der Basis dieser 4 Leitdichotomien lassen sich in der Folge die einzelnen Schritte der dokumentarischen Videoanalyse, mit dem Fokus auf die mich interessierenden Subjektivierungsprozesse, im Detail darstellen.

### **3.1.1 Zur Rekonstruktion der Bildebene**

#### **3.1.1.1 Zur Auswahl der Sequenzen und Fotogramme**

Innerhalb der für die Analyse ausgewählten Videos gilt es in einem ersten Schritt, Sequenzen für die detailliertere Interpretation auszuwählen. Dabei wird im Allgemeinen davon ausgegangen, dass sich der Dokumentsinn oder Habitus der Bildproduzent:innen prinzipiell in allen Stellen eines Videos dokumentiert. Gleichwohl zeigt er sich in bestimmten Sequenzen leichter zugänglich als in

Anderen. Die Auswahl richtet sich demnach vordergründig nach einem möglichst forschungsökonomischen Zugang zum impliziten Wissen. Dabei folgen wir in der dokumentarischen Methode dem Kriterium der *Fokussierung*. Im Fall von Videos, die wie mein Forschungsbeispiel, nicht speziell für Forschungszwecke erstellt wurden, stellen die Eingangssequenzen einen bevorzugten Einsatzpunkt für die Analyse dar. In ihnen dokumentiert sich in besonderer Weise die *Relevanzsetzung* der Akteur:innen. Darüber hinaus zeigt sich der Dokumentsinn besonders deutlich an jenen Stellen, die sich durch eine *hohe interaktive* und *kompositorische Dichte* auszeichnen. Neben solchen dramaturgischen Höhepunkten können auch Sequenzen ausgewählt werden, die sich durch offensichtliche *Diskontinuitäten* und *Auffälligkeiten* im Verhältnis zum Gesamtvideo auszeichnen (Bohnsack 2011:174–76).

### 3.1.1.2 Zur Interpretation von Sequenzen und Einstellungswechsel und Montage

#### *Formulierende und reflektierende Interpretation*

Der erste Schritt der *formulierenden Interpretation* auf der Bildebene zielt auf die beschreibende Rekonstruktion des sequenziellen Verlaufs des interessierenden Videoabschnitts ab. Unter einer Sequenz wird in der dokumentarischen Videoanalyse das Zusammenspiel aus der abgebildeten Szene sowie Montage und Einstellungswechsel verstanden (Bohnsack 2011:161).

Szenen stellen dabei „Einheiten im Bereich der Bewegungen oder Handlungen der abgebildeten Bildproduzent(inn)en bzw. Kontinuitäten im Bereich der abgebildeten Objekte“ (Bohnsack 2011:161) dar. Im Hinblick auf den szenischen Verlauf können wir auch von der *Sequenzialität erster Ordnung* sprechen (Bohnsack 2021a:581). Im Fokus stehen dabei zum einen die Gebärden und operativen Handlungen auf der *vor-ikonographischen* Ebene, deren Motivstruktur wir unmittelbar am Bewegungsablauf und den aufeinander bezogenen Körperpraktiken rekonstruieren können. Sowie zum anderen, die auf der *ikonographischen* Ebene angesiedelten, institutionalisierten Handlungen, welche in stereotypisierender Form mit „Um-zu-Motiven“ (Schütz 1974:115–22) in Zusammenhang gebracht werden können (Bohnsack 2011:147).

Einstellungswechsel und Montage gehören dagegen eindeutig zu den Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent:innen. Im Unterschied zum szenischen Verlauf lässt sich hier auch von der *Sequenzialität zweiter Ordnung* sprechen, insofern Montage und Einstellungswahl „die Sequenzialität erster Ordnung immer schon voraussetzt, indem sie auf der Grundlage ihrer Vorgaben operiert“ (Bohnsack 2021a:581).

Das Konzept der *Einstellung* beschreibt dabei zum einen die Wahl des Bildausschnitts ausgehend von einem spezifischen Kamerastandpunkt, gleichzeitig markiert es aber auch jenen

zusammenhängenden Abschnitt der durchgehend, also ohne Schnitt, aus dieser eingenommenen Perspektive gefilmt wird. Uns interessiert auf dieser Ebene vor allem der Wechsel zwischen den verschiedenen Einstellungsgrößen (Abb. 3), sowie die Montage des verschiedenen Sequenzen im Hinblick auf Schnitt und Kamerabewegung, deren Zusammenspiel eine Sequenz konstituieren (Bohnsack 2011:160–61).

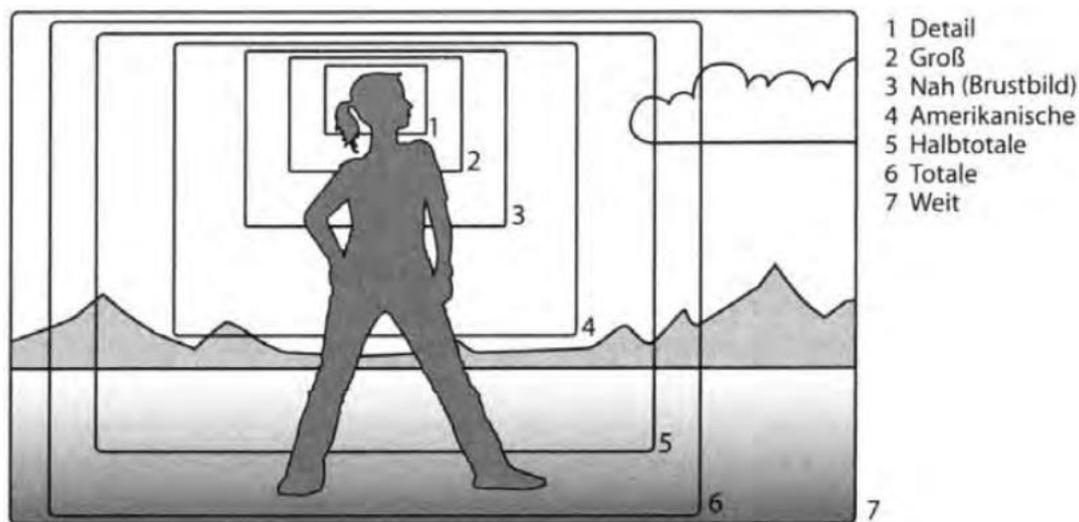


Abb. 3: Einstellungsgrößen (Kuchenbuch 2005:44)

Für die konkrete Rekonstruktion des sequenziellen Verlaufs wird der betreffende Abschnitt dann in *Haupt-, Unter- und eingelagerte Sequenzen* unterteilt. Während Untersequenzen Einstellungsvariationen innerhalb einer Hauptsequenz darstellen, sprechen wir in der dokumentarischen Methode von einer eingelagerten Sequenz, wenn eine Hauptsequenz, durch eine zweite Sequenz unterbrochen, danach aber wieder fortgesetzt wird (Bohnsack 2011:162).

Die *reflektierende Interpretation* der Sequenzialität folgt in der dokumentarischen Videoanalyse in der Regel erst auf die Auswertung der Fotogramme. Aus Übersichtsründen stelle ich sie jedoch bereits an dieser Stelle vor. Die Reihenfolge in den Arbeitsschritten ergibt sich dadurch, dass sich die Rekonstruktion der Sequenzialität als Strategie der Relationierung von Relationen darstellt: so kann die simultane Relationen die sich über die Rekonstruktion der Fotogramme erarbeiten lässt, im Hinblick auf ihre sequenzielle Relation zu den anderen Fotogrammen betrachtet werden. Es handelt sich streng genommen also um eine Relationierung der Relationierung, durch die sich das Video auszeichnet. Im Fokus stehen dabei insbesondere die Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent:innen und ihr Habitus (Bohnsack 2011:162–70).

In der dokumentarischen Adressierungsanalyse lassen sich auf dieser Ebene sowohl die körperpraktischen Adressierungen sowie die Adressierungsleistungen der abbildenden

Bildproduzent:innen in ihrer Sequenzialität danach befragen, welche Fremd- und Selbstzuschreibungen sich in ihnen artikulieren.

#### **3.1.1.4 Zur Auswahl der Fotogramme**

Wie schon bei der Auswahl der Sequenzen, ist auch in der Auswahl der Fotogramme für die Interpretation auf der Ebene der Simultanität, das Kriterium der Fokussierungsmetapher forschungsleitend. Neben den dramaturgischen Höhepunkten und der Dichte in der Interaktion sowie den Diskontinuitäten und der Positionierung im Gesamtvideo, beziehen wir uns dabei in der Auswahl der Fotogramme auch auf das *Kriterium der Repräsentanz*. Aufbauend auf den Ergebnissen der formulierenden Interpretation von Handlungs- und Interaktionsverlauf sowie Einstellungswechsel, Montage und Schnitt, gilt es die Fotogramme mitunter so auszuwählen, dass sie die umfangreichsten Hauptsequenzen im Video repräsentieren (Bohnsack 2011:175–76). Diese stehen dann auch stellvertretend für die typischsten Modi der Adressierung der abbildenden Bildproduzent:innen.

#### **3.1.1.5 Zur Interpretation der Fotogramme**

##### *Formulierende Interpretation*

Die Analyse der Simultanstruktur des Videos auf der Ebene der Fotogramme beginnt mit der formulierenden Interpretation. Im Kern zielt diese darauf ab zu rekonstruieren ‚was‘ auf dem Fotogramm abgebildet ist (Bohnsack 2011:30). Dabei wird im Anschluss an die Arbeiten der beiden Kunsthistoriker Erwin Panofsky (1996) und Max Imdahl (1996) zwischen der *vor-ikonographischen* und der *ikonographischen* Sinnebene unterteilt (Bohnsack 2011:32–33).

Wie in der formulierenden Interpretation der sequenziellen Abfolge, stehen auch auf der vor-ikonographischen Ebene der Bildinterpretation die Gebärden und Gesten, sowie die operativen Handlungen der abgebildeten Bildproduzent:innen im Fokus des Interesses (Bohnsack 2017:195–96). Dabei wird unter der weitestgehenden Suspendierung des textlichen Vorwissens (Bohnsack 2011:32), systematisch danach gefragt was „aus der gegenständlichen Welt auf dem Bild wiederzuerkennen“ (Przyborski 2018:155) ist.

Im Unterschied zur vor-ikonographischen Ebene setzt die ikonographische Interpretation „eine gewisse Vertrautheit mit bestimmten Themen oder Vorstellungen“ (Panofsky 1996:45) voraus, die im Fotogramm abgebildet sind. Im Fokus steht dabei der kommunikativ-generalisierbare Sinngehalt einer Abbildung, wie er sich in den institutionalisierten Handlungen und Rollenbeziehungen der abgebildeten Bildproduzent:innen artikuliert. (Bohnsack 2011:56–57).

Um sich den ikonographischen Sinngehalt eines Fotogrammes möglichst schnell zu vergegenwärtigen, schlägt *Aglaja Przyborski* vor, sich folgende Frage zu stellen: „Wie würde man jemandem, der das Bild nicht sieht und aus einem ähnlichen kulturellen Zusammenhang kommt, möglichst schnell und umfassend sagen, was das Bild zeigt?“ (ebd. 2018:156)

### *Reflektierende Interpretation*

Der Wechsel hin zu reflektierenden Bildinterpretation markiert auch den Übergang von der ikonographischen hin zur ikonologisch-ikonischen Analyseinstellung. Dabei steht nunmehr die Frage im Vordergrund *wie*, also in welchem Modus Operandi oder Habitus, etwas im und durch das Bild dargestellt wird (Bohnsack 2017:186–94). Mit *Gottfried Boehm* lässt sich das auch so verstehen, dass Bilder immer „auf einem doppelten Zeigen beruhen, nämlich etwas zu zeigen, und sich zu zeigen.“ (Boehm 2007:19) Der Dokumentsinn des Fotogramms erschließt sich uns dabei maßgeblich über die Rekonstruktion der *formalen Bildkomposition*, wie sie von *Max Imdahl* (1996) vorgeschlagen wurde.

Die erste Ebene der Rekonstruktion der formalen Bildkomposition betrifft die *planimetrische Ganzheitsstruktur* (1) des Fotogramms. Mit ihr wird der simultanen Eigenlogik des Bildes, das in der dokumentarischen Methode als selbstreferenzielles System behandelt wird, Rechnung getragen (Bohnsack 2011:40). So tritt uns das Bild immer schon als „Simultanstruktur“ entgegen, bei der das „Ganze [...] von vornherein in Totalpräsenz gegeben“ (Imdahl 1996:23) ist. Im Fokus dieses ersten Schrittes stehen demnach die Gestaltungs- und Kompositions-Prinzipien sowie die Gesamtästhetik des Bildes (Bohnsack 2017:188–90). Die Rekonstruktion der Simultanstruktur wird dabei mithilfe des Einzeichnens möglichst weniger, aber zentraler Feldlinien umgesetzt. (Przyborski 2018:157).

Wenn sich das Bild nicht durch klar erkennbare Feldlinien auszeichnet, können unterstützend auch *bildexmanente* Linien zur Interpretation hinzugezogen werden, die entweder entlang der Mittelpunkte oder des *Golden Schnitts* eingezeichnet werden. Durch sie lassen sich zusätzlich Eindrücke über die Positionierung des szenisch Gezeigten gewinnen (ebd. 2018:158).

Der zweite Schritt der reflektierenden Interpretation zielt auf die Rekonstruktion der *Perspektivischen Projektion* (2) ab. Mit diesem Arbeitsschritt erlangen wir unmittelbaren Einblick in die Perspektive der abbildenden Bildproduzent:innen (Bohnsack 2014b:168) und damit Zugang zu deren Adressierungsleistungen.

Während sich die Zentralperspektive in der Malerei erst mit der Renaissance durchgesetzt hat (Panofsky 1980), konstituiert sich die Fotografie und das Video immer schon vom subjektiven Standpunkt der abbildenden Bildproduzent:innen aus (Bohnsack 2011:243). Die abgebildeten

Gegenstände und Personen erscheinen demnach im Bild in ihrem räumlichen Verhältnis zur Perspektive der kameraführenden Person. In der dokumentarischen Methode interessiert uns dabei insbesondere, welche der abgebildeten Personen und Gegenstände in der Aufnahme ins perspektivische Zentrum gerückt werden und welche Dynamiken sich im Bild durch den gewählten Einstellungswinkel ergeben (ebd. 2011:57–58).

Praktisch wird dies mithilfe der Einzeichnung von Fluchtpunkten im Bild bewerkstelligt. Dadurch lässt sich zwischen verschiedenen Perspektiven, wie der *Frontalperspektive*, mit einem Fluchtpunkt, und der *Schräg- oder Übereckperspektive*, mit ihren beiden Fluchtpunkten, unterscheiden. Darüber hinaus können wir dann auch rekonstruieren, ob die abgebildeten Personen und Gegenstände aus einer *Unter- oder Aufsicht* in den Blick genommen werden (ebd.).

Während sich die perspektivische Projektion eindeutig als Adressierung der abbildenden Bildproduzent:innen deuten lässt, stehen im darauf folgenden Arbeitsschritt die wechselseitigen Adressierungen zwischen den abgebildeten Bildproduzent:innen im Fokus des Interesses. So zielt die Rekonstruktion der *szenischen Choreografie* (3) auf die „szenische Konstellation der in bestimmter Weise handelnden oder sich verhaltenden Figuren in ihrem Verhältnis zueinander“ (Imdahl 1996:19) ab. Demnach rücken in diesem Arbeitsschritt die sich im Bild zeigenden sozialen Szenarien, wie sie sich im Verhältnis der abgebildeten Bildproduzent:innen zueinander sowie in ihrer Beziehung zu den Artefakten, Räumen und Tieren dokumentieren, in den Forschungsfokus (Bohnsack 2011:57).

Die erstmals von *Max Imdahl* vorgeschlagenen und von *Ralf Bohnsack* in die dokumentarische Bildanalyse eingebundenen Arbeitsschritte in der Rekonstruktion der planimetrischen Ganzheitsstruktur, lassen sich um die Interpretation des Verhältnisses von *Schärfe und Unschärfe* ergänzen. Während die scharf im Bild eingefangenen Komponenten stärkeren Objektcharakter haben, tragen die unscharfen Teile stärker zur Stimmung des Bildes bei. Mit Blick auf das Verhältnis der beiden Ebene lassen sich also vor allem Eindrücke über die Atmosphäre und Stimmung im Bild gewinnen (Przyborski 2018:45–48, 160).

In einem abschließenden Interpretationsschritt werden dann die Ergebnisse der verschiedenen Ebenen, inklusive der ikonographischen und vor-ikonographischen, zueinander in Beziehung gesetzt, um die sich im Bild zeigenden habituellen Wissensbestände in Abgrenzung zu den Subjektnormen zu rekonstruieren (ebd. 2018:160–61). Dabei nehmen wir in der dokumentarischen Adressierungsanalyse insbesondere das wechselseitige Verhältnis zwischen den Fremd- und Selbstpositionierungen sowie die sich in ihnen artikulierenden Spannungs- und Passungsverhältnisse in den Blick.

### 3.1.2 Zur Rekonstruktion der Diskursebene

In der Rekonstruktion der Diskursebene orientiere ich mich an den Arbeitsschritten der *dokumentarischen Gesprächsanalyse* (Bohnsack 2014b; Przyborski 2004). Wie schon auf der visuellen Ebene wird auch hier in zwei aufeinander folgenden Arbeitsschritten zwischen der Ebene der *formulierenden* und der *reflektierenden* Interpretation differenziert.

#### *Formulierende Interpretation*

Die *formulierende Interpretation* zielt auf die Rekonstruktion der *thematischen Struktur des Diskurses* ab (Bohnsack 2014b:136–37). Im Vordergrund steht dabei die Leitfrage danach, *was* im Diskurs gesagt wird. Die Interpretation fokussiert auf dieser Ebene also vor allem auf den *kommunikativ-generalisierbaren Sinngehalt* des Tons (Przyborski 2004:53).

Dazu wird der Ton des Videos, ähnlich wie auf der visuellen Ebene, durch das identifizieren thematischer Wechsel in inhaltlich abgeschlossene Passagen mit *Ober- und Unterthemen* eingeteilt. Die dadurch gewonnenen *Diskurseinheiten* bilden die kleinste Analyseeinheit der dokumentarischen Gesprächsanalyse und sind die Basis für die folgende reflektierende Interpretation (ebd.:50).

Bei einer Diskurseinheit in der Gesprächsanalyse handelt es sich um eine *interaktiv* hergestellte Sinneinheit, die sich in der Relationierung mindestens dreier *Diskursbewegungen* konstituiert: In einer ersten bringen eine oder mehrere Personen [A] einen Orientierungsgehalt vor (*Proposition/These*). Auf die Initiierung des Themas folgt eine Reaktion durch eine Einzelperson oder eine Gruppe [B], die an den Orientierungsgehalt der ersten anschließt, indem sie ihn zB. weiter ausführt, bestätigt oder sich in Opposition zu diesem positioniert (*Antithese*). Aber erst durch eine dritte Diskursbewegung, hier die abschließenden Reaktion von [A] auf den Orientierungsgehalt von [B], die dann etwa die Form einer *Synthese* annehmen kann, lässt sich der *kollektive* Sinngehalt einer Diskurseinheit in den Blick nehmen. Diese kann auch mehr als drei Diskursbewegungen umfassen (Bohnsack 2014b:127).

Für mein eigenes Forschungsvorhaben müssen im Hinblick darauf einige Einschränkungen gemacht werden. Während sich der Diskurs im ersten Vorstellungsvideo (Kapitel 4.1) über weite Strecken durch eine *echte* dialogische bzw. interaktive Struktur auszeichnet, nimmt er im zweiten untersuchten Vorstellungsvideo (Kapitel 4.2) zumeist die Form eines *Pseudo-Diskurses* an. Der dialogische Charakter entsteht dabei erst durch die in der Postproduktion hinzugefügten Kommentare *“aus dem Off”*. Daraus resultiert, dass die Diskurseinheiten aus höchstens zwei echten Diskursbewegungen bestehen können. In dem interessierenden Video ist das meistens die Kombination einer vom Kandidaten vorgebrachten Orientierung, in der Form einer *Selbstbeschreibung* (These) und einer eingespielten *Reaktionen* der Moderatorin aus dem Off

(Antithese). Beide Gesprächsbeiträge entstehen dabei zeitlich versetzt, einmal in der Produktion und das zweite Mal in der Postproduktion, so dass eine dritte echte Diskursbewegung unmöglich ist. So kann die Moderatorin zwar auf den Sinngehalt der Orientierung des Kandidaten eingehen, umgekehrt ist das hingegen nicht der Fall. Wie ich bereits weiter oben angemerkt habe, sind die so entstehenden *fragmentarischen Diskurseinheiten*, deshalb von einer *konstitutiven Fremdrahmung* gekennzeichnet.

Die Diskurseinheiten der dokumentarischen Methode sind dabei vergleichbar mit dem, was in der *ethnomethodologischen Konversationsanalyse* als “adjacency pairs” oder Paarsequenzen (Sacks 2006:521–75) beschrieben wird (Bohnsack 2014b:126). Auf deren Identifikation zielt dann auch die erziehungswissenschaftliche Adressierungsanalyse ab, die sich in der “Analyse der formalen (und sequentiellen) Organisation von Adressierungen und Re-Adressierungen” (Rose 2019:77) auf die analytischen Instrumente der Konversationsanalyse bezieht (ebd.).

Um dem Forschungsfokus der Adressierungsanalyse ergänzt, lassen sich die Diskursbewegungen in echten und fragmentarischen Diskurseinheiten, dann als dialektisches Wechselspiel zwischen *Fremd- und Selbstpositionierungen (These/ Antithese)* innerhalb einer spezifischen Themensetzung in den Blick nehmen. Auf die inhaltliche Abgrenzung solcher Diskurseinheiten zielt der erste Schritt in der formulierenden Interpretation des Diskurses in der dokumentarischen Adressierungsanalyse ab.

Nachdem wir einen thematischen Überblick über das gesamte Tonmaterial gewonnen haben, folgt in einem zweiten Schritt normalerweise die Auswahl einzelner Passagen, die sich aufgrund ihrer thematischen Relevanz besonders gut für die folgende detaillierte formulierende und reflektierende Interpretation eignen (Bohnsack 2014b:137). Aufgrund dessen, dass die Diskurse der mich interessierenden Vorstellungsvideos nur wenige Minuten dauern<sup>5</sup>, werde ich jeweils die gesamten Abschnitte einer formulierenden Feininterpretation unterziehen. Aufbauend auf den ersten Schritt geht es dabei darum, den *kommunikativ-generalisierbaren Sinngehalt* der einzelnen Diskurseinheiten reformulierend zusammenzufassen (Przyborski 2004:53).

### *Reflektierende Interpretation*

Während auf der Ebene der formulierenden Interpretation die Rekonstruktion der thematischen Struktur des Diskurses, auf der Ebene kommunikativ-generalisierbarer Wissensbestände im Vordergrund stand, zielt die reflektierende Interpretation nun auf die konjunktiven Wissensbestände bzw. kollektiven Orientierungsrahmen der Interaktionspartner:innen ab. Dabei

---

<sup>5</sup> Siegfrieds Vorstellungsvideo hat eine Länge von 4:30 Minuten, das von Peter etwa 5 Minuten.

geht es vordergründig also um die Frage, *wie*, also in welchem Modus Operandi, ein Thema behandelt wird (Bohnsack 2014b:137).

An dieser Stelle wird nun auch nochmal klar warum die kleinste Sinneinheit der dokumentarischen Methode nicht der einzelne Sprechakt, sondern der *Inter-akt* bzw. die Diskurseinheit ist, die aus mindestens drei - im Ausnahmefall *fragmentarischer Diskurseinheiten* aus zwei - Diskursbewegungen besteht. So zeigt sich im Unterschied zum kommunikativ-generalisierbaren Sinngehalt einer Äußerung, deren konjunktiver Sinngehalt, nur über die Bezugnahme auf seinen Kontext und in seinem Wechselverhältnis zu den Orientierungen der restlichen Interaktionspartner:innen. Das liegt daran, dass der Fokus mit der performativen Ebene des Diskurses auf dem unmittelbaren Vollzug der Sprechakte liegt, wie er nur sinnvoll über seine Kontextualisierung rekonstruiert werden kann (Bohnsack 2017:92–94).

Ausgangspunkt für die Rekonstruktion des dokumentarischen Sinngehalts sind dabei die in der formulierenden Interpretation definierten Diskurseinheiten und die darin eingebrachten *Orientierungen*. Wenn es sich dabei um eine erstmals eingebrachte Orientierung handelt, wird in der dokumentarischen Methode auch von einer *Proposition* gesprochen (Bohnsack 2014b:137). Propositionen finden sich in der Regel dort, wo ein Themenwechsel in der Diskursstruktur stattfindet. Genau darum werden in der formulierenden Interpretation die thematischen Wechsel in Unter- und Oberthemen herausgearbeitet (Przyborski 2004:63–64). Dabei ist nochmal zu beachten, dass es auf der Ebene der reflektierenden Interpretation nur sekundär darum geht, *was* in dieser Proposition thematisiert wird, sondern vielmehr darum *wie* das aufgeworfene Thema im Diskursverlauf eingebettet ist. Entsprechend wird innerhalb einer Proposition zwischen dem *proponierten (kommunikativ-generalisierbaren)* und *performativen (konjunktiven)* Sinngehalt der Äußerung unterschieden (Bohnsack 2021b:92–93).

Die proponierten Orientierungen gewinnen ihre Konturen dabei in der Regel in Bezug auf die gemeinsam geteilten *positiven* und *negativen Gegenhorizonte*, innerhalb derer ein Thema behandelt wird. Sie bilden wichtige Komponenten des kollektiven Erfahrungsraumes einer Gruppe oder eines Milieus ab. Die Gegenhorizonte treten dabei besonders prägnant an Stellen im Diskurs auf, die durch eine hohe interaktive und metaphorische Dichte gekennzeichnet sind. Solche Stellen werden, wie in der Bildanalyse, mit dem Begriff der Fokussierungsmetapher markiert und sind Ausgangspunkt für die genauere Analyse von Diskurseinheiten (Bohnsack 2014b:138).

Durch die Rekonstruktion der wechselseitig eingebrachten Orientierungen lassen sich dann auch verschiedene *Modi der Diskursorganisation* ausmachen, die Ausdruck des sozialen Verhältnisses zwischen den Diskursteilnehmer:innen sind (Bohnsack 2011:140). Damit rückt die formale

Organisation der wechselseitig aufeinander bezogenen Redebeiträge in den Fokus des Interesses (Bohnsack und Schäffer 2013:309).

Dabei kann sich auch herausstellen, dass das Gespräch nicht auf der Grundlage gemeinsam geteilter, sondern unterschiedlicher Orientierungsrahmen geführt wird. In einem solchen Fall wird in der dokumentarischen Methode auch von einer *exkludierenden Diskursorganisation* gesprochen, die sich in einem Neben- oder Gegeneinander der eingebrachten Orientierungen ausdrückt. Von einem *inkludierenden Modi der Diskursorganisation*, wird dagegen dann gesprochen, wenn sich auf der Basis gemeinsamer Orientierungsrahmen ein unmittelbares Verstehen artikuliert (Przyborski 2004:285–87).

Während der inkludierende Modi dabei Ausdruck eines konjunktiven Verhältnisses zwischen den Diskursteilnehmer:innen ist, bildet bei exkludierenden Modi die *Distinktion*, wie sie in der Soziologie *Bourdieu's* (2016) im Fokus steht, das zentrale Charakteristikum des sozialen Verhältnisses zwischen den Diskursteilnehmer:innen (Bohnsack 2014b:69, 2017:300). Wie ich weiter oben bereits ausgeführt habe, sind solche differenten Orientierungen auch der Ausgangspunkt für die Rekonstruktion machtstrukturierte Interaktionen (Bohnsack 2017:246–47).

Zusammenfassend und im Hinblick auf Subjektivierungsprozesse interessieren wir uns auf der Ebene der reflektierenden Interpretation des Diskurses also vordergründig dafür, *wie* die Adressierungen im Gesamtkontext des Gespräches eingebracht werden und welche Orientierungsrahmen sich in ihnen artikulieren. Ein besonderes Augenmerk gilt dabei der Rekonstruktion der Diskursorganisation: im Besonderen stellt sich dabei die Frage nach dem Verhältnis zwischen den proponierten Fremd- und Selbstpositionierungen der unterschiedlichen Diskursteilnehmer:innen, den daraus resultierenden machtvollen Fremdrahmungen sowie Spannungs- und Passungsverhältnissen zwischen Subjektnormen und Habitus.

### **3.1.3 Reflektierende Gesamtinterpretation, Fallvergleich und Typenbildung**

Im letzten Schritt der dokumentarischen Videoanalyse werden dann die verschiedenen Ebenen der Interpretation zusammengeführt. Dabei geht es weniger darum den gesamten Ablauf des Videos zu rekonstruieren, sondern die verschiedenen Ebenen miteinander zu vergleichen, um *Strukturhomologien* in den Modus Operandi herauszuarbeiten (Bohnsack 2011:144). Die verschiedenen Ebenen dienen demnach als *fallinterne Vergleichshorizonte*, an denen sich die herausgearbeiteten Interpretationen wechselseitig validieren lassen (Bohnsack 2011:155).

Im Hinblick auf mein eigenes Forschungsinteresse gilt es dabei systematisch, die verschiedenen Ebenen des Anrufungsgeschehens herauszuarbeiten und zueinander in Beziehung zu setzen. In der Rekonstruktion der Fremd- und Selbstpositionierungen stellt sich demnach auf der einen Seite

die Frage *was*, also insbesondere welche Themen und in dem Zusammenhang, auf welche Subjektnormen, wird im mehrfach rekursiven Adressierungsgeschehen verwiesen? Und zweitens: *wie*, also in welchem Modus-Operandi oder Habitus, werden die Adressierungen vorgebracht?

Bereits im Blick auf den zweiten Fall können wir dann die Ergebnisse der ersten Analyse, als methodisch kontrollierte Vergleichshorizonte, in die Interpretation miteinbeziehen. Damit kann die Standortgebundenheit der Interpret:in zunehmend methodisch kontrolliert werden (Bohnsack 2014b:139).

Im Hinblick auf die Ergebnisse zielt die dokumentarische Analyse normalerweise entweder auf die *soziogenetische* oder *sinnngenetische* Typenbildung ab. In der sinngenetischen Interpretation steht der Habitus als *strukturierende Struktur* (Bourdieu 2016:279) im Fokus. Also dahingehend, wie er systematisch Praktiken in der Interaktion hervorbringt. Dagegen sprechen wir dort von *soziogenetischer* Typenbildung, wo die „Strukturbedingungen der Genese des Habitus“ (Bohnsack 2017:301) im Sinne der Erfahrungsaufschichtung, durch welche sich der Habitus gebildet hat im Fokus steht. Diese Interpretation zielt auch auf den Habitus als *strukturierte Struktur* (Bourdieu 2016:279) ab (s.a. Bohnsack 2013).

In meiner eigenen Forschungsarbeit ist der Habitus allein in seiner sinngenetischen Dimension erfassbar. Er tritt in der Konstitution von Subjektpositionen im Medium Video als strukturierende Struktur auf. Weshalb ich in loser Anlehnung an Bohnsack auch von *sinnngenetischer Subjektivierung* sprechen will. Im Unterschied dazu lässt sich von *soziogenetischer Subjektivierung* nur dort sprechen, wo wir die milieuspezifische „Subjektivierungsgeschichte“ (Kuhlmann und Sotzek 2019:116) in den Blick nehmen können.

### **3.3 Sample, Feldzugang und Transkription**

Wie ich bereits in der Einleitung ausgeführt habe, richtet sich der Fokus meiner empirischen Analysen auf die Vorstellungsfolgen der 18. Staffel der Doku-Soap *Bauer sucht Frau*. Die beiden Episoden wurden erstmalig am 02.06. und 09.06.2021 vom Privatsender *ATV* ausgestrahlt. In ihnen werden die Landwirt:innen alleine oder zu zweit in jeweils ca. 10-15 Minuten langen Clips gezeigt. Insgesamt werden dabei 16 österreichische Landwirt:innen auf der Suche nach einer:er Parnter:in vorgestellt: Bei dem allergrößten Anteil von 14 Personen handelt es sich dabei um heterosexuelle Männer. Zudem suchen eine Landwirtin und ein homosexueller Landwirt nach einem Partner. Zwei Brüderpaare aus der Gruppe der heterosexuellen Männer werden dabei auch jeweils in einem gemeinsamen Clip vorgestellt (atv.at 2021a).

Die Rekonstruktion der praktischen Herstellung von Subjektpositionen und deren relationales in-beziehung-setzen gibt uns einen ersten Einblick in die Struktur eines sozialen Feldes (Reckwitz 2021:192–93). Daraus resultiert eine Samplestrategie, welche auf die Auswahl möglichst kontrastreicher Fälle abzielt. Die so aus theoretischen Gesichtspunkten ausgewählten Fälle verhalten sich dabei bestenfalls wie empirische Idealtypen, die in ihrer relationalen Beziehung einen sozialen Raum aufspannen, der ein möglichst breites Spektrum des Forschungsfeldes abdeckt. Ausgehend vom Grundgedanken der *maximalen Kontrastierung* (Equit und Hohage 2016:12) habe ich deshalb nach der ersten Sichtung der Vorstellungsfolgen für die weitere Analyse zwei Kandidaten ausgewählt, die sich besonders kontrastreich voneinander unterscheiden.

Gerade die Kontrastierung der Fälle nimmt in der dokumentarischen Methode eine zentrale Rolle ein. Dabei hat die *vergleichende oder komparative Analyse* den Zweck, die Standortgebundenheit der Interpretation methodisch zu kontrollieren, indem empirisch vorgefundene Vergleichshorizonte hinzugezogen werden (Bohnsack 2011:239).

Daneben war es mir wichtig eine (qualitativ) repräsentative Auswahl im Hinblick auf die typische geschlechtsspezifische Ausgangslage im Gesamtsample zu treffen, in dem sich vornehmlich heterosexuelle Männer auf der Suche nach einer Frau befinden.



Abb. 4: „Siegfried – der sehnsüchtige Bergbauer“ (atv.at 2021d)



Abb. 5: „Peter – der charismatische Weltenbummler“ (atv.at 2021c)

Für die detaillierte Analyse habe ich zum einen das Vorstellungsvideo des 37-jährigen Vollerwerbsbauern Siegfried ausgewählt (Abb.4). Der heterosexuelle Landwirt repräsentiert dabei eine auf den ersten Blick eher traditionellere Inszenierung. Auf der Website der Dating-Show wird er als „liebherzig, treu und schüchtern“ und als „sehnsüchtige[r] Bergbauer“ (atv.at 2021d) beschrieben. Sein Video zeichnet sich im Unterschied zum Vergleichsfall dadurch aus, dass die Moderatorin der Show – *Arabella Kiesbauer* – über weite Strecken unmittelbar und in Interaktion mit dem Bauern *im Video* auftritt. Im Fokus stehen demnach in diesem Clip insbesondere die körperpraktischen und diskursiven Adressierungen *zwischen* den abgebildeten Bildproduzent:innen.

Die Inszenierung des zweiten Kandidaten, Peter (Abb. 5), wirkt dagegen auf den ersten Blick wesentlich moderner. Der 30-jährige Bauer wird in seinem Steckbrief auf der Website als „charismatischer Weltenbummler“ und „echter Feschak“ (atv.at 2021c) beschrieben. Im

Unterschied zum Vorstellungsvideo von Siegfried wird der Tiroler durchgehend ohne die Anwesenheit der Moderatorin inszeniert. In methodischer Hinsicht stehen demnach, stärker als im ersten Video, die Wechselwirkungen zwischen abgebildeten und abbildenden Bildproduzent:innen im Fokus der Analyse.

Die mich interessierenden Videoclips sind, wie alle anderen Folgen der Sendung, auf der Website des Senders als Stream zugänglich (atv.at 2021a). Für die Forschungsperspektive der dokumentarischen Videoanalyse ist es dabei obligatorisch Zugriff auf die Videodateien zu haben. Diese können zwar nicht offiziell von der Seite heruntergeladen werden, ich habe sie aber ohne allzu große Qualitätsverluste mit der Bildschirmaufnahmefunktion des Computers aufzeichnen können. Aus den daraus resultierenden Videoclips habe ich mithilfe des für die dokumentarische Videoanalyse entwickelten Transkriptionssystems MoViQ, die für die weitere Analyse zentralen Videotranskripte angefertigt (Bohnsack 2011:171–72; Hampl 2014). Das Transkriptionssystem zielt darauf ab „bewegte Bilder möglichst verlustfrei und forschungsökonomisch in Einzelbildserien sowie in dazu synchrone (Sprech-)Textzeilen umzusetzen“ (Hampl 2014:445). Der methodologische Grundgedanke hinter der Aufteilung des Videos in Einzelbilder, liegt in dem Stellenwert begründet, dem die dokumentarische Videoanalyse dem Fotogramm zurechnet. Dieses eröffnet uns in seiner Simultanstruktur den Zugang zur visuellen Eigenlogik des Bildes. Zugleich lässt sich in der systematischen Relationierung der aufeinander folgenden Einzelbilder die sequenzielle Logik des Videos in den Blick nehmen (Bohnsack 2011:170–72).

Im Hinblick auf die getrennte Analyse von Ton und Bild habe ich darüber hinaus zusätzlich Text Transkripte nach dem Transkriptionssystem TiQ (Talk in Qualitative Social Research) angefertigt (Bohnsack 2011:241–42).

## 4 Ergebnisdarstellung

### 4.1 Siegfried, “der sehnsüchtige Bergbauer”

#### 4.1.1 Über die Auswahl der Sequenz

Im Fall des Landwirts Siegfried, wähle ich einen Videoausschnitt, der sich in der Mitte des interessierenden Vorstellungsvideos befindet. Im Sinne des *Kriteriums der Fokussierung* (Bohnsack 2011:175) zeichnet sich dieser Abschnitt durch seine besonders hohe *dramaturgische Dichte* in der sprachlichen und körperpraktischen Interaktion aus. Mit Ausnahme einer kurzen eingelagerten Sequenz befinden sich dabei beinahe durchgehend sowohl der Kandidat als auch die Moderatorin im Bild. Im Unterschied zum Rest des Videos lassen sich in diesem Ausschnitt besonders viele wechselseitige Adressierungen *durch die abgebildeten Bildproduzent:innen* ausmachen. Inhaltlich wird dabei über weite Strecken ein Date zwischen dem Kandidaten und der Moderatorin inszeniert, das später in ein Date-Coaching übergeht. Weshalb hier auch der normative Gehalt in den Adressierungen besonders stark hervortritt.

#### 4.1.2 Formulierende Interpretation von Sequenzen, Einstellungswahl und Montage

##### 4.1.2.1 Zur Auswahl der Fotogramme

Der erste Schritt der dokumentarischen Filmanalyse zielt auf die thematische Gliederung des Videos nach *Sequenzen* ab. Also auf die Abgrenzung von Sinneinheiten im Hinblick auf Interaktionen und Handlungen der abgebildeten Bildproduzent:innen. Darüber hinaus steht die Rekonstruktion der Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent:innen bezüglich Montage und Einstellungswahl im Fokus der formulierenden Interpretation. Die Kombination beider Ebenen macht eine Sequenz in der dokumentarischen Methode aus. Vordergründiges Ziel ist dabei die Auswahl von Fotogrammen für die spätere Bildanalyse (Bohnsack 2011:161).

Zugunsten einer ergebnisorientierten Falldarstellung im Fließtext verzichte ich hier auf die detaillierte Darstellung der formulierenden Interpretation. Sie befindet sich im Anhang der Masterarbeit (Kapitel 9.1.1). Auf die Besonderheiten in der Sequenzialität von Montage und Einstellungswahl werde ich in der reflektierenden Interpretation eingehen (Kapitel 4.1.5). An dieser Stelle steht die Auswahl der Fotogramme für die spätere Bildanalyse im Zentrum der Argumentation.

Im Allgemeinen ist das ausgewählte Video durch wenige wechselnde Szenen gekennzeichnet. So steht über weite Strecken das Szenario des inszenierten Dates im inhaltlichen Fokus. Die Szene wird nur einmal von einer eingelagerten Sequenz unterbrochen, in welcher der Landwirt draußen sitzend, allein vor der Kamera über sich selbst spricht.

Das erste ausgewählte Fotogramm (Abb. 6) zeigt die für die gesamte Sequenz typischste Einstellung, in welcher Siegfried und Arabella gemeinsam beim inszenierten Date am Tisch sitzend in der amerikanischen Einstellung in Szene gesetzt werden. Es steht demnach repräsentativ für einen großen Teil der Sequenzen im Video. Zusätzlich zeichnet sich das Fotogramm durch seine hohe dramaturgische Dichte in den abgebildeten Körperpraktiken aus: hier im Besonderen durch das Anstoßen der Gläser und die ungleiche Blickbeziehung der abgebildeten Bildproduzent:innen.



Abb. 6: Siegfried - Fotogramm 1; die anstoßenden Gläser

Ergänzend erscheint es mir ratsam auch ein Fotogramm der eingelagerten Sequenz für die Analyse heranzuziehen (Abb. 2), da sich diese durch ihren klaren Bruch mit der bestimmenden Date-Situation auszeichnet. Darüber hinaus zeigt die eingelagerte Sequenz den Bauern, im Unterschied zu den anderen Einstellungen, alleine im Bild und lässt damit einen fokussierten Einblick auf das interaktive Adressierungsgeschehen zwischen abbildenden und abgebildeten Bildproduzent:innen zu.



Abb. 7: Siegfried - Fotogramm 2; Porträt

### 4.1.3 Fotogramm 1, die anstoßenden Gläser



Abb. 8: Siegfried - Fotogramm 1; die anstoßenden Gläser

#### 4.1.3.1 Formulierende Interpretation

##### *Vor-ikonographische Interpretation*

Auf der vor-ikonographischen Ebene lässt sich das Bild (Abb. 8) sinnvoll in zwei Bildebenen unterteilen: in *Bildvordergrund* und *Bildhintergrund*, die ich aus Übersichtsgründen getrennt voneinander behandle.

*Bildvordergrund:* Im Bildausschnitt sind zwei Personen an einem Tisch sitzend, zu erkennen. In der Mitte dieses Tisches findet sich ein diagonal zum Tisch platziertes weißes Tuch mit einem dezenten blauen Muster darauf, bestehend aus Blumen und Ornamenten. Die Ecken des Tischtuches diagonal verbindend, finden sich entlang der Mitte des Tisches gelbe und weiße Blumen. Links und rechts davon sind zwei weiße Teller mit Schnitzeln und Kartoffeln platziert. An der Kopfseite im Hintergrund findet sich eine durchsichtige Vase mit weißen Blumen darin und etwas nach links versetzt steht eine dunkelgrüne Weinflasche.

Die Person auf der linken Seite ist im Profil zu sehen. Sie hat ein blau-weiß-kariertes kurzärmeliges Hemd und eine braune Hose mit Hosenträgern an, die im Schritt ein Muster aufweist. Es ist nur die rechte Hand der Person zu sehen, die nach vorne halb ausgestreckt etwa bis zur Mitte des Tisches reicht. Dort hält die Person mit der ganzen Hand umklammert ein Weinglas. Im Profil lässt sich bei der Person ein rundlicher Körper erkennen, der etwa ein Drittel der Fläche des Gesamtbildes einnimmt. Der Kopf und die Schultern sind nach vorne gezogen, der Rücken ist dadurch gerundet. Es ist der Ansatz eines Doppelkinns zu erkennen. Die Person hat grau-schwarzes, kurzgeschorenes Haar mit ausgeprägten Geheimratsecken. Auf dem Doppelkinn

zeichnen sich gräulich-weiße Bartstoppeln ab. Der Kopf hat eine leicht rundliche Form. Die Augen sind leicht zugekniffen und die Mundwinkel etwas nach oben gezogen. Der Mann zeigt seine Zähne. In der Mitte trifft das Glas der linken Person jenes der rechten Person. Im Unterschied zur Frau auf der rechten Seite hat die Person auf der linken eine hellere Hautfarbe. Die Blicke der beiden Personen sind aufeinander gerichtet.

Von der Kameraeinstellung ist die rechte Person zwar auch teilweise im Profil, jedoch mit dem Oberkörper stärker in Richtung der Kamera gerichtet, abgebildet. Die Person auf der rechten Bildhälfte hält ebenfalls ein Glas mit gelblicher Flüssigkeit in der rechten Hand, die sie halb ausgestreckt über den Tisch streckt. Sie hält das Glas nicht mit voller Hand umklammert, sondern mit Daumen, Zeige- und Mittelfinger am dünnen Stiel. Die linke Hand der Person im Bildvordergrund befindet sich leicht angelehnt am Tischrand links von ihrem Teller. Die Hand hält eine Gabel über dem Teller, auf der ein Stück Schnitzel aufgespießt ist. Auf dem Ringfinger der linken Hand befindet sich ein Ring. Die Person trägt eine weiße Strick-Weste mit Muster am Revers. Darunter ist ein rot-oranges Oberteil eines Kleides, mit einem dezenten Muster zu erkennen, mit weißen Knöpfen, die von der Brust abwärts nach unten verlaufen. Unter dem roten Oberteil findet sich eine weiße Bluse mit gemusterter Spitze, welches das Dekolleté bis zum Hals bedeckt. Ganz oben sehen wir einen weißen Kragen mit einer Schleife. Die Frau auf der rechten Seite hat im Vergleich zur linken Person einen braunen Hautton. Der Kopf ist leicht nach vorne gestreckt, so dass der Hals sichtbar ist. Die Stirn ist im Verhältnis zum Kinn leicht nach vorne geneigt, der Mund ist geschlossen und die Mundwinkel leicht nach unten gezogen. Die Augen sind dabei weit aufgerissen, der Blick nach vorne gerichtet. Die Person trägt halblanges gelocktes dunkelbraunes Haar.

*Bildhintergrund:* Der Bildhintergrund ist von zwei großen Strohbällen gekennzeichnet. Auf der linken Seite ist erkennbar, dass hinter den Strohbällen eine Holzwand ist. Zwischen den Holzspalten scheint Licht in den Raum.

### *Ikonomographische Interpretation*

Auf der linken Seite des Fotogramms sehen wir Siegfried, einen 37-jährigen Landwirt aus der Steiermark. Die beiden Personen befinden sich im Heustadl von Siegfrieds Bauernhof. Siegfried ist Kandidat der Sendung *Bauer sucht Frau*. Gegenüber sitzt ihm die 53-jährige Moderatorin *Arabella Kiesbauer*.

Die Kleidung des Mannes, bestehend aus einer brauner Lederhose und einem blau-kariertem Hemd, lässt sich als bayrische oder österreichische Tracht identifizieren. Gleiches gilt für das Kleid der Moderatorin, die ein rotes Dirndl mit feiner Spitze an der Bluse trägt. Bei beiden

Kleidungsstücken handelt es sich um keine Alltags- oder Arbeitskleidung, sondern um eine, die tendenziell eher bei festlichen Anlässen getragen wird. Der Tisch ist für ein gemeinsames Essen gedeckt und mit Löwenzahnen geschmückt. Auf der ikonographischen Ebene lässt sich die Situation – die festliche Kleidung in Kombination mit dem Drehort im Heustadl und dem gedeckten Tisch – als ein intimes Essen oder ein „Date“ interpretieren. Der Kandidat und die Moderatorin stoßen mit ihren beiden Weingläsern zum Prosit an und halten dabei typischerweise Augenkontakt. Während der Kandidat Siegfried dabei leicht lächelt, nimmt die Moderatorin einen ernsteren fokussierten Blick mit weit aufgerissenen Augen ein. Zusätzlich ist erkennbar, dass die Moderatorin einen Ehering am Ringfinger ihrer linken Hand trägt.

#### 4.1.3.2 Reflektierende Interpretation



Abb. 9: Siegfried - Fotogramm 1; die anstoßenden Gläser, Planimetrie (1)

#### *Ikonische Interpretation*

Die *planimetrische Ganzheitsstruktur* des Bildes (Abb. 9) ist von zwei zentralen Feldlinien bestimmt: Eine erste Feldlinie lässt sich entlang der Blickbeziehung zwischen dem Landwirt und der Moderatorin ausmachen (Blaue Linie). Diese Feldlinie bestimmt auch sogleich die *szenische Choreographie*, also das Verhältnis der abgebildeten Bildproduzent:innen zueinander. Ausgehend von Siegfrieds Blick verläuft die Gerade in einem geringen Gefälle hinab in die Richtung der Moderatorin. Der Landwirt blickt demnach leicht auf Arabella hinunter. Berücksichtigt man die fordernde Gestik und Mimik der Moderatorin, wie sie sich insbesondere in der nach vorne geneigten Stirn, den weit aufgerissenen Augen und den leicht nach unten gezogenen Mundwinkeln dokumentiert, bekommt die Feldlinie eine implizite Richtung, die gerade umgekehrt zu diesem Gefälle verläuft. In Arabellas Blick dokumentiert sich dabei eine *herausfordernde Adressierung*, die vom Bauern *aktiv* Augenkontakt einfordert. Der Kandidat nimmt trotz seiner überlegenen Größe dagegen eine vergleichsweise zurückhaltende, weniger offensive Haltung ein. Er begegnet dem fordernden Blick der Moderatorin mit einem schüchternen Lächeln.

Eine *zweite Feldlinie* verläuft entlang der sich *zuprostenden Hände* (gelbe Linie). Auch sie steht in einem engen Zusammenhang mit der *szenischen Choreographie* des Fotogramms und lässt sich nicht unabhängig von ihr interpretieren. Die Feldlinie zeichnet eine zackenförmige Linie die ausgehend von Arabellas Schultern in Richtung von Siegfried von der Tendenz her leicht nach unten abfällt. Ein Gefälle, das nicht wie in der Blickbeziehung davor, aus einem Größenunterschied der beiden abgebildeten Personen, sondern weitestgehend aus dem gewählten Einstellungswinkel resultiert. Sie gehört damit wesentlich zur Gestaltungsleistung der abbildenden Bildproduzent:innen. Durch diese wirkt die Moderatorin im Verhältnis zum Kandidaten leicht nach oben versetzt. Der *herausfordernde* Charakter in Arabellas Blick wird demnach durch die Einstellungswahl tendenziell verstärkt. Und auch die im Verhältnis zu Arabella eher zurückhaltende Hexis des Bauern, erhält dabei durch die Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent:innen eine homologe Metaadressierung.



Abb. 10: Siegfried - Fotogramm 1; die anstoßenden Gläser, Planimetrie (2)

Die Spitze der zweiten Feldlinie verweist dabei auf eine weitere, für die *szenische Choreographie* des Fotogramms, essentielle Geste: auf die sich zuprostenden Hände, die im Bild durch den violetten Kreis markiert sind (Abb. 10). Gemeinsam mit der Blickbeziehung tragen sie dazu bei, die beiden abgebildeten Personen zueinander in Beziehung zu setzen. Mit dem Fokus auf die zuprostenden Hände rückt die unterschiedliche Griffhaltung der beiden Personen ins Zentrum des Geschehens. Während Siegfried das Glas mit seiner ganzen Hand am Bauch umklammert hält, hält Arabella ihr Weinglas mit wenigen Fingern am Stiel.



Abb. 11: Siegfried - Fotogramm 1; die anstoßenden Gläser, Perspektivische Projektion

Mit Blick auf die *perspektivische Projektion* (Abb. 11), welche uns unmittelbaren Einblick in die Perspektive der abbildenden Bildproduzent:innen erlaubt, lässt sich rekonstruieren, dass das Paar aus einer *Übereckperspektive* gefilmt wird. Der erste der beiden Fluchtpunkte befindet sich dabei weit rechts außerhalb des Bildes. Der zweite am linken oberen Rand des Fotogramms. Unter der Zuhilfenahme einer Horizontlinie (gelb eingezeichnet), welche die beiden Fluchtpunkte miteinander verbindet, wird ersichtlich, dass die Szene aus einer minimalen Vogelperspektive in den Blick genommen wird. Die Kamera befindet sich in etwa auf der Stirnhöhe der abgebildeten Bildproduzent:innen. Unser Blick wird demnach in die Richtung der Köpfe der beiden Personen und zwischen ihnen hin und her gelenkt, wodurch die ungleiche Blickbeziehung zwischen Kandidaten und Moderatorin auch perspektivisch im Fokus steht.

### *Ikonologisch-ikonische Interpretation*

Wenn wir die Situation wie oben beschrieben, ikonographisch als intimes Zusammensein oder Date verstehen, dann können wir die für das Fotogramm konstitutive Praxis des Anstoßens und den damit einhergehenden Augenkontakt als Versuch der abgebildeten Personen interpretieren, Intimität herzustellen. Wie sich vor allem anhand der Rekonstruktion der szenischen Choreographie und Planimetrie gezeigt hat, wird diese Intimität stärker von Seiten der Moderatorin eingefordert. Sie nimmt in der Beziehung der beiden Personen eine *aktiv-dominante* Haltung ein, während der Bauer eher *passiv-zurückhaltender* Empfänger der Adressierung ist.

Analog zu dieser asymmetrischen Beziehung dokumentiert sich Ähnliches auch in der für das Bild zentralen Praxis des Anstoßens. Wenngleich der feste Griff des Bauern um den Bauch des Weinglases auf den ersten Blick eine gewisse Stabilität vermittelt, wirkt die Haltung im Vergleich zur Handhaltung der Moderatorin, die das Glas filigran am Stiel fasst, beinahe wie ein Festhalten. Dabei dokumentiert sich im festen Griff eine habituelle Unsicherheit im Umgang mit dem Weinglas. Ganz im Unterschied zur Moderatorin, die gerade durch ihren zarten Griff, der Ähnlichkeiten mit dem aufweist, was Goffman in der Werbung als „the feminine Touch“

(Goffman 1976) beschrieben hat, eine gewisse Souveränität und Sicherheit im Umgang mit dem Glas vermittelt. Der (un)sichere Umgang mit dem Weinglas lässt sich auch als Ausdruck eines zum Körper gewordenen kulturellen Kapitals (Bourdieu 2005:49–75) verstehen, das von unterschiedlichen kulturellen Lebensstilen oder auch Geschlechterhabitus zeugt. Während sich die Moderatorin demnach geübt im Umgang mit dem Weinglas zeigt, zeichnet sich in Siegfrieds Hexis ein Spannungsverhältnis zwischen den Erfordernissen der Situation und seinen internalisierten Wissensbeständen ab.

Die sich vor allem in der szenischen Choreographie der aufeinander bezogenen Körperpraktiken abzeichnende Beziehung zwischen einem eher passiv-zurückhaltenden Habitus des Bauern und einem aktiv-dominanten Habitus der Moderatorin, wird durch die Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent:innen leicht unterstrichen: Sowohl in der Einstellungswahl als auch in der eingenommenen Perspektive dokumentiert sich ein Modus-Operandi der abbildenden Bildproduzent:innen, welcher die wechselseitig aufeinander bezogenen Körperpraktiken in den Fokus der kompositorischen Ganzheitsstruktur rückt.

Wie sich in der Rekonstruktion der Planimetrie gezeigt hat, wird die Dominanzbeziehung im Verhältnis der abgebildeten Bildproduzent:innen durch die Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent:innen zusätzlich leicht unterstrichen. Es ist demnach nicht nur die Moderatorin, die im Verhältnis zum Kandidaten *im Bild* dominant auftritt, sondern vielmehr wird dem Bauern trotz seines Größenvorteils auch durch die Einstellungswahl eine leicht unterwürfige Subjektposition zugewiesen. In diesem Sinne kann von einer Homologie der Orientierungsrahmen zwischen den abbildenden Bildproduzent:innen und der Moderator:in in den Adressierungen des Bauern gesprochen werden.

Zusammenfassend heißt das: Im körperpraktischen Interaktionsgeschehen dokumentiert sich ein asymmetrisches Verhältnis zwischen dem *dominant-aktiven* Habitus der Moderatorin und einem *zurückhaltend-passiven* Habitus des Bauern. Ein Machtverhältnis, das durch die Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent:innen besonders in den Fokus gerückt wird, und eine homologe Meta-Adressierung erhält.

#### 4.1.3.2 Ergänzende Fotogramme



Abb. 12 – Fotogramm 1.1; die berührenden Hände, Planimetrie

Diese herausgearbeitete Tendenz zeigt sich auch bei anderen Fotogrammen, die sich aufgrund ihrer Stellung in der gesamten Sequenz besonders gut für die Interpretation eignen. So zeigt sich etwa auch in Fotogramm 1.1 (Abb. 12), dem einzigen Bild innerhalb der gesamten Sequenz, das eine direkte Berührung der beiden Personen zeigt, ein ungleiches Verhältnis in der Herstellung von Intimität. Hier stehen mit Blick auf die szenische Choreographie die berührenden Hände im Zentrum des Bildes. Dabei ist es die Hand der Moderatorin, welche die Hand des Landwirtes greift und damit Intimität einfordert (der rosarote Kreis). Auch hier erfährt das ungleiche Verhältnis – sogar noch deutlicher als im ersten Fotogramm – durch die Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent:innen eine unterstützende Dynamik. Darauf verweist die zweite blaue Feldlinie im Bild, die wie schon im ersten Fotogramm, eine von rechts nach links fallende Linie nachzeichnet, und damit einen Höhenunterschied zwischen den beiden Personen herstellt.

#### 4.1.4 Fotogramm 2, Das Porträt



Abb. 13: Siegfried - Fotogramm 2; Das Porträt

#### 4.1.4.1 Formulierende Interpretation

##### *Vor-ikonographische Interpretation*

Das Fotogramm (Abb. 13) der eingelagerten Sequenz lässt sich in drei Ebenen unterteilen: in einen scharfen Bildvordergrund, der den Bauern zeigt, den Bildmittelgrund, auf welchem ein Weg, die Wiesen und Bäume etwas verschwommen zu sehen sind und den Bildhintergrund, der die unscharfen Berge und Täler zeigt.

*Bildvordergrund:* Da ich den Landwirt bereits in den vorangegangenen Fotogrammen bezüglich der Bekleidung und den morpho-physiologischen Kennzeichen im Detail beschrieben habe, gehe ich hier nur auf die Körperhaltung und Mimik ein. Von Siegfried, der im Verhältnis zur Bildmitte leicht nach rechts gerahmt ist, wird nur der Oberkörper und Kopf gezeigt. Die Schultern des Mannes sind leicht nach vorne gezogen, die Hände liegen eng am Körper. Der Landwirt blickt nicht direkt in die Kamera, sondern leicht an dieser vorbei. Er hat dabei die Mundwinkel nach oben gezogen und zeigt seine Zähne. Die Augen sind leicht zusammengekniffen, so dass sich kleine Fältchen rund um sie zeigen.

*Bildmittelgrund:* Am unscharfen Bildmittelgrund lässt sich ein nach rechts hinten verlaufender Weg erkennen, der auf seiner linken Seite von Gras flankiert wird. Am Ende des Weges im Bild sind einige verschwommene Bäume zu erkennen.

*Bildhintergrund:* Auch der Bildhintergrund ist im Verhältnis zum Bildvordergrund unscharf eingefangen und zeigt einen weitläufigen Ausblick über die bergige Landschaft und Täler. Die Berge sind stark bewaldet. Zwischen ihnen lassen sich einzelne, satte grüne Grasflächen und womöglich Gebäude ausmachen. Der Himmel ist hellblau und zeigt einige Wolken.

##### *Ikonographische Interpretation*

Der im Bild vermutlich sitzend gezeigte Landwirt Siegfried lächelt breit. Er sieht dabei etwas an der Kamera vorbei. Auch hier ist der Bauer, in der weiter oben im Detail beschriebenen bayrischen oder österreichischen Trachtenkleidung zu sehen, die auf einen festlichen Anlass der Fotografie verweist. Nehmen wir nur die rechte Hälfte des Fotogramms in den Blick, so erinnert der Ausschnitt an ein Porträtfoto. Folgen wir in dieser Hinsicht den Ausführungen von *Georg Simmel* (2013:722–25), so wird mit einer frontalen Aufnahme von Gesicht, Augen und Oberkörper ikonographisch die *Individualität und Persönlichkeit* der abgebildeten Person eingefangen.

Der Bildhintergrund zeigt eine malerische Naturlandschaft mit blauem Himmel. Die Kombination des sonnig-ruralen Panoramas und der traditionell-festlichen Kleidung des Bauern verweisen auf stereotype Vorstellungen eines romantisch-natürlichen bäuerlichen Lebens. Ähnliche Darstellungen kennen wir auch aus der Werbung. Auch hier wird bei der Inszenierung

des landwirtschaftlichen Lebens gerne auf Arrangements aus romantischen Natursettings zurückgegriffen (Abb. 14).



Abb. 14: Ja-Natürlich Werbung (janatuerlich.at 2023)

Ikongraphisch, so lässt sich zusammenfassen, wird im Bild die Persönlichkeit des Bauern in ihrer Einbettung in die romantische Naturlandschaft thematisiert. Der Mann wird demnach als naturverbundener Bauer adressiert.

#### 4.1.4.2 Reflektierende Interpretation

*Ikonomische Interpretation:*



Abb. 15: Siegfried - Fotogramm 2; Das Porträt, Planimetrie (1)

Beim Einzeichnen der Feldlinien zur Bestimmung der planimetrischen Ganzheitsstruktur wird ersichtlich, dass einige der zentralen bildimmanenten Feldlinien mit der *Unschärfe-Schärfe Relation* und der *szenischen Choreographie* zusammenfallen. So ist das Bild im Wesentlichen von der Silhouette des Landwirtes bestimmt, die sich kontrastreich vom unscharfen Hintergrund des Bildes abhebt (blau markiert). Die eng am Körper anliegenden Hände konstituieren dabei in Kombination mit den nach vorne gezogenen Schultern eine in sich *geschlossene, zurückhaltende* Körperform. Die damit gleichermaßen beschriebene Hexis des Bauern steht dabei im starken Kontrast zu den bestimmenden gelben Feldlinien im Hintergrund, die entlang des Landschaftsprofils verlaufen. Sie formen nach oben hin geöffnete Schalen, welche die Betrachter:in dazu einladen, in die Weite zu

blicken. Dadurch erhält das Geschehen durch die Kadrierung, die wesentlich zu den Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent:innen gehört, eine *Dynamik* und *Offenheit*. In der Planimetrie dokumentiert sich demnach eine Übergegensätzlichkeit zwischen Offenheit und Geschlossenheit.

Gerade weil das Bild ganz wesentlich vom Profil des Bauern bestimmt ist, ist es hier nützlich, zusätzlich auch mit *bild-exmanenten* Feldlinien zu arbeiten, welche das Fotogramm jeweils der Breite und Länge nach halbiert und in vier gleich große Teile aufteilen (Przyborski 2018:158). So lassen sich zusätzliche Erkenntnisse im Hinblick auf die Position des Bauern im Bild erarbeiten (Abb. 16).



Abb. 16: Siegfried - Fotogramm 2; Das Porträt, Planimetrie (2)

Dabei zeigt sich, dass der Landwirt leicht nach rechts versetzt zum Bildzentrum in den Blick genommen wird. Die Rahmung durch den unscharfen Hintergrund erhält dadurch einen prominenten Platz auf dem Bild, auf welchem sie beinahe die ganze linke Hälfte einnimmt. Darüber hinaus umschließt sie den Bauern komplett und rahmt den Kandidaten somit wortwörtlich ein. Die Persönlichkeit des Landwirts wird demnach in ihrem engen Verhältnis zur Naturlandschaft adressiert.

Mit Blick auf die *Schärfe-Unschärfe-Relation* und die angewendeten *Farbschemata* des Fotogramms, lässt sich rekonstruieren, dass diese Adressierung des Landwirts im Modus Operandi der Romantisierung vorgenommen wird. Schärfere Teile eines Bildes sind durch einen stärkeren Objektcharakter gekennzeichnet, während die unscharfen Abschnitte eines Bildes vor allem zur Stimmung und Atmosphäre der Abbildung beitragen (Przyborski 2018:160). In unserem Bild verleiht die in *geringer Schärfentiefe* und im *warmen Farbspiel* dargestellte Naturlandschaft dem Bild eine romantische Stimmung: Die unscharfe Einstellung lässt die abgebildeten Täler, Wälder und Berge nahbar und zugänglich erscheinen. Im warmen Farbspiel zeigt sich die Natur fruchtbar und sonnengetränkt. Ihre Unwirtlichkeit wird dabei weichgezeichnet. Analog zu den Darstellungen des landwirtschaftlichen Milieus in der Werbung, erhält der Arbeits- und Lebensbereich des Landwirts

durch die Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent:innen eine romantische Rahmung.

Durch die Rekonstruktion des *perspektivischen Zentrums* im Bild (Abb. 17), das wir ausgehend vom Rand des Weges ausmachen können (Rosa markiert), erlangen wir Einblick in die Perspektive der abbildenden Bildproduzent:innen. Wie sich mithilfe der gelb eingezeichneten Horizontlinie verdeutlichen lässt, findet sich der Fluchtpunkt etwa auf der Höhe der Nase des Bauern. Die Kamera befindet sich demnach in etwa auf seiner Kopfhöhe. Darin dokumentiert sich eine egalitäre Blickbeziehung zwischen abbildenden und abgebildeten Bildproduzent:innen. Einmal mehr steht dabei die Darstellung der Persönlichkeit des Bauern im Zentrum des Geschehens. Durch den Fluchtpunkt bekommt das Bild eine Dynamik die in Richtung des Bauern, welche auf die rechte Seite der Einstellung hinzuläuft. Das perspektivische Zentrum des Bildes befindet sich aber nicht nur auf der Höhe des Gesichtes des Bauern, sondern verläuft auch entlang des Bergprofils im Hintergrund und lädt damit den Blick ein, in die Ferne zu schweifen.



Abb. 17: Siegfried - Fotogramm 2; Das Porträt, perspektivische Projektion

### *Ikonologisch-ikonische Interpretation*

Während ich im vorangegangenen Fotogramm den Fokus vor allem auf die praktischen *Adressierungen im Bild* gelegt habe, rückt im Fotogramm 2 stärker die Wechselwirkung zwischen den Gestaltungsleistungen der abgebildeten und abbildenden Bildproduzent:innen ins Zentrum des Interesses. Wie sich anhand der Planimetrie, der Unschärfe-Schärfe Relation, dem warmen Farbschemata, aber auch der Einbindung der szenischen Choreographie gezeigt hat, wird Siegfried in diesem Fotogramm in seiner Naturverbundenheit als romantischer Landwirt adressiert. Die sich darin manifestierenden stereotypen Vorstellungen vom landwirtschaftlichen Milieu zeigen ein romantisch verklärtes Naturbild, das, wie in der Werbung, in warmen Farben erstrahlt und sich als besonders zugänglich und einladend darstellt.

Durch den bildlichen Fokus auf Oberkörper, Kopf und Augen des Bauern wird die Persönlichkeit des Kandidaten in einem engen Konnex mit dieser romantischen Naturkulisse

inszeniert. Der Bauer findet sich demnach nicht nur in einer romantisierten Naturlandschaft wieder, sie erscheint vielmehr als integraler Bestandteil seiner Persönlichkeit.

Wenn wir den Ausführungen von *Eva Illouz* folgen, dann ist die Natur im Allgemeinen „die romantische Dekoration par excellence, denn sie ist der einzige symbolische Ort, der die Hinweise auf soziale, familiäre oder geschlechtsspezifische Rollen minimiert oder sogar ganz eliminiert und damit die ‚reinen‘ Gefühle am vollständigsten zum Ausdruck bringt“ (ebd. 2007a:115). Interessanterweise trifft das bei der Darstellung des Landwirts gerade nicht zu. Vielmehr sind wesentliche Charakteristika seiner bäuerlichen Lebensweise, wie die dezentrale geographische Wohnsituation, integraler Bestandteil der romantisierenden Darstellung. So erscheint der bäuerliche Lebensstil selbst, zumindest in dem verklärten Bild, das im Fotogramm transportiert wird, als genuin romantisch.

Die Konstitution einer solchen Subjektposition entlang stereotyper Vorstellungen eines romantischen landwirtschaftlichen Lebens, wird aber auch durch die Gestaltungsleistungen des Bauern selbst unterstrichen. In seinem Fall ist es insbesondere die festliche Trachtenkleidung, welche die romantische Adressierung unterstützt. Diese ist zwar zweifellos ikonographisch dem landwirtschaftlichen Milieu zuzurechnen, in der Wechselwirkung mit den Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent:innen verstärkt sie jedoch den stereotypierenden Charakter der romantisierenden Subjektivierung.

Über diese hinaus, dokumentiert sich im Bild auch eine Übergegensätzlichkeit zwischen der zurückhaltenden Hexis des Landwirts und dem offenen dynamischen Hintergrund des Bildes. Demnach erhält der Landwirt durch die Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent:innen eine dynamisierende Fremdrahmung. Dabei zeigt sich eine Homologie zum bestimmenden Verhältnis im ersten Fotogramm. Dort stand dem zurückhaltend-passiven Habitus des Landwirts der aktiv-dominante Habitus der Moderatorin gegenüber, der Ausgangspunkt einer herausfordernden und aktivierenden Adressierung war, die vom Bauern Augenkontakt einforderte. Im zweiten Fotogramm verschiebt sich die aktivierende Adressierung auf die Ebene der Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent:innen. Damit geht auch ein Strukturwandel in ihrer Form einher. Im Unterschied zum Appellcharakter der fordernden Adressierung im ersten Bild, nimmt diese im zweiten Fotogramm die Struktur einer Fremdzuschreibung an. Während also im ersten Fotogramm Aktivität eingefordert wird, erscheint sie im zweiten Bild bereits als Attribut des Bauern. Wenngleich, und das ist für eine solche Fremdrahmung konstitutiv, als eine Orientierung, die nicht vom Bauern selbst eingebracht wurde.

## 4.1.5 Reflektierende Interpretation von Sequenzen, Einstellungswahl und Montage

Mit Blick auf Montage und Einstellungswechsel kommt die gesamte Sequenz mit nur wenigen, immer wiederkehrenden Kameraperspektiven aus. Wie sich in der längeren zweiten Hauptsequenz besonders gut zeigt, dokumentiert sich im Wechsel der Einstellungen eine Adressierung, die dem Geschehen eine *dialogische Struktur* aufdrängt. So wird immer wieder zwischen zwei Kameraperspektiven hin- und her gewechselt. Am Anfang der Sequenz wird der Fokus dabei noch deutlicher auf den Bauern gelegt (Videotranskr. 1). Eine Einstellung nimmt dabei die beiden Personen aus der amerikanischen Perspektive gemeinsam am Tisch sitzend in den Blick. Die Moderatorin ist in dieser Einstellung etwas präsenter. Das resultiert daraus, dass die Kamera links von der Tischmitte platziert ist. Dadurch ist der Bauer stärker im Profil bzw. sogar etwas von der Kamera abgewandt, und die Moderatorin stärker mit dem Oberkörper der Kamera zugewandt eingefangen. In der zweiten Einstellung wird der Landwirt dagegen frontal von vorne in der Nahaufnahme gefilmt. Weil die Kamera über die Schulter der Moderatorin filmt, sehen wir den Kandidaten in dieser Perspektive aus ihrer Sicht. Durch den beständigen Wechsel dieser beiden Perspektiven ergibt sich eine dialogische Struktur in der Montage. Dabei steht die Persönlichkeit des Bauern im Vergleich zu jener der Moderatorin etwas stärker im Fokus.

TC:	2:17	2:18	2:19	2:20
				
Am:	A Romantik merkt man hier schon; ah schau ein gutes Glaserl Wein			
Bm:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	2:21	2:22	2:23	2:24
				
Am:	Einmal trinken, gel; Pr:ost, ja Siegfried aber, vom Essen			
Bm:				
Musik:				
Geräusch:				

Videotranskr. 1: Siegfried: 2:17-2:24

Das ändert sich im letzten Drittel der Sequenz. Dort wechseln sich dann Großaufnahmen des Bauern und der Moderatorin ab (Videotranskr. 2).

TC:	2:57	2:58	2:59	3:00
				
Am:	das is schon einmal sehr gut; aber weißt du was auch immer gut kommt bei einer Dame natürlich; (.)			
Bm:				
Musik:				
Geräusch:				
TC:	3:01	3:02	3:03	3:04
				
Am:	Erstmal ein- so ein bisserl ein Kompliment machen Siegfried. Ja?		Und dann vielleicht	
Bm:				
Musik:				
Geräusch:				

Videotranskr. 2: Siegfried: 2:57-3:04

Insgesamt dokumentiert sich im beständigen Wechsel der Kameraperspektiven die Vorstellung eines gleichberechtigten Dialogs zwischen Landwirt und Moderatorin. So werden beide Personen, unabhängig von ihren tatsächlichen Gesprächsbeiträgen, von den abbildenden Bildproduzent:innen als aktive Interaktionspartner:innen adressiert.

Auch hier zeigt sich eine Homologie zu den aktivierenden Adressierungen aus Fotogramm 1 und 2. Wie im letzteren Fall findet die Adressierung dabei im Modus der Fremdzuschreibung statt. Der Bauern wird also bereits als aktiver am Gespräch teilnehmender Akteur inszeniert.

#### 4.1.6 Interpretation von Diskurs und Ton

Wie bereits in den vorangegangenen Interpretationen stehen auch in der Rekonstruktion von Diskurs und Ton, die hier nun sprachlich-symbolisch vorgebrachten (Re-)Adressierungsleistungen im Vordergrund. Das betrifft zuallererst die abgebildeten Bildproduzent:innen in ihrer sprachlichen Interaktion. Darüber hinaus tragen die abbildenden Bildproduzent:innen durch die nachträglich hinzugefügte musikalische Untermalung wesentlich zur vermittelten Stimmung bei. Analog zum Schnitt und der Nachbearbeitung des Bildes, stellt auch die musikalische Untermalung eine einseitige, weil nachträglich hinzugefügte, Fremdadressierung der abbildenden Bildproduzent:innen dar.

Zu Gunsten einer fokussierten Ergebnisdarstellung verzichte ich auch in der Interpretation der Diskursebene auf die Darlegung der formulierenden Interpretation (Kapitel 9.1.3) und werde gleich mit der reflektierenden Interpretation fortfahren.

#### 4.1.6.1 Reflektierende Interpretation

Die erste Diskurseinheit (Transkr. 3) in der Eingangssequenz (1.1) leitet die Moderatorin Arabella Kiesbauer mit einem Ausdruck maximaler Verwunderung über Siegfrieds Überraschungsdate ein [3]. Dabei handelt es sich insgesamt um den zentralen Modus, in dem sie in der gesamten Sequenz ihre Fremdbeschreibungen vorbringt. In der Eingangssequenz sind das dann etwa die explizite Adressierung entlang der Sozialfigur des „Romantiker!“ [8], wie die dazugehörigen Verweise auf Siegfrieds romantische Ader ([17-18], [31]), die im *überspitzten Ton maximaler Verwunderung* vorgebracht werden.

- 3 A: Oijoiijoiijoi #00:00:04-4#  
4  
5 S: |Schau Arabel- schau Arabella do hob i des Platzal für die hergerichtet ((lacht  
6 zurückhaltend)) #00:00:06-6#  
7  
8 A: Du bist ja ein Romantiker! Was hast du da den alles auf- #00:00:09-6#  
9  
10 S: Nimm Platz bitte, #00:00:11-3#  
11  
12 A: |Und so gutes Benehmen, aso, a schau, jetzt gibt er schon Kommandos @(..)@  
13 ((Sesselrücken)) #00:00:14-6#  
14  
15 S: @(..)@  
16  
17 A: Ja, also Siegfried, ich bin ganz hin und weg ((S: jo)) was ist denn das? Mit Blümchen und  
18 Wein un- #00:00:19-4#  
19  
20 S: I hoff dass da gfoit #00:00:20-9#  
21  
22 A: Na wunderschön! #00:00:22-4#  
23  
24 S: |I kum glei wieder, i muas nua no wos hoin gehn; #00:00:23-2#  
25  
26 A: Ah, okay okay, gut gut gut gut; ((Siegfried verlässt den Heustadl, Arabella bleibt „alleine“  
27 zurück))  
28  
29 A: i so- i bin ganz- äh hin und weg, das ist ja mein erstes- was ist das jetzt? ein Tête-à-Tête, ein  
30 Rendezvous? Im Heustadl, (.) ned schlecht; ((Musik endet: #00:00:34-8#)) sehr gut; (.) ach süß  
31 mit den Blümchen, was der sich da angetan hat. Na, meine Damen, da kann man schon was  
32 erwarten hier! Für eine Überraschung ist er gut, unser Siegfried. #00:00:45-3#

Transkr. 3: Siegfried: 3-32

Siegfried weist die Moderatorin zwar selbst am Beginn der Sequenz im kindlichen Ton eines Sohnes, der um die Aufmerksamkeit seiner Mutter buhlt, auf das von ihm vorbereitete „Platzer“ hin und bringt sich damit mit der romantischen Überraschung in Zusammenhang [5-6]. Gleichwohl macht er dies im Unterschied zur Moderatorin in einem eher *zurückhaltenden* Ton. Ein Ton, der wiederum für seine Haltung im Diskurs bestimmend ist. Seine Zurückhaltung dokumentiert sich gleich in zweifacher Weise in der Eingangssequenz: Zum Ersten, in der

Verwendung verniedlichender Ausdrücke (“Platzerl” [5]), welche die Größe der Überraschung relativieren. Und zweitens in den Reaktionen auf Arabellas überspitzte Adressierungen, auf die der Bauer selten explizit eingeht [10], sondern entweder nur lächelt oder sie ignoriert [8-10].

Diese Struktur aus übertriebener Adressierung und relativierender, zurückhaltender Re-Adressierung zeigt sich homolog auch in anderen Diskurseinheiten (Transkr. 4).

- 43  
43 A: Hmm, ich bin gleich so neugierig; oh Schnitzel! #00:01:11-4#  
44  
45 S: Schau Arabella, do hob i Schnitzl mit Kartoffeln, vorbereitet #00:01:15-3#  
46  
47 A: Selber gekocht! #00:01:17-9#  
48  
49 S: ja sölber @gekocht@. #00:01:19-0#  
50  
51 A: ah, du bist ja ein Meisterkoch! Bitte; #00:01:20-5#  
52  
53 A: vielen Dank, das ist ja fantastisch, (.) das heißt Siegfried das schaut fast so aus als ob du die  
54 Damen (.) verwöhnen wirst hier. #00:01:29-7#  
55  
56 S: |jo, @bissl@ #00:01:29-9#  
57  
58 A: kulinarisch auf jeden Fall! #00:01:31-3#

Transkr. 4: Siegfried: 43-58

So gibt sich Arabella etwas später in der Sequenz völlig überrascht von den Kochkünsten des Bauern [43-49], den sie sogleich überspitzt als „Meisterkoch“ [51] adressiert. Auf Arabellas Fremdbeschreibung und die darauffolgende Ausführung, dass es so aussehe „als ob du [Siegfried] die Damen verwöhnen wirst hier“ [53-54], antwortet Siegfried wiederum im Modus der Zurückhaltung; zustimmend relativierend: „jo, @bissl@“ [56]. Worauf die Moderatorin mit zusätzlicher Betonung nochmal auf Siegfrieds Kochkünste insistiert: “kulinarisch auf jeden Fall!” [58].

Oder aber in der darauffolgenden Diskurseinheit (Transkr. 5), in welcher die Moderatorin den Kandidaten im Hinblick auf das geglückte Rendezvous, wiederum unter der Verwendung von Superlativen - “besser kann mans gar nicht ((S: @(.@)) machen” -, als “geborene[n] ä:h Datekönig” [73-74] adressiert. Anrufungen, denen sich der Landwirt wiederum nur zurückhaltend unterwirft, indem er lächelt [74], einsilbig zustimmend antwortet [74] oder die Diskurseinheit mit dem Verweis auf ein anderes Thema [77] abbricht.

- 64 A: ja danke, da müss ma gleich anfangen. #00:01:33-9#  
65  
66 S: |jo #00:01:33-9#  
67  
68 A: oder einen Wein vielleicht noch, hab ich gsehen, ja, ausm A:ugenwinkl ((Aussprache mit  
69 verzogenem Mund)) #00:01:36-3#

70  
71 S: @(. )@ #00:01:36-3#  
72  
73 A: du und sag amal, hier triffst du anscheinend deine Damen zum Rendezvous ; besser kann  
74 mans garnicht ((S: @(. )@)) machen; ja, du bist ja der geborene ä:h Datekönig; (S: @(jo)@ ) in  
75 diesem Fall. #00:01:47-6#  
76  
77 S: I hoff das da schmeckt. #00:01:48-0

Transkr. 5: Siegfried: 64-77

Während die Moderatorin ihre Adressierungen im Modus Operandi der Übertreibung vorbringt, unterwirft sich der Landwirt diesen nur widerwillig. Sein Orientierungsrahmen verweist auf einen Habitus der Zurückhaltung, der zu den überspitzten Fremdzuschreibungen der Moderatorin in stiller Opposition steht. Weshalb wir an dieser Stelle auch von einer *divergenten Diskursorganisation* im Gesprächsverlauf sprechen können. Diese ist von der Aktualisierung unterschiedlicher konjunktiver Wissensbestände gekennzeichnet, die jedoch nicht zu einer offenen Konfrontation führen, wie in der oppositionellen Diskursorganisation, sondern sich vielmehr in subtilen Praktiken der Fremdrahmung artikulieren (Przyborski 2004:318–19). In unserem Fall sind es eben die von der Moderatorin in allzu überspitzter Weise vorgetragene Adressierungen als “Meisterkoch”, “geborener Datekönig” oder “Romantiker!”, die anteilige Subjektpositionen konstituieren, denen sich der Bauer zwar widerwillig, aber doch unterwirft.

In der Gesamtheit von Arabellas Fremdzuschreibungen dokumentiert sich dabei eine Strategie der *Stereotypisierung*. Ihre im *überspitzten Ton maximaler Übertreibung* vorgebrachten Adressierungen konstituieren eine anteilige Subjektposition, die durch klare und leicht identifizierbare Konturen gekennzeichnet ist. Das Publikum und mögliche Bewerberinnen müssen sich demnach nicht erst lange auf die Suche nach den liebenswerten Eigenschaften des Bauern machen, sondern werden plakativ auf diese hingewiesen. Latent artikuliert sich in Arabellas übertriebenen Fremdzuschreibungen dabei das Ideal eines kochenden und romantischen Mannes.

Wie die wenigen längeren Redebeiträge des Bauern zeigen, gründet sich der oppositionelle Charakter des Diskurses weniger darauf, welche Subjektnormen im Diskurs aufgerufen werden, als vielmehr dahingehend, *wie* diese Adressierungen vorgebracht werden. So positioniert sich Siegfried auch selbst als Koch und Romantiker. Er greift demnach auf ähnliche Dimensionen in der Selbstbeschreibung zurück, auf welche auch die überspitzten Adressierungen der Moderatorin verweisen.

36 S: Jo kochn dua i gern, putzn dua i ois- dua i und ois, i moch mittlerweile ois im Haushoit. Jo, i  
 37 koch eigentlich ois, ((Musik beginnt: Lifted - Bilbao #00:00:52-7#:)) i koch Schnitzl,  
 38 Schweinsbrodn, Rindsschnitzl, Zwüfrostbrodn; @(.)@ do gibts eigentlich ned- weil i koch a  
 39 jede Suppn, i koch ois. Selbst ist der @Mann@. #00:01:03-3#

Transkr. 6: Siegfried: 36-39

In der eingelagerten Sequenz (Transkr. 6) beschreibt sich der Landwirt als Hausmann, der (mittlerweile) alles kocht und putzt [36-37]. Der Bauer gibt dabei der Darstellung seiner Alltagspraktiken eine normative Richtung, indem er die Proposition rituell mit der wertenden Aussage „Selbst ist der @Mann@“ [39] schließt. Die darin artikulierte Praxis eines selbständigen, kochenden und haushaltsführenden Mannes stellt demnach etwas Erstrebenswertes dar. Gleichwohl zeigt sich in der Aufzählung der entsprechenden Gerichte, die habituelle Brechung der als exterior erfahrenen Subjektnorm deutlich: Denn alles zu kochen bedeutet für den Landwirt in erster Linie traditionelle Fleischgerichte („Schnitzl“, „Schweinsbrodn, Rindsschnitzl“, „Zwüfrostbrodn“) und Suppen [37-39].

Auch an anderer Stelle (Transkr. 7) artikulieren sich in Siegfrieds Selbstdarstellungen die gleichen Subjektnormen wie sie auch Arabella in ihren Fremdbeschreibungen vorbringt. So antwortet der Landwirt auf die Frage der Moderatorin, für was Siegfried eigentlich eine Frau brauche, indem er sich selbst als Romantiker positioniert:

83 S:so a bissl Romantik, und a bissl zuwi kuschln und ois, und (.) °jo°; mit dera a bisserl wos  
 84 unternehmen; #00:02:14-4#

Transkr. 7: Siegfried: 83-86

Auch in dieser Selbstpositionierung zeigt sich ein Modus Operandi der Zurückhaltung beim Landwirten. Dieser dokumentiert sich wiederum in den Relativierungen („bissl Romantik“, „bissl zuwi kuschl“ „a bisserl wos unternehmen“ [84-85]), die den eigenen Ansprüchen an eine Partnerin vorausgeschickt werden.

Auf der Ebene kommunikativ-generalisierbarer Wissensbestände werden von der Moderatorin und dem Kandidaten demnach ähnliche Ideale aufgerufen: Ein begehrenswerter Mann, so der gemeinsame Tenor, löst sich von traditionellen Rollenzuschreibungen. Er kocht und führt seinen Haushalt selbst. Und seine individualisierten Ansprüche an eine Intimbeziehung zielen auf Romantik, Intimität und gemeinsame Unternehmungen in der Freizeit ab.

Das eigentliche Spannungsverhältnis zeigt sich an dieser Stelle demnach weniger in den auf kommunikativ-generalisierbarer Ebene aufgerufenen Subjektnormen, als vielmehr zwischen den verschiedenen habituellen Stilen im Diskurs. Während Siegfrieds Adressierungen durch ihren

zurückhaltenden Ton charakterisiert sind, artikuliert Arabella die Subjektnormen im überspitzten Modus Operandi der Stereotypisierung.

Während sich hier eine Übereinstimmung in den Orientierungsschemata zwischen Moderatorin und Bauer zeigt, wird der ruhige Habitus des Bauern im späteren Verlauf der Sequenz (Transkr. 8) von dieser auch explizit problematisiert:

- 117 A: aber das seh ich bei dir, (S: @(.@)) das is schon einmal sehr gut. (.) Aber weißt du was auch  
118 immer gut kommt bei einer Dame natürlich; (.) erstmal ein so ein bisserl ein Kompliment machen  
119 Siegfried. ja? (.) und dann vielleicht im Vorfeld, weil du bist ja so ein bisserl schon ein- ein bissl  
120 ein Ruhigerer; glaub ich ein bissl, oder? #00:03:09-3#  
117  
118 S: #00:03:09-3# jo  
119  
120 A: ja, muss man sich vielleicht im Vorfeld ein bisserl was überlegen worüber man noch reden  
121 kann dann; also zum Beispiel wenn du gerne kochst, kannst du übers kochen reden, ((S:ja)) was  
122 dir da Spaß macht und so weiter, dann hat man gleich ein (.) Gesprächsstoff ((S: mhm)); ja?! und  
123 dann ist

Transkr. 8: Siegfried: 117-123

So spricht die Moderatorin den Landwirt auf seinen “ruhigen Charakter” [120] an. Aufgrund dessen müsse er sich für die kommenden Dates mit den Bewerberinnen “im Vorfeld ein bisserl was überlegen worüber man noch reden kann dann”. [124-125] Der Habitus des Bauern wird damit auf der Ebene kommunikativ-generalisierbarer Wissensbestände problematisiert und im selben Zuge degradiert. Ex-Negativo wird hier das Subjekt-Ideal eines kommunikativen Mannes aufgerufen, dem sich der Landwirt annähern soll. Der Bauer selbst wird demnach als negativer Gegenhorizont im Verhältnis zum aufgerufenen Ideal positioniert.

Der normative Anspruch, ein kommunikativer Akteur zu sein, tritt dem Landwirt damit im gesamten Diskurs in doppelter Weise entgegen: Zum einen wird er an dieser Stelle explizit als Subjektnorm artikuliert. Zum anderen tritt er ihm aber auch implizit im Habitus der Moderatorin selbst entgegen. Diese tritt nicht nur wesentlich aktiver und kommunikativer auf, sondern zwingt den Diskurs auch selbstbewusst ihre Themensetzung auf. Sie entspricht damit bereits dem von ihr eingeforderten Ideal. Das dadurch entstehende Spannungsverhältnis zwischen der imaginativen sozialen Identität eines kommunikativ-aktiven Mannes auf der einen Seite und dem zurückhaltenden Habitus des Bauern auf der anderen, soll aus der Perspektive der Moderatorin in eine Anpassung des Selbst überführt werden: Um attraktiver und aktiver zu wirken, soll der Bauer für zukünftige Dates Gesprächsthemen vorbereiten.

An dieser Stelle wird auch ersichtlich, dass die Moderatorin im Verhältnis zum Bauern zwischen verschiedenen Rollen oszilliert. Zeichnete sich ihre Position in den oben dargestellten Passagen vor allem durch *überspitzt-positive* Fremdzuschreibungen aus, die im Ton einer lobenden Mutter

vorgetragen wurden, nimmt sie hier die Rolle einer vorsichtig fordernden Lehrerin ein. Der Grundtenor bleibt jedoch der gleiche, ein paternalistischer.

Diese Haltung zeigt sich nicht nur in dem hier dargelegten Abschnitt, sondern homolog über mehrere Diskurseinheiten hinweg.

- 87 A: Aber du sagst- oiso irgendwie, a Romantik merkt man hier schon; ah schau ein gutes Glaserl  
88 Wein einmal trinken, ggel; Pr:o:st, (.) ja, Siegfried aber, vom Essen und Trinken allein ((S: schluckt  
89 laut)) geht ja dann auch nix weiter, man muss ja dann mit der Dame auch ein bisserl flirten; (2)  
90 Hast du schon so ein bissl Flirterfahrung? #00:02:31-1#  
91  
92 S: na des @ned@. #00:02:32-3#  
93  
94 A: Müss ma nu a bisserl üben, oder? #00:02:35-2#  
95  
96 S: @ja@ #00:02:35-5#  
97  
98 A: Muss ich dich a bissl coachen, wenn die Damen kommen; #00:02:36-2#  
99  
100 S: mhm #00:02:36-2#  
101  
102 A: Mh:m #00:02:37-9#

Transkr. 9: Siegfried: 88-104

In diesem Abschnitt (Transkr. 9) wird neben dem ruhigen Charakter des Landwirtes auch ein zweites *Manko* thematisiert, das in der gesamten Situation des inszenierten Dates implizit bereits präsent ist: die fehlende Erfahrung des Bauern in Fragen der Intimität ist ein Problem. So leitet die Moderatorin die Diskurseinheit mit der Proposition ein, dass neben dem Essen und Trinken auch Flirten ein notwendiger Bestandteil eines Dates sei [88-89]. Um anschließend Siegfried sogleich nach dessen Flirterfahrung zu fragen [90]. Welche dieser wiederum mit einem zurückhaltenden Lächeln verneint: “na des @ned@” [92].

Auch an dieser Stelle wird der Habitus des Bauern vor dem Horizont des Subjektideals eines erfahrenen Mannes auf kommunikativ-generalisierbarer Ebene als Negativ-Folie thematisiert. Auch dieses Spannungsverhältnis erfordert nach der Moderatorin eine Arbeit am Selbst. Deshalb stellt sie dem Bauer ein Flirt-Coaching in Aussicht [104], das sie dann auch sogleich mit ihm umsetzt.

So folgen in dieser Sequenz drei Lektionen zum richtigen Flirten. Im Unterschied zu den überspitzt-lobenden Fremdzuschreibungen der vorigen Abschnitte, werden die Appelle in einem freundlich-belehrenden Ton vorgebracht. So weist die Moderatorin den Bauern am Beginn der Sequenz (Transkr. 6) darauf hin, mit den Augen zu flirten. Um ihn gleich darauf für die gelungene Umsetzung zu loben [117]:

123 A: ja, muss man sich vielleicht im Vorfeld ein bisserl was überlegen worüber man noch reden  
124 kann dann; also zum Beispiel wenn du gerne kochst, kannst du übers kochen reden, ((S:ja)) was  
125 dir da Spaß macht und so weiter, dann hat man gleich ein (.) Gesprächsstoff ((S: mhm)); ja?! und  
126 dann ist noch ganz wichtig, irgendwann ein bisschen Körperkontakt; ja, dass man mal bei der  
127 Dame irgendwie sowie zufällig- man greift nach der Weinflasche, greif einmal nach der  
128 Weinflasche, man greift nach der Weinflasche und schwupp, greift man auch nach der  
129 Weinflasche, und kann da oh sich schon mal so kurz berühren, ((Lied vorbei #00:03:42-6# ))  
130 weißt du. Auch wichtig, da sendet man Signale; ((S: Mhm)) und dann schaut man sich wieder in  
131 die Augen, immer in die Augen schauen, Augen schau; ja? #00:03:44-3#

Transkr. 10: Siegfried: 123-131

Im späteren Verlauf der Sequenz (Transkr. 10) ist es dann die Notwendigkeit den Damen Komplimente zu machen [117-119], und nicht zuletzt zu versuchen, auch über Körperkontakt Intimität herzustellen [127-132]. Hier zeigen sich auch klare Homologien zu den Ergebnissen aus der Analyse des ersten Fotogrammes. So nehmen auch hier die aktivierenden Adressierungen der Moderatorin den Ton einer Aufforderung an. Sie konstituieren dabei ein Spannungsverhältnis zwischen dem ruhigen Habitus des Landwirts und der virtuellen sozialen Identität eines aktiven und erfahrenen Mannes.

Das kommunikativ hergestellte Spannungsverhältnis zeichnet sich auch unmittelbar in den diskursiven Praxen des Bauern ab. So nimmt der Landwirt in diesem Abschnitt über weite Strecken nur die Rolle eines gelehrsam Zuhörers ein, der die Tipps der Moderatorin zustimmend annimmt, sie aber nicht unmittelbar in eine kommunikativere Flirtpraxis zu integrieren vermag. Die wenigen Gesprächsbeiträge belaufen sich auf schüchtern zustimmende, oft einsilbige, und mitunter in einem zurückhaltenden Lächeln vorgetragene Wortbeiträge [96, 100, 108, 115, 122].

Auch hier dokumentieren sich im Diskurs unterschiedliche Orientierungsrahmen beim Landwirt und der Moderatorin. Im Unterschied zur stärker divergenten Diskursorganisation in der ersten Hälfte der Sequenz, entfaltet sich nun ein *komplementäres Verhältnis* zwischen den unterschiedlichen Orientierungsrahmen. Als Moderatorin einer Dating-Show nimmt Arabella dabei wie selbstverständlich die Rolle einer Expertin und Lehrerin ein, die dem unerfahrenen Bauern erklärt, wie man(n) richtig flirtet. Dieser bringt wiederum keine eigenen Orientierungen ein, sondern bestätigt durch einsilbige Zustimmungen, dass er den überlegenen Status der Moderatorin anerkennt und sich selbst damit in die Rolle des gelehrsam zuhörenden Schülers einfindet. Analog zum institutionalisierten Schüler:in-Lehrer:in Verhältnis in den Bildungseinrichtungen, handelt es sich dabei um eine hierarchische Diskursorganisation, die ihre hierarchische Dynamik aus der gegenseitigen Anerkennung der unterschiedlichen Positionen im Feld bezieht (Martens und Asbrand 2017).

Nicht zuletzt wird dieses asymmetrische Verhältnis auch durch die musikalische Untermalung aus der Postproduktion unterstrichen. Ab Minute 2:39, also mit Beginn des Coachings, wird dabei

eine (unbekannte) Melodie eingespielt, die sich durch ihren verträumten und kindlichen Charakter auszeichnet. Abwechselnd werden dabei wenige tiefere Töne mit Streichinstrumenten und dann hohe Töne mit einem Xylophon angespielt, welche die Melodie zugleich schwerfällig als auch verträumt wirken lassen. Wenn wir die Melodie auf die Darstellung des Landwirts und die Szene beziehen, unterstützt sie die unterwürfige Positionierung des Landwirts, indem sie ihn tendenziell als tollpatschig bzw. begriffsstutzig adressiert.

#### 4.1.7 Reflektierende Gesamtinterpretation: Siegfried

Wie sich in der Rekonstruktion der diskursiven und bildlichen Ebene gezeigt hat, wird der Landwirt vom Horizont eines hegemonialen Anforderungsprofils angerufen, das ein *aktiv-kommunikatives* und in Fragen der Intimität *erfahrenes* Subjekt als Ideal entwirft. Diese Subjektnorm tritt dem Kandidaten in dreifacher Ausführung entgegen: zum Ersten (1) in den explizit-sprachlichen und implizit-körperpraktischen Appellen der Moderatorin. Immer wieder fordert sie den Kandidaten dazu auf, eine aktivere Rolle in der Herstellung von Intimität einzunehmen. Als Negativfolie zu diesen aufgerufenen Subjektnormen konstituieren ihre dominanten Adressierungen dabei die Subjektposition eines zu ruhigen und zu unerfahrenen Mannes. Der Habitus des Bauern wird demnach auf der Ebene kommunikativ-generalisierbarer Wissensbestände als negativer Gegenhorizont degradiert. Einer aktuellen sozialen Identität, die es im Hinblick auf das Subjektideal zu überwinden gilt. Genau darauf zielen die Appelle der Moderatorin ab, denen sich der Landwirt über alle Ebenen hinweg im Modus Operandi der Zurückhaltung und Bescheidenheit unterwirft.

Die Subjektnorm tritt ihm aber auch zweitens (2) im Habitus der Moderatorin selbst entgegen. In Spannung zur *passiv-zurückhaltenden* Disposition des Bauern tritt die Moderatorin als *aktiv-kommunikative* und in Fragen der Intimität versierte Akteurin auf. In ihrer Person fallen *Sollen* und *Sein* in eins. Als Moderatorin einer Dating-Show nimmt sie dabei im Verhältnis zum Bauern ganz selbstverständlich die Haltung einer Expertin und Gate-Keeperin ein. Während sie dem Bauern im Feld der Intimität eine untergeordnete Position zuweist, aus der er sich durch die von ihr angeleitete Arbeit am Selbst befreien soll, nimmt sie eine dominante Haltung ein.

Die Subjektnorm wird aber auch noch auf eine dritte (3), auch implizite Weise, an den Landwirt herangetragen: nämlich in den Fremdpositionierungen durch die Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent:innen. Sowohl in der dialogischen Struktur der Montage und Einstellungswahl als auch in den dynamisch-aktivierenden Fremdrahmungen im Fotogramm des Porträts wird dem Kandidaten das Ideal eines kommunikativ-aktiven und dynamischen Akteurs ex-post übergestülpt.

Auf der Ebene der Montage und Einstellungswahl fällt diese Diskrepanz erst wirklich ins Auge, wenn wir sie in ihrem Verhältnis zur Diskursorganisation betrachten. Während sich der Diskurs durch ein auffälliges Ungleichgewicht in den Redebeiträgen auszeichnet, vermitteln die Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent:innen in der sequenziellen Struktur des Videos den Eindruck eines gleichberechtigten Dialogs zwischen der Moderatorin und dem Kandidat.

Insgesamt dokumentiert sich in den Adressierungen der Moderatorin und der abbildenden Bildproduzent:innen (dem Team der Show) eine Homologie in ihren Orientierungsschemata. In ihren Praktiken zeigt sich eine normative Grundhaltung, die kommunikative Fähigkeiten, Aktivität und Eigeninitiative als obligatorische Kompetenzen voraussetzen, um im Feld der Intimität Handlungsmacht zu erlangen.

Wie *Eva Illouz* (2007a:250–63) gezeigt hat, sind solche kommunikative Kompetenzen wichtige Indikatoren über welche die Akteur:innen Eindrücke über das kulturelle Kapital ihres Gegenübers in der Anbahnung von Intimbeziehungen gewinnen. Redseligkeit wird dabei zur Voraussetzung emotionaler Selbstoffenbarung und Herstellung von Intimität stilisiert. Im Unterschied zum ökonomischen Kapital wird es dabei als Ausdruck der Persönlichkeit der Akteur:innen wahrgenommen und eignet sich damit ganz besonders zur Statusreproduktion entlang der Kategorie Bildung.

Auch die fehlende Dating-Erfahrung des Bauern erscheint dabei, als eine Art negatives kulturelles Kapital zu fungieren, durch welches der Landwirt in Opposition zum Ideal des Subjekts der Intimität positioniert wird. Gleichwohl zeigt sich im Video aber auch eine Strategie, um genau diesem Problem entgegenzuwirken.

So zeigt sich die Normativität auch auf eine weitere Weise über die verschiedenen Ebenen der Analyse hinweg: in der überspitzten Inszenierung des Kandidaten als *romantischen und selbstständigen Landwirt*. In wechselseitiger Validierung zeigt sich sowohl auf diskursiver als auch auf visueller Ebene die Tendenz des Produktionsteams, den Landwirt im Modus Operandi stereotypisierender Fremdzuschreibungen als romantisches und selbstständiges Subjekt zu adressieren.

Im Unterschied zum belehrenden Ton der Appelle, die den Landwirt als zurückhaltenden unerfahrenen Mann degradieren, finden die sprachlichen Adressierungen der Moderatorin hier im Modus überspitzt-positiver Fremdzuschreibungen statt. So wird Siegfried im Diskurs von Arabella etwa als “geborener Datekönig”, “Meisterkoch” oder “Romantiker!” adressiert. Die Adressierungen entfalten ihre stereotypisierende Wirkung demnach durch den *überspitzten Ton maximaler Übertreibung*. So werden von der Moderatorin wenige Eigenschaften über das gesamte Video hinweg überbetont, um so eine klar konturierte Subjektposition zu konstituieren.

Auch die Bildanalyse (Fotogramm 2) legt eine solche *stereotype* Adressierung nahe. So wird die Persönlichkeit des Kandidaten in einer in warmen Farben erstrahlenden, durch ihre niedrige Schärfentiefe besonders weich und zugänglich dargestellten Naturlandschaft eingebettet. Der Kandidat wird dabei analog zu den überspitzt-positiven Adressierungen im Diskurs als besonders romantisches Subjekt adressiert.

Auf die sich in den überzeichnenden Adressierungen implizit zeigende Subjektnorm eines romantischen und selbstständigen Mannes, der es versteht Intimität herzustellen, beruft sich aber auch der Kandidat selbst, wenn er sich als Hausmann, Koch und Romantiker beschreibt. Darüber hinaus unterstreicht er auch die Romantisierung im Bild durch seine festliche Trachtenkleidung. Wenngleich er dies im Unterschied zur Moderatorin tendenziell eher im Modus Operandi der *Zurückhaltung* macht. Dabei handelt es sich um eine *Disposition*, die sich über das gesamte Material hinweg immer wieder zeigt und zu den stereotypisierenden Fremdzuschreibungen geradezu in Opposition steht. Insgesamt zeichnet das Adressierungsgeschehen auf dieser Ebene ein für Zuseher:innen und mögliche Bewerber:innen leicht wiedererkennbares Persönlichkeitsprofil, das trotz der kurzen Dauer des Vorstellungsvideos einfach in Erinnerung bleibt. In dieser Form der Darstellung überschneiden sich die kommerziellen und romantischen Interessen der Bildproduzent:innen. Wie das gesamte inszenierte Date erscheinen die positiven Hinweise auf Siegfrieds romantische Ader, seine Selbstständigkeit und seine Kochkünste, wie eine Gegenstrategie zu dem Problem der fehlenden Erfahrung und des zurückhaltenden Habitus des Bauern.

## 4.2 Peter, “der charismatische Weltenbummler”

### 4.2.1 Über die Auswahl der Sequenz

Auch in diesem Video habe ich die zu untersuchende Sequenz entlang des *Kriteriums der Fokussierung* (Bohnsack 2011:174–75) ausgewählt. Dabei habe ich mich dafür entschieden, die Eingangssequenz und den gleich darauffolgenden längeren Abschnitt im Detail zu analysieren.

Im Hinblick auf Videos, die dem Feld als Alltagsdokumente entnommen wurden, ist es besonders aufschlussreich danach zu fragen “wie die Erforschten selbst ihre Beiträge *eröffnen* und damit die Weichen für ihre visuelle Präsentation stellen.” (2011:175). So nimmt die einleitende Sequenz in der Regel einen wichtigen Stellenwert in der Relevanzsetzung des gesamten Videos ein. Im Hinblick auf die Inszenierung der Landwirte stellt sich dabei die Frage, wie die Akteur:innen die Darstellung initiieren und welche Richtung sie in der Folge einschlagen.

In diesem speziellen Fall sticht die Sequenz auch deshalb besonders hervor, weil die initiierende Erstvorstellung des Bauern in drei sich ergänzenden und aufeinander aufbauenden Formen stattfindet. Ganz am Beginn der Sequenz wird der Landwirt unter seiner Abwesenheit einseitig von der Moderatorin adressiert. Dabei handelt es sich zugleich um die einzige Teilsequenz, in welcher die Moderatorin als abgebildete Bildproduzentin auftritt. Darauffolgend wird der Landwirt am Schlagzeug sitzend gefilmt. Der Ersteindruck des Bauern wird demnach erstmal ausschließlich über die Körperpraxis hergestellt. Erst nach einem dritten Szenenwechsel beginnt sich der Bauer dann auch, selbst auf diskursiver Ebene vorzustellen.

Die gesamte interessierende Sequenz dauert etwa 5 Minuten. Sie grenzt sich vom folgenden Abschnitt dahingehend ab, dass der Landwirt durchgehend alleine vor der Kamera zu sehen ist. Im Unterschied zum ersten Vorstellungsvideo steht demnach vor allem das Adressierungsgeschehen durch die Kamerahandlung und Postproduktion im Fokus der Analyse. Ein besonderes Augenmerk liegt darüber hinaus auch auf dem Verhältnis zwischen den diskursiven Selbstpositionierungen des Bauern und Arabellas (asymmetrischen) *Adressierungen aus dem Off*.

### 4.2.2 Formulierende Interpretation von Sequenzen, Einstellungswahl und Montage

#### 4.2.2.1 Zur Auswahl der Fotogramme

Der erste Interpretationsschritt der dokumentarischen Videoanalyse zielt auf die Identifikation von Haupt-, Unter- und eingelagerten Sequenzen ab. Diese werden im Hinblick auf ihren vor-

ikonographischen und ikonographischen Sinngehalt interpretiert. Dabei steht zum einen die thematische Rekonstruktion des szenischen Handlungsverlaufs und zum anderen die formulierende Interpretation der Einstellungswahl und Montage im Fokus der Analyse. Ausgehend davon werden die Fotogramme für die weitere Bildinterpretation ausgewählt (Bohnsack 2011:161).

Die ausführliche Darstellung der formulierenden Interpretation findet sich im Anhang der Masterarbeit (Kapitel 9.2.1). Im Sinne einer ergebnisorientierten Gesamtdarstellung des Falles, gehe ich an dieser Stelle vor allem auf die Auswahl der Fotogramme für die folgende Bildanalyse ein. Die Ergebnisse im Hinblick auf die Einstellungswahl und Montage werden ich wiederum in der weiter unten folgenden reflektierenden Interpretation thematisieren (Kapitel 4.2.6).

Für die folgende Bildanalyse bietet sich die Auswahl eines Fotogramms (Abb. 18) jener einleitenden Sequenz an, in welcher der Bauer am Schlagzeug sitzend gezeigt wird. Dabei handelt es sich um den ersten Frame, der den Landwirt in seiner körperlichen Gesamtheit einfängt. Neben der prominenten Stelle am Beginn des Vorstellungsvideos, zeichnet sich das Bild durch die *kompositorische Auffälligkeit* aus, dass das Schlagzeug auf der offenen Wiese in einem ungewöhnlichen Kontext platziert ist.



Abb. 18: Peter - Fotogramm 1; Peter spielt Schlagzeug

Im Hinblick auf das zweite Fotogramm lässt sich durch die formulierende Interpretation eine zentrale, über das gesamte Video immer wiederkehrende, Sequenz ausmachen. Deren Einstellungen zeigen den Landwirt alleine vor der Kamera sitzend, abwechselnd in der Amerikanischen und der Detailaufnahme. Neben dem *repräsentativen Stellenwert* im Gesamtvideo lassen sich diese Einstellungen darüber hinaus in ähnlicher Weise in beiden Vorstellungsvideos wiederfinden. Sie bietet demnach einen naheliegenden Einsatzpunkt für die Herausarbeitung eines bestimmenden Modus der Adressierung. Analog zu Siegfrieds zweitem Fotogramm wähle ich hier die Amerikanische Einstellung für die weitere Bildanalyse (Abb. 19).



Abb. 19: Peter - Fotogramm 2; Porträt

Abseits der gerade beschriebenen Hauptsequenz zeichnen sich alle anderen eingelagerten Sequenzen dadurch aus, dass der Landwirt nie direkten Augenkontakt mit der Kamera aufnimmt. Entlang des Kriteriums der Fokussierung wähle ich deshalb des Weiteren ein Fotogramm (Abb. 20) aus, das repräsentativ für diese einseitige Form der Beobachtung steht. Besonders interessant erscheint hier eine Einstellung, die den Landwirt dabei zeigt, wie er sich fürs Baden im Bach entkleidet. Im Unterschied zu den folgenden Frames ist der Bauer dabei nur unscharf zu erkennen. Das Fotogramm zeichnet sich demnach sowohl durch seine dramaturgische Dichte im aufgenommenen Handlungsverlauf als auch in seiner Sonderstellung bezüglich der Kamerahandlung aus. Nicht zuletzt steht dieses Fotogramm stellvertretend für die vielen weiteren sexualisierenden Untersequenzen, in welchen der Bauer ohne Hemd eingefangen wird.



Abb. 20: Peter - Fotogramm 3; Peter entkleidet sich

## 4.2.3 Fotogramm 1, Peter spielt Schlagzeug

### 4.2.3.1 Formulierende Interpretation



Abb. 21: Peter - Fotogramm 1; Peter spielt Schlagzeug

#### *vor-ikonographische Interpretation*

Das Bild (Abb. 21) lässt sich sinnvoll in zwei Ebenen unterteilen, die durch den Weg im Hintergrund voneinander getrennt sind: Der *Bildvordergrund* zeigt eine wenige Zentimeter hohe grüne Wiese. Von der Wiese hebt sich kontrastreich ein schwarz glänzendes Schlagzeug ab. Das Musikinstrument besteht aus 4 Trommelkesseln und 3 Becken. An einem der Gestelle findet sich eine Kamera mit einem beweglichen Stativ angebracht, die auf den Fußraum des Schlagzeuges gerichtet ist. Das Schlagzeug wird nicht frontal, sondern leicht von der Seite gezeigt. Es ist jedoch so nach vorne ausgerichtet, dass die Vorderseite der Bassdrum noch leicht sichtbar ist. Der Mann, der am Schlagzeug sitzt, ist halb dem Schlagzeug halb der Kamera zugewandt. Er sitzt auf einem Holzstuhl. Dabei trägt er eine blaue Jeanshose und ein dunkelrot gemustertes Hemd, dessen oberster Knopf geöffnet ist. In seiner linken Hand hält er einen Schlagzeugstock. Bei der rechten lässt sich das durch die Bewegung nur erahnen. Am Schlagzeug sitzend hat er die Beine weit gespreizt und die Hemdsärmel auf die Höhe der Ellbogen nach oben gekrempelt. Er trägt einen schwarzen Bart rund um die Mundpartie. Seine Haare sind nach hinten zu einem *Manbun* gebunden, an dessen Seiten sich ein *Undercut* abzeichnet. Sein Gesicht zeigt eine ernsthafte oder angestrenzte Miene, ohne zu lächeln. Tendenziell ist sein Blick zwar in Richtung der Kamera gerichtet, er sieht aber eher an ihr vorbei. Der Mann hat einen schlanken, trainierten Körperbau und sitzt mit breiter Brust in aufrechter Haltung am Schlagzeug.

Im *Bildhintergrund* können wir einen asphaltierten Weg oder eine Straße erkennen, welche die vordere Wiese, auf der das Schlagzeug steht, von einer zweiten Wiese im Hintergrund trennt. Diese

ist zusätzlich durch einen weißen Elektrozaun von der Straße getrennt. Hinter dem Zaun können wir zwei weiß-braun gefleckte Milchkühe erkennen. Die Kuh am linken Bildrand blickt dabei in Richtung des Schlagzeuges, während von der zweiten Kuh am rechten Bildrand, nur der Körper jedoch nicht der Kopf zu sehen ist. Bei beiden Kühen sind demnach Teile der Körperpartien abgeschnitten. Die Wiese im Hintergrund ist nur wenige Zentimeter hoch und durch eine zunehmende Steigung gekennzeichnet. Im oberen Bilddrittel wird der satte grüne Ton der Wiese zunehmend durch braune Flecken und Flächen ersetzt.

### *Ikonographische Interpretation*

Die ikonographische Ebene des Bildes zeichnet sich durch ein nicht klar definierbares institutionalisiertes Handlungsgeschehen und Rollenzuschreibungen aus. Das liegt vor allem an der räumlichen Einbettung der Praxis des Schlagzeugspiels. Mit einer Almwiese ist die Location des Geschehens denkbar ungewöhnlich gewählt. Zwar ist durchaus vorstellbar, dass in Ausnahmefällen eine Band an einer solchen Location ein Konzert gibt. Ohne weitere Bandmitglieder, Mikrofone, Bühne, Zuseher:innen oder Überdachung ist die Platzierung des Schlagzeugs aber auf jeden Fall untypisch. Selbst eine individuelle Musikprobe würden wir eher in einem Proberaum vermuten als im Freien auf einer Wiese. Die schick-sportliche Kleidung des Kandidaten und die modische Frisur vermitteln dabei zusätzlich den Eindruck einer Party- oder Ausgehssituation. Über das Schlagzeug und den Style des Mannes hinaus unterstützt jedoch nichts den Eindruck, dass es sich hierbei um eine Party oder ein Konzert handelt. Vielmehr würde man im gezeigten Setting tendenziell Personen mit landwirtschaftlicher Arbeits- oder Freizeitkleidung erwarten. Ikonographisch ist das Bild also durch eine De-Kontextuierung der gezeigten Handlungspraxis gekennzeichnet, wie wir sie häufig in der Darstellung von Lifestyles in der Werbung wiederfinden (Bohnsack 2017:201). Ohne Kontextinformation könnten wir das Geschehen etwa auch als Werbeeinschaltung für das Schlagzeug der Marke *Yamaha* interpretieren. Dazu ist jedoch der Name der Schlagzeugfirma zu wenig präsent im Bild. Was an ikonographischem Sinngehalt letztlich bleibt, ist eine untypische Überlagerung verschiedener Praxisfelder.

## *Ikonische Interpretation*

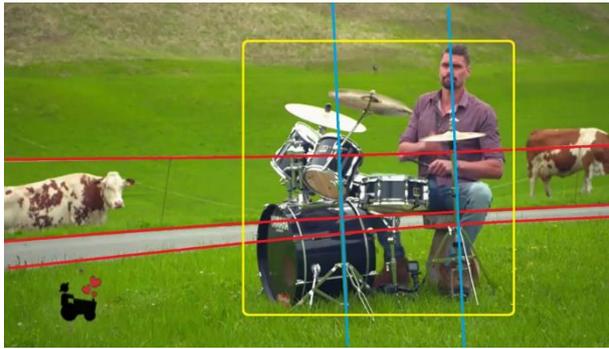


Abb. 22: Peter - Fotogramm 1; Peter spielt Schlagzeug, Planimetrie und szenische Choreografie

Was auf der ikonographischen Ebene als zwei klar voneinander getrennte Sphären erscheint, wird auf der Ebene der Planimetrie zueinander in Beziehung gesetzt. So lassen sich mit Blick auf die *kompositorische Ganzheitsstruktur* des Fotogrammes (Abb. 22) drei horizontale Feldlinien (in rot) festmachen, die es in der Mitte durchschneiden. Die beiden unteren Feldlinien verlaufen dabei entlang des Weges hinter dem Schlagzeug, eine dritte Feldlinie auf der Höhe des weißen Elektrozaun. Sie markieren die asphaltierte Straße und trennen die Wiese, auf der sich der Bauer befindet, von der Wiese im Hintergrund mit den Kühen. Die Körper der Kühe und die Struktur des Grases im oberen Drittel des Fotogrammes fügen sich dieser horizontalen Bildlogik ein und bilden mit der Straße eine homogene Sphäre. Gleichzeitig wird aber auch das Schlagzeug und der Bauer über ihre parallele Positionierung zum Weg und Zaun in die horizontale Bildlogik miteinbezogen. Die beiden unteren Feldlinien schmiegen sich dabei an die verchromten Seitenteile der Bass-Drum an und die obere Feldlinie bindet die waagrechten Unterarme und die Becken des Schlagzeugs in die horizontale Sphäre ein. Die beiden ikonographisch getrennten Bereiche werde so zueinander in Beziehung gesetzt.

Dabei wird auch ersichtlich, dass sich die *perspektivische Projektion* entlang der beiden unteren Feldlinien festmachen lässt. Sie läuft vom linken Bildrand dynamisch auf die rechte Seite hin zu. Die große Trommel ist dabei genau in die Sichtachsen positioniert, so dass sich das Schlagzeug auch auf dieser Ebene zum Teil der horizontalen Bilddynamik einfügt.

Gleichzeitig markieren das Schlagzeug und der Bauer aber auch einen Bruch mit der horizontalen Logik des Bildes. So verlaufen zwei blau eingezeichnete Feldlinien entlang der im Vordergrund des Schlagzeuges stehenden Stative für die Becken. Während die rechte Linie eine vertikale Achse durch den Körper des Bauern bildet, verläuft die linke Feldlinie senkrecht durch das Schlagzeug. Die beiden Feldlinien verlaufen demnach quer zur horizontalen Bilddynamik. Das bedeutet auch, dass sich die blauen Linien zur aufrechten Haltung des Bauern und zum stehenden Schlagzeug analog verhalten, wie die horizontalen Feldlinien zu den Kühen, zur Wiese und zum

Weg. Sie markieren einen eigenen, vom Hintergrund und Wiese sich abhebenden Bereich im Bild. Entlang der Planimetrie lassen sich demnach zwei voneinander distinkte Bildlogiken herausarbeiten: Auf der einen Seite finden wird die *vertikale Logik* und den ihr entsprechende Mann und die Becken. Auf der anderen Seite die *horizontale Logik* mit ihren Wiesen, dem Weg, dem Zaun und den Kühen. Wie wir gesehen haben, sind die Bereiche jedoch nicht völlig voneinander getrennt, vielmehr bilden die Unterarme, die Bass-Drum und die Becken eine verbindende Komponente zwischen den beiden Bildbereichen.

Die beiden differenten Bildlogiken bilden dann auch das wesentliche Strukturmerkmal für die *szenische Choreographie* im Bild. Im Bildvordergrund steht das gelb markierte *Mensch-Artefakt-Verhältnis* zwischen dem Bauern und seinem Schlagzeug im Fokus. Sie bilden den szenischen Mittelpunkt der Abbildung, während die Kühe auf der Wiese im Hintergrund das Geschehen innerhalb des landwirtschaftlichen Milieus eingrenzen. Dabei hebt sich der Kandidat und das Schlagzeug zusätzlich auch durch die *Farbschemata* vom Bildhintergrund ab. Vor allem das Musikinstrument sticht durch seinen glänzenden dunklen Lack und das verchromte Gestell aus dem “natürlichen” Grün des Hintergrundes hervor. Aber auch das dunkelrot gemusterte Hemd und die blaue Hose des Bauern heben sich trennscharf von den Farben des Hintergrunds ab. Insgesamt wird der Kandidat durch diese Trennung zwar vom landwirtschaftlichen Hintergrund gerahmt, er wird jedoch von diesem nicht vereinnahmt.

### *Ikonologisch-ikonische Interpretation*

Analog zur Darstellung von Lifestyles in der Werbung ist das Bild von zwei überlappenden sozialen Sphären gekennzeichnet. Das zeigt sich bereits auf der ikonographischen Ebene. Also dahingehend, *was* auf dem Bild dargestellt wird. Während die Wahl des Hintergrunds das Geschehen innerhalb des landwirtschaftlichen Milieus verortet, schießt die Inszenierung als modisch gestylter Schlagzeugspieler über die ländliche Sphäre hinaus. Durch die Platzierung des Schlagzeugs auf der Wiese treten die unterschiedlichen Bildbereiche besonders konturiert oder überzeichnet hervor. Die Inszenierung des Landwirts lässt sich so als Pose identifizieren, die sich durch eine De-Kontextuierung der gezeigten Körperpraxis im Verhältnis zur Umgebung artikuliert (Bohnsack und Przyborski 2015).

Was auf der ikonographischen Ebene als Diskontinuität ausgemacht werden kann, lässt sich auf der ikonologischen Ebene dann als Übergegensätzlichkeit rekonstruieren. Im Zusammenspiel von horizontalen, tendenziell der landwirtschaftlichen Sphäre zurechenbaren Elementen und den stärker vertikalen, darüber hinauschießenden Bildkomponenten, dokumentiert sich eine Übergegensätzlichkeit, die eine hybride Subjektposition konstituiert, welche den Bauern sowohl

modern als auch traditionell erscheinen lässt. Gleichwohl finden sich in der Bildkomposition auch viele verbindende Elemente zwischen den Bereichen. So dokumentiert sich in der formalen Komposition des Bildes die Möglichkeit eines modernen individualisierten Lebensstiles im landwirtschaftlichen Milieu. Eine Adressierung die sich sowohl in den Gestaltungsleistungen der abgebildeten wie der abbildenden Bildproduzent:innen dokumentiert.

## 4.2.4 Fotogramm 2, Das Porträt

### 4.2.4.1 Formulierende Interpretation



Abb. 23: Peter - Fotogramm 2; Das Porträt

#### *vor-ikonographische Interpretation*

Auch hier können wir das Bild (Abb. 23) in zwei Bildebenen einteilen: zum einen in den scharf gestellten Bildvordergrund, der den Oberkörper des Kandidaten sowie den Stamm eines Baumes am linken Bildrand zeigt. Zum anderen, in einen weniger scharf gestellten Bildhintergrund, auf dem eine Wiese und ein Haus zu sehen sind.

Wenn wir uns dem Bildvordergrund zuwenden, sehen wir einen Mann in einem rot-karierten Hemd im Holzfäller-Look. Der oberste Knopf des Hemdes ist geöffnet. Rund um den Mund befindet sich ein kurz geschnittener dunkler Bart. Die Haare des Kandidaten sind nach hinten zusammengebunden. Eine einzelne Haarsträhne ist hinter das rechte Ohr gelegt, über dem sich ein *Undercut* abzeichnet. An der Stirn können wir einige Falten erkennen. Der Kandidat sitzt vermutlich - darauf deutet die Armhaltung hin - in aufrechter Haltung und mit geradem Rücken. Den Oberkörper hat er dabei der Kamera zugewandt. Die Arme stehen leicht vom Rumpf ab, so dass ein Abstand zwischen ihnen und dem Oberkörper entsteht. Die Schultern wirken dadurch im Verhältnis zur Hüfte besonders breit. Insgesamt hat der Landwirt einen schlanken Körperbau, der

eher von kantigen Formen gekennzeichnet ist. Am linken Bildrand können wir einen unauffälligen Baumstamm mit gräulicher Baumrinde erkennen.

Im *Bildhintergrund* findet sich ein Gebäude, dessen Fassade im unteren Bereich weiß verputzt ist und nach oben hin mit dunklem Holz verkleidet ist. Vor dem Haus zeigt sich ein gepflegter Rasen und eine Reihe gelber Tulpen. Unter einer gräulichen, vom Wetter gezeichneten Holzterrasse, die in das obere Geschoss des Gebäudes führt, steht ein großer, mehrere Quadratmeter einnehmender Feuerholzstapel. Am rechten Bildhintergrund hinter einem Zaun lassen sich weitere gräuliche Flächen erkennen, die wie gestapelte Bretter wirken.

### *Ikonographische Interpretation*



Abb. 24: Siegfried - Fotogramm 2; Das Porträt, Planimetrie (1)

Analog zum zweiten Fotogramm des Kandidaten Siegfried (Abb. 24), aus der ersten Sequenz, ist das Bild ikonographisch auf die Darstellung eines Persönlichkeitsporträt des Kandidaten in der landwirtschaftlichen Sphäre ausgerichtet. Darauf verweist die prominente Platzierung des Oberkörpers und des Gesichts im Fotogramm. Sie nehmen beinahe die gesamte rechte Bildhälfte ein. Gleichzeitig wird aber auch dem Bildhintergrund viel Platz zugesprochen. Der Kandidat wird demnach in seinem persönlichen Verhältnis zum bäuerlichen Lebensraum in den Blick genommen. Im Unterschied zu Siegfrieds Darstellung ist es dabei weniger die Einbettung in die Naturlandschaft, als vielmehr die über das Haus vermittelte landwirtschaftliche Kultur, die dabei im Fokus steht.

Bei der Kleidung des Bauern handelt es sich im Vergleich zu der Siegfrieds um keine traditionelle Trachtenkleidung. Nichtsdestotrotz zeigt sich im Unterschied zu Peters erstem Fotogramm ein stärkeres Passungsverhältnis zwischen dem Kleidungsstil des Bauern und dem Hintergrund. Insbesondere durch das Zusammenspiel zwischen dem Hemd im Holzfäller-Look und dem vom Holzstapel geprägten Hintergrund, lässt sich die Szenerie ohne größere

ikonographische Widersprüche als landwirtschaftliche interpretieren; wengleich als moderne Interpretation.

### *Ikonische Interpretation*



Abb. 25: Peter - Fotogramm 2; Das Porträt, Planimetrie

Wie schon in Siegfrieds Bild bestimmt sich die Planimetrie des Fotogramms (Abb. 25) ganz wesentlich über die Silhouette des Bauern. Die *szenische Choreographie*, das *Unschärfe-Schärfe-Verhältnis* und die *planimetrische Ganzheitsstruktur* lassen sich demnach kaum voneinander getrennt in den Blick nehmen.

War Siegfrieds Silhouette noch vor allem durch eine in sich geschlossene, zurückhaltende Körperhaltung konstituiert, zeichnet sich an Peters Hexis eine Planimetrie ab, die sowohl *Sicherheit* als auch *Offenheit* vermittelt. So lässt sich ausgehend vom Kopf, über die Schultern, entlang der Arme eine sich nach unten öffnende Pyramide (orange Feldlinien) einzeichnen. Im Gegensatz dazu skizzieren die blauen, der Form des Oberkörpers entlanglaufenden Feldlinien, einen nach oben hin geöffneten Trichter. In der Beziehung der Feldlinien ergibt sich dabei eine nach unten hin geerdete und nach oben hin öffnende Bildstruktur, in der sich sowohl Offenheit als auch Stabilität und Sicherheit dokumentiert.

Wie sich an den rosaroten Dreiecken unter den Achseln erkennen lässt, wird diese Übergegensätzlichkeit vor allem durch die Armhaltung des Bauern erzeugt. Diese führt dazu, dass Schultern und Brust im Verhältnis zum Unterkörper besonders breit und im *traditionellen Verständnis, männlich* wirken. Im Vergleich zur zurückhaltenden Körperhaltung Siegfrieds dokumentiert sich in Peters breiter Brust ein *extrovertiert-männlicher Habitus*.

Im Hinblick auf die *Schärfe-Unschärfe-Relation* ist der Hintergrund in dieser Abbildung durch eine höhere Tiefenschärfe als in Siegfrieds Fotogramm gekennzeichnet. Dadurch nimmt er einen stärkeren Objektcharakter als in dessen romantischer Darstellung an. Die stärker konturierten Formen im Hintergrund - vor allem das Haus und die Bretter (markiert durch die roten Feldlinien)

– unterstreichen dagegen das kantige Äußere des Landwirts. Gleichzeitig bringen sie den Landwirt in Zusammenhang mit der sich im Hintergrund implizit im Feuerholz artikulierenden Holzarbeit.



Abb. 26: Peter - Fotogramm 2; Das Porträt, Perspektivische Projektion

Durch das Einzeichnen von Perspektivlinien lässt sich rekonstruieren, dass sich der Fluchtpunkt auf Augenhöhe des Kandidaten befindet (Abb. 26). Homolog zu Siegfrieds Darstellung dokumentiert sich dabei eine egalitäre Blickbeziehung zwischen abbildenden und abgebildeten Bildproduzent:innen, die vordergründig ein Persönlichkeitsporträt des Landwirts konstituiert.

### *Ikonologisch-ikonische Interpretation*

Das Persönlichkeits-Porträt Peters ist von einer extrovertierten Disposition des Landwirts gekennzeichnet. Im Unterschied zu Siegfrieds zurückhaltender, in sich geschlossener Körperhaltung, dokumentiert sich in Peters breiter Brust und Schultern eine traditionell männliche Disposition, die gleichzeitig Stabilität und Offenheit vermittelt. Wie sich durch die Rekonstruktion der Planimetrie gezeigt hat, wirkt die Brust des Bauern dabei durch die Armhaltung besonders breit. In der Hexis des Landwirts aktualisiert sich demnach ein Wissen im Hinblick auf eine möglichst männliche-extrovertierte Inszenierung seines Körpers. Darüber hinaus werden die kantigen Formen des Landwirts durch den gewählten Bildhintergrund unterstützt, der die Persönlichkeit des Bauern in Zusammenhang mit einem arbeitsreichen, aber auch ergiebigen Alltag im landwirtschaftlichen Leben setzt.

## 4.2.5 Fotogramm 3, Peter entkleidet sich

### 4.2.5.1 Formulierende Interpretation

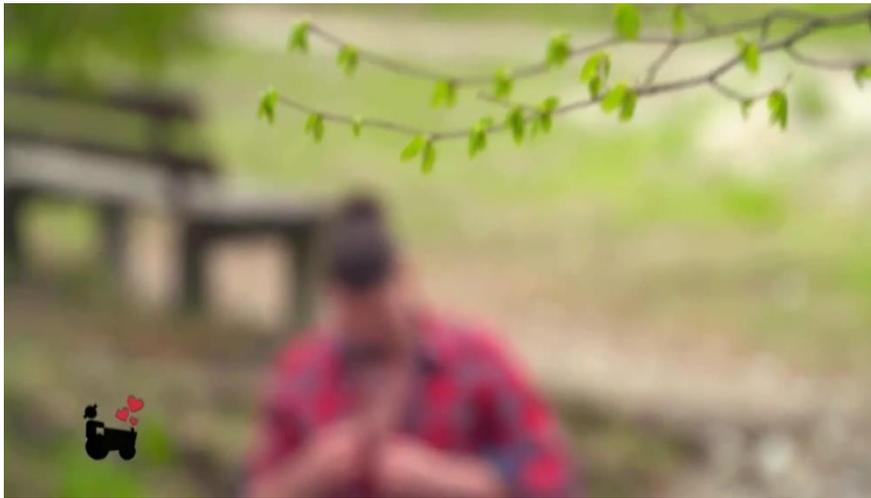


Abb. 27: Peter - Fotogramm 3; Peter entkleidet sich

#### *Vor-ikonographische Interpretation*

Auch dieses Fotogramm (Abb. 27) lässt sich in zwei voneinander unterscheidbare Ebenen teilen: In einen Bildvordergrund, der sich auf den einigermaßen scharf gestellten Ast beschränkt, welcher von der rechten Seite ins Bild rein reicht, sowie von dem unscharfen Bildhintergrund, auf dem wir die verschwommene Silhouette eines Mannes und einen grünen Hintergrund erkennen können.

Der scharf gestellte *Bildvordergrund* zeigt das Ende eines Astes oder Strauches, der grüne Blätter oder Blüten trägt. Er ragt vom rechten oberen Bildrand bis über die horizontale Bildmitte herein. Darüber hinaus ist nur das Logo der Sendung in voller Schärfe auf dem Bild zu erkennen. Auf dem unscharfen *Bildhintergrund* ist eine Person zu erkennen. Sie trägt ein rotes Oberteil, vermutlich ein Hemd, das sie sich gerade auf- oder zuknöpft. Dadurch ist im Ansatz ein Teil der Brust zu sehen. Die unscharfe Einstellung des Geschehens lässt nur vermuten, dass darunter bereits nackte Haut zu erkennen ist, da die Brust farblich einigermaßen übergangslos in die Hautfarbe des Kopfes übergeht. Der Kopf ist dabei leicht nach unten in Richtung der Brust und der Hände geneigt. Die Person blickt nicht in Richtung der Kamera. Dabei gerät die nach oben oder hinten gesteckte Frisur der gefilmten Person in den Blick. In dieser Perspektive ist nicht endgültig auszumachen, ob es sich bei der hier gezeigten Person um eine weiblich- oder männlich gelesene handelt. Auch wenn die breiten Schultern letzteres plausibilisieren. Im weiteren Bildhintergrund können wir verschiedene Flächen in grünen und bräunlichen Tönen ausmachen, die auf einen Wiesen- oder Waldboden hinweisen könnten. Auf der linken Bildhälfte findet sich eine Bank, die dem Setting etwas Parkähnliches verleiht.

### *Ikonographische Interpretation*

Unter Berücksichtigung der Kontextinformationen können wir die gefilmte Person auf der ikonographischen Ebene als den ca. 30-jährigen Kandidaten Peter identifizieren. Er befindet sich am Ufer eines Baches auf dem Familiengrundstück in der Nähe seines Bauernhofes in Tirol. Die Situation zeigt den Landwirt, wie er sich für ein späteres Bad im Bach entkleidet. Mit Blick auf die asymmetrische Blickbeziehung zwischen abbildenden und abgebildeten Bildproduzent:innen, können wir die Situation ikonographisch als eine sexualisierte Szene interpretieren. Die Kameraführende Person nimmt dabei eine voyeuristische Perspektive ein, die sich durch eine einseitig gerichtete Beobachtung definiert. Dadurch wird eine grundsätzlich nicht unbedingt sexuell aufgeladene Situation durch die Kamerahandlung sexualisiert. Der Zweig im Bildvordergrund lässt sich in diesem Zusammenhang symbolisch als das Versteck der:is Voyeur:in interpretieren. Diese Form der asymmetrischen, potenziell übergriffigen Adressierung, wird auch in der Kunst und im Film immer wieder repräsentiert, wie sich etwa beispielhaft an *Tintoretto's* Interpretation von *Susanna im Bade* darstellen lässt (Abb. 28).



Abb. 28: Tintoretto's Susanna im Bade (kfm.at 2023)

### *Ikonische Interpretation*

Im Unterschied zu den bisher untersuchten Fotogrammen ist die Struktur des Bildes nicht durch eindeutige Feldlinien gekennzeichnet. Wenn überhaupt, ist die Planimetrie des Bildes nur von schwach konturierten Linien bestimmt. Viel stärker zeichnet sich das Bild analog zur Stilrichtung des *Impressionismus* durch nicht klar voneinander abgrenzbare, ineinander übergehende Formen, Farben und Flächen aus (Przyborski 2018:160). In unserem Fall wird dieser Effekt durch die Unschärfe des Fotogrammes erzeugt. Aus diesem Grund erscheint es mir sinnvoll die ikonische Interpretation nicht wie gewohnt mit der Rekonstruktion der planimetrischen Komposition zu beginnen, sondern erstmal auf das Verhältnis von Schärfe und Unschärfe einzugehen.

Wenn wir uns an die weiter oben vorgenommene methodologische Erörterung zur *Unschärfe-Schärfe* Relation zurückerinnern, so führt die Unschärfe in einem Gemälde oder Bild dazu “Phänomene weniger als Objekte, sondern vielmehr in ihrer Atmosphäre als Totalität” (ebd.:46) wahrzunehmen. Eine unscharfe Aufnahme oder ein unscharfer Hintergrund eines Bildes tragen demnach vor allem zur Vermittlung einer Stimmung im Bild bei (ebd.:46–47). Wie in der Malerei sind sie dabei Ausdruck der Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent:innen.

In unserem konkreten Fall wird durch die Unschärfe eine erotische Grundstimmung im Bild erzeugt. Analog zum trüben Glas einer Duschwand, hinter der sich die Silhouette eines nackten Körpers abzeichnet, ist der Landwirt durch die Verschwommenheit der Aufnahme nur schemenhaft zu erkennen. Wir können nur erahnen, dass es sich um einen jungen Mann handelt, der sich gerade auszieht. Und es ist auch nicht ganz klar, ob wir unter dem Hemd bereits nackte Haut erkennen können. Im Unterschied zur expliziten Nacktheit findet die Sexualisierung so wesentlich subtiler statt. Es ist gerade die Andeutung einer potenziell-zukünftigen Nacktheit, welche die Imagination des Betrachtenden anregen soll. Sie trennt dabei den erotischen Inhalt von der Plakativität des Pornographischen. Der (angedeutete) Akt der Entkleidung, die szenische Choreografie des Bildes, erhält dabei durch die Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent:innen eine erotische Fremdrahmung.

Bevor wir uns den wenigen unauffälligen bildimmanenten Feldlinien widmen, welche die planimetrische Ganzheitsstruktur des Bildes bestimmen, kann es wie in diesem Fall sinnvoll sein, für die weitere ikonische Interpretation exmanente Feldlinien entlang der Mittelpunkte im Bild zu ergänzen (Abb. 29).

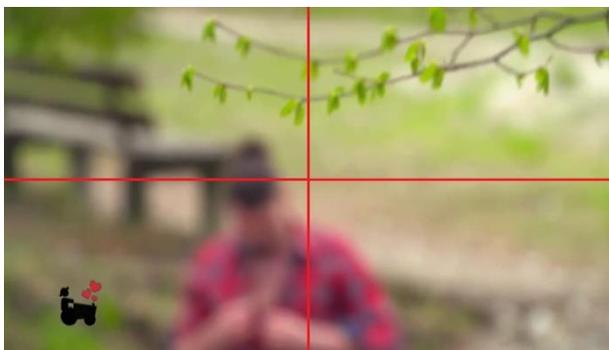


Abb. 29: Peter - Fotogramm 3; Peter entkleidet sich, Planimetrie (1)

Diese zeigen sehr deutlich, dass der Landwirt im Fokus der Aufnahme steht. Sein Kopf befindet sich annähernd im Zentrum des Fotogramms. Die bildexmanenten Feldlinien zeigen dabei ein weiteres Charakteristikum einer sexualisierenden Fremdrahmung durch die Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent:innen: Dadurch, dass der zentrale Akt der Entkleidung im

Mittelpunkt der Aufnahme steht, und nicht am Rand, nimmt die Aufnahme den Charakter einer absichtsvollen Beobachtung des Kandidaten an. Im Unterschied zu einer zufällig aufgenommenen Situation, wie sie etwa in einer Szene im Freibad denkbar wäre, wird dabei der Akt der Entkleidung explizit thematisiert und damit auch sexualisiert.



Abb. 30: Peter - Fotogramm 3; Peter entkleidet sich, Planimetrie und szenische Choreografie

Die wenigen bildimmanenten Feldlinien strukturieren das Bild (Abb. 30) unter anderem entlang der *Unschärfe-Schärfe Relation*. So wird die verschwommene Komposition noch am deutlichsten durch die ins Bild hinein reichenden Zweige am oberen Bildrand gebrochen. Als abstrakter Bilderrahmen geben sie dem Auge einen unmissverständlichen Anhaltspunkt, um die abstrakt-schemenhafte Szene in der Natur zu verorten. Die Szene wird dadurch analog zu den bisherigen Interpretationen auf zweifache Weise sexualisiert: Zum einen verortet sie den Akt der Entkleidung außerhalb der geschützten Sphäre des Privaten. Sie impliziert damit eine natürliche Ungezwungenheit in der Auslebung des (sexualisierten) Körpers in der Natur. Zum anderen verstecken die Zweige die beobachtende Person metaphorisch hinter einem Strauch oder Baum und unterstreichen dabei den voyeuristischen Charakter der Adressierung.

Darüber hinaus ist das Bild *planimetrisch* durch eine weitere Feldlinie bestimmt (orange Linie), die das Bild diagonal entlang des im Hintergrund nur unklar zu erkennenden Weges und der Bank strukturiert. Die Feldlinie fällt dabei mit der Rekonstruktion des perspektivischen Zentrums zusammen (Abb. 31).



Abb. 31: Peter - Fotogramm 3; Peter entkleidet sich, Perspektive

Wie sich anhand der Rekonstruktion der perspektivischen Projektion zeigen lässt, wird der Kandidat nicht auf Augenhöhe, sondern aus einer moderaten Vogelperspektive in den Blick genommen. Dadurch verstärkt sich der voyeuristische Charakter der Aufnahme. Diese zeichnet sich durch ein Überlagern zweier Perspektiven aus: zum einen dokumentiert sich in der asymmetrischen Blickbeziehung - der Bauer wird angesehen, er sieht aber nicht retour - eine *objektivierende Adressierung*. Zum anderen wird diese machtvoll Adressierung, die den Landwirt als sexualisiertes Objekt der Begierde anruft, durch die *überlegene Perspektive* unterstrichen, aus welcher die Aufnahme entstanden ist. Es ist gerade diese doppelte Machtasymmetrie in der Blickbeziehung, die aus einer erotischen, potenziell egalitären Blickbeziehung eine voyeuristische macht.

Wenn wir uns noch einmal dezidiert der szenischen Choreographie zuwenden, ist diese im Wesentlichen von der sich nur schwach abzeichnenden Figur des Landwirts bestimmt (rosarotes und grünes Dreieck). Im Unterschied zu den ersten Fotogrammen zeichnet sich die Hexis des Kandidaten hier durch eine stärker in sich geschlossene Körperhaltung aus, die sich im Bild durch zwei Pyramidenformen kennzeichnen lässt. Diese konstituieren sich über den auf die eigene Brust ausgerichteten Akt des Entkleidens. Dabei sind sowohl die Hände als auch der Kopf des Landwirts in Richtung des eigenen Oberkörpers orientiert und ergeben dadurch eine in sich geschlossene Körperform. Die Hexis des Bauern unterstützt dabei den voyeuristischen Charakter der Adressierung dahingehend, dass sie den Bauern in einer Position zeigt, die Ungestörtheit, und Privatheit vermittelt.

### *Ikonologisch-ikonische Interpretation*

Wie sich auf der ikonischen Ebene der Interpretation klar gezeigt hat, wird die Badeszene durch die Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent:innen *voyeuristisch-erotisch* gerahmt. Der erotische Charakter der Darstellung ergibt sich aus der Unschärfe der Aufnahme, sowie der stereotypen Verortung des Geschehens in der Natur. Während sich in der einseitig gerichteten Blickbeziehung, der überlegenen Perspektive und dem symbolisch versteckten Betrachter der

voyeuristische Charakter der Adressierung dokumentiert. Unabhängig von den Intentionen, also ob es sich hierbei um einen inszenierten oder tatsächlichen Voyeurismus handelt, wird der Landwirt als erotisches Objekt der Begierde adressiert.

Interessanterweise nimmt der Kandidat im Verhältnis zum zweiten untersuchten Fotogramm, dass ihn in der Porträtaufnahme zeigt, eine geradezu gegensätzliche Position ein. War die erste von einer traditionell-männlichen Disposition gekennzeichnet, finden wir an dieser Stelle eine Inszenierung des Bauern, welche ihn in einer traditionell weiblichen Subjektposition zeigt. Diese zeichnet sich vor allem durch ihren Objektstatus aus. Der weiblich gelesene Körper konstituiert sich demnach als einer „der dazu geschaffen ist, betrachtet zu werden“ (Bourdieu 2017a:119). Das impliziert aber auch das dem Kandidaten aus der Perspektive der Bildproduzent:innen eine gewisse *Autorität als betrachtenswertes Objekt* zuerkannt wird, die es ihm erst überhaupt erlauben ohne größere Verwerfungen die Position eines begehrenswerten Subjekts einzunehmen. Die Unterwerfung in eine Objektposition geht also auch mit der Ausbildung einer Handlungsmacht, im Sinne eines verkörperten sexualisierten Kapitals einher (Illouz und Kaplan 2021:71–82).

Insgesamt lässt die bildliche Anrufung kaum widersprüchliche Interpretationen zu: über alle Ebenen der Rekonstruktion hinweg wird der Landwirt als erotisches Objekt adressiert. In diesem Sinne lässt sich auch von einer Überbetonung oder Stereotypisierung in den Adressierungsleistungen sprechen. Sie konstituieren ein begehrenswertes Subjekt, dessen Konturen durch den voyeuristischen Charakter der Adressierung ganz besonders deutlich hervortreten.

#### **4.2.6 Reflektierende Interpretation von Sequenzen, Einstellungswahl und Montage**

Viele der Haupt- und eingelagerten Sequenzen in Peters Video sind durch eine hohe Dichte an verschiedenen schnell wechselnden Kameraeinstellungen gekennzeichnet. Exemplarisch hierfür, auch aufgrund der prominenten Platzierung am Beginn des Videos, lässt sich Hauptsequenz 2 heranziehen. Dabei handelt es sich um jene Sequenz, die den Landwirt am Beginn des Videos beim Schlagzeugspielen auf der Wiese zeigt. Insgesamt werden in dem nur 17-sekündigen Abschnitt sieben verschiedene, immer wieder wechselnde Kameraeinstellungen gezeigt. Sie reichen von der Detailaufnahme des Gesichtes und der Bass-Drum, über verschiedene Ausprägungen der Weitaufnahme des Schlagzeuges, bis zur Nahaufnahme des Landwirts von hinten. Zusätzlich zu den verschiedenen schnell wechselnden Einstellungen erhält die Sequenz durch die Kamerafahrten eine Dynamisierung. So wird in der Inszenierung des Bauern auch auf Drohnenaufnahmen zurückgegriffen (Videotranskr. 3).

TC:	0:29	0:30	0:31	0:32
				
Musik:				
Geräusch:	Schlagzeug beginnt zu spielen			
TC:	0:33	0:34	0:35	0:36
				
Musik:				
Geräusch:				
TC:	0:37	0:38	0:39	0:40
				
Musik:	Musik beginnt: Finneas: American Cliché			
Geräusch:	Schlagzeug hört auf			
TC:	0:41	0:42	0:43	0:44
				
P:	b i d a P e d a			
Musik:				
Geräusch:				

Videotranskr. 3: Peter: 0:29-0:44

Die ohnehin schon dynamische Szenerie, die den Bauern aktiv beim Schlagzeugspielen zeigt, erhält dabei durch die Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent:innen eine homologe Metaadressierung. Durch die Einstellungswahl und Montage wirkt der Landwirt damit noch dynamischer und aktiver. Im Unterschied zum Einstellungswechsel und der Montage in Siegfried Video werden dabei durch die Adressierungen der abbildenden Bildproduzent:innen weniger neuen Akzente gesetzt, sondern vielmehr bereits vorhandenen Charakteristika der Szenerie überzeichnet dargestellt.

Während sich diese dynamisierende Adressierung auch in vielen der weiteren eingelagerten Sequenzen zeigt, ist die über den gesamten Abschnitt immer wiederkehrende Hauptsequenz (3), die Peter allein vor einer Hütte sitzend zeigt, gerade von einer gegensätzlichen Dynamik in den Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent:innen gekennzeichnet. Im Unterschied zur Schlagzeug-Sequenz kommt sie mit nur zwei starren Kameraperspektiven aus (Videotranskr. 4), zwischen denen immer wieder hin und hergewechselt wird.

TC:	2:05	2:06	2:07	2:08
				
P:	wenn i merk do is (.) Freundschaft oder Beziehungstechnisch was do; und i woas i kaund die- auf die			
Musik:				
Geräusch:				
TC:	2:09	2:10	2:11	2:12
				
P:	Menschen vertrauen, do kaunst eigentlich von mir ois haum. (.) Genau, wei bei uns			
Musik:				
Geräusch:				

Videotranskr. 4: Peter: 2:05-2:12

Eine davon habe ich bereits in der Analyse des zweiten Fotogramms genauer in den Blick genommen. Auch hier unterstützt die Montageleistung der abbildenden Bildproduzent:innen das im Bild szenisch dargestellte und lässt sich nicht unabhängig davon interpretieren. Hier geht es jedoch nicht um die Inszenierung von Aktivität und Dynamik, sondern um die von Ruhe und Introspektion. So wird abwechselnd der Oberkörper des Landwirts aus der Nahaufnahme und dann sein Kopf in der Detailaufnahme in den Blick genommen. Wie schon die Analyse von Fotogramm 2 gezeigt hat, wird dabei unter anderem die Persönlichkeit des Bauern eingefangen. Das trifft auf die zweite Einstellung sogar noch stärker zu.

Insgesamt dokumentiert sich in den Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent:innen demnach eine sequentielle Übergegensätzlichkeit, die verschiedene Eigenschaften des Landwirts überzeichnend unterstreicht und zueinander in Beziehung setzt. So wird der Landwirt abwechselnd mal als sehr dynamisch und aktiv, mal als ruhig und reflektiert inszeniert. Darin dokumentiert sich die Strategie einer hybriden Persönlichkeitsdarstellung, die verschiedene Charakteristika des Landwirts stark betont und zu einem komplexen Persönlichkeitsprofil verbindet.

## 4.2.7 Interpretation von Diskurs und Ton

Wie bereits im ersten Video, werde ich hier aus den bereits mehrfach genannten Gründen auf die genaue Darstellung der formulierenden Interpretation verzichten (im Anhang Kapitel: 9.2.2) und gleich mit der reflektierenden Interpretation des Diskurses beginnen.

### 4.2.7.1 Reflektierende Interpretation

1 A: ((atmet laut in eine Tüte)) #00:00:06-3#  
 2  
 3 K1: Was is den mit der los? #00:00:10-4#  
 4  
 5 K2: @(. )@ Sie hat das Bewerbungsfoto von unserem nächsten Bauern gesehen. #00:00:12-0#  
 6  
 7 A: ((atmet wieder laut in eine Tüte))  
 8  
 9 A: #00:00:13-9# Ich schaff das. ((atmet laut)) I:ch schaff das. ((atmet weiter auffällig laut)) Fesch  
 10 is der. ((atmet laut weiter)) #00:00:19-3#

Transkr. 11: Peter.:1-10

Auch in Peters Vorstellungsvideo gibt bereits die Einleitungssequenz (Transkr. 1-10) die Richtung der folgenden Adressierungen durch die Moderatorin vor. Vergleichbar mit den überspitzten Anrufungen im vorangegangenen Video wird auch Peters Sequenz mit einem Ausdruck maximaler Verwunderung eingeleitet. So gibt sich die Moderatorin völlig überwältigt von dem Bewerbungsfoto des Landwirts, den sie als besonders attraktiv adressiert (“fesch is der” [9-10]). Ihrer inszenierten Überwältigung gibt sie dadurch Ausdruck, dass sie lautstark hyperventiliert und sich selbst Kraft zuspricht: “Ich schaff das. ((atmet laut)) I:ch schaff das ((atmet weiter auffällig laut))” [9]. Die in diesem Fall einseitig vorgebrachte Adressierung, welche den Landwirt unter seiner Abwesenheit thematisiert, ruft den Bauern als besonders, ja sogar überwältigend attraktiv an. Wie bereits in Siegfrieds Fall, findet die Fremdzuschreibung der Moderatorin dabei im Modus-Operandi der Übertreibung statt.

Im Unterschied zur ersten analysierten Sequenz tritt die Moderatorin jedoch in der Folge nicht mehr unmittelbar im Bild auf, sondern wird als *Sprecherin aus dem Off* zugeschaltet. Mit diesem Wechsel der Rolle geht auch ein Wechsel im Charakter ihrer Adressierungen einher. So werden die Kommentare der Moderatorin, die meist die Funktion von Überleitungen zwischen den Selbstbeschreibungen des Bauern einnehmen, später in einem vergleichsweise ruhigeren Ton vorgebracht.

Auf anderer Ebene findet sich aber sehr wohl ein Pendant zu der Eingangs vorgenommenen überspitzten Adressierung als überwältigend-attraktiver Mann. In der Folge (Transkr. 12) ist es aber weniger der Ton als vielmehr das ständig wiederholende Insistieren auf die Attraktivität und Sexyness des Bauern, die den Charakter der Übertreibung in den Fremdbeschreibungen der Moderatorin aufrechterhalten. Sie bricht dabei in ihren Überleitungen systematisch mit den Propositionen, die der Bauer in seinen Selbstbeschreibungen vorbringt, um immer wieder auf sein Aussehen zurückzukommen.

22 P: #00:00:43-9# I bi da Peda, i bi dreißig Jahre alt, äh, wir wohnand im (.) wunderschönen Tirol,  
 23 Wir haumd an Milchviehbetrieb, an (.) biologischen Milchviehbetrieb, mit circa zwanzig Stück  
 24 Vich. #00:00:56-2#  
 25  
 26 P: #00:01:00-7# Im Sommer sind die Tiere auf der Alm, u:nd daun hauma nu zwei Pferde, vier  
 27 Bienenstöcke und a boa Hühner und- jo i bin do- i bin Bauer geworden- i bin do- i bin do drein  
 28 gwochn mehr oder weniger, i bin do aufgwochn mit dem. Von kloa auf oiwe schon an Bezug  
 29 mit de Tieren ghobt, u:nd wenn i Kummer ghobt hob, bin i in Stoi einigaunga und hob (.) ((Musik  
 30 endet: Finneas: American Cliché)) mit de Käubi a gspüt oder wos; aso Tiere san schon nett.  
 31 #00:01:24-0#

Transkr. 12: Peter: 22-31

So beschreibt sich der Landwirt in einer ersten Diskurseinheit als ein Mensch, der seit seiner Kindheit ein inniges Verhältnis zu den verschiedenen Tieren des Bauernhofes pflegt [28-31]. Dabei hebt er insbesondere die emotionale Beziehung zu den Kälbern in seinen Kinderjahren hervor. Sie seien für ihn für Spiel [30], aber auch bei Kummer [29] eine Anlaufstelle gewesen. Peter adressiert sich damit selbst als tierliebenden Bauern, der auf seinem “biologischen Milchviehbetrieb” [23] im engen Verbund mit den Kühen lebt. Er schließt diese erste Diskursbewegung, indem er das Gesagte noch einmal rituell bekräftigt: “Tiere san schon nett.” [30].

In der darauffolgenden Überleitung (Transkr. 13) scheint die Moderatorin erstmal auf das Gesagte einzugehen. Dieser Eindruck entsteht dadurch, dass sie in ihrem Beitrag aus dem Off das letzte Wort des Bauern (“nett” [30]) nimmt und in ihrer eigenen Satzkonstruktion verwendet. Gleichwohl tut sie das, um ein gänzlich anderes Thema in den Vordergrund zu stellen als die tierliebende Selbstbeschreibung des Bauern. So nutzt die Moderatorin die Überleitung, um wieder auf das attraktive Aussehen des Bauern Bezug zu nehmen:

35 A(Off): Auch der Bauer selbst ist hier äußerst nett anzusehen. Was sollten wir denn sonst noch  
 36 über dich wissen? #00:01:33-1#

Transkr. 13: Peter: 35-36

In den Begriffen der dokumentarischen Methode lässt sich davon sprechen, dass bei Moderatorin und Kandidaten unterschiedliche Orientierungsrahmen vorliegen (Przyborski 2004:72–73): So nimmt die Moderatorin zwar in minimalen Auszügen Bezug auf das Gesagte des Vorredners. Ein klarer thematischer Zusammenhang ist allerdings nicht erkennbar. Vielmehr ist die Adressierung der Moderatorin durch die Form einer *rituellen Konklusion* charakterisiert, die zwar oberflächlich einen Zusammenhang zwischen den Diskursbewegungen herstellt, sich aber in der Praxis durch ihren klaren Bruch mit der Themensetzung des Landwirts auszeichnet (ebd. :75).

Während sich der Landwirt also selbst als tierliebend darstellt, als einen Mann, der schon im Kindesalter einen engen emotionalen Bezug zu den Tieren hatte, nützt die Moderatorin die Überleitung dazu, den Kandidaten als “äußerst nett anzusehen” [35], also im Hinblick auf dessen Attraktivität zu adressieren, um darauffolgend auf die nächste Selbstbeschreibung überzuleiten [35-36].

Diese Diskrepanz im Hinblick auf die Orientierungsrahmen ist eine, die sich auch in den folgenden Diskurseinheiten immer wieder homolog zeigt. Auch in der folgenden Selbstbeschreibung (Transkr. 14) greift Peter auf Persönlichkeitsmerkmale zurück, die sich diametral zu den auf die körperliche Attraktivität ausgerichteten Adressierungen der Moderatorin verorten lassen.

- 40 P: #00:01:36-8# J:o, i sog amoi, (.) i bin ehrlich, loyal, (.) zielstrebig und (.) für jeden Spaß zum  
41 haum, (.) bi gern a bissl a Partytiger, un- und untert Leit, und trink gern amal a Glaserl und (.)  
42 mog i gern a, jo; Die Feste ghörn gfeiert, wei (.) ma woas nie wenna aus is. #00:02:00-4#  
43  
44 P: #00:02:00-2# Oiso von mir (.) kaun ma eigentlich sunst ois haum, wenn i merk do is (.)  
45 Freundschaft oder Beziehungstechnisch wos do, und i woas i kaun die- auf die Menschen  
46 vertrauen, do kaunst eigentlich von mir ois haum. (.) Genau, wei ba uns gibts do so a Sprichwort,  
47 do kaunst die letzte Pfoat so mehr oder weniger haum, ned? #00:02:16-1#

Transkr. 14: Peter: 40-47

Neben seiner Geselligkeit (“bi gern a bissl a Partytiger” [41]), hebt er in dieser Diskurseinheit vor allem seine Ehrlichkeit und Loyalität [40] hervor. Wenn er Vertrauen in das jeweilige Gegenüber habe, so fasst er es zusammen, könne man von ihm eigentlich alles haben [44-47]. Auch hier beschließt der Landwirt die Diskurseinheit mit einer rituellen Bekräftigung des Gesagten, indem er auf eine regionale Version eines bekannten Sprichwortes verweist: Von ihm könne man sich in dieser Hinsicht, sprichwörtlich das letzte Hemd (“die letzte Pfoat” [47]) erwarten [46-47].

Homolog zu der ersten Überleitung folgt auf die Selbstbeschreibung des Kandidaten ein Kommentar der Moderatorin aus dem Off (Transkr. 15), der, wie schon im Abschnitt davor, einen Bruch in den Orientierungsrahmen markiert. Die Überleitung der Moderatorin erscheint dabei wiederum in strukturidentischer Gestalt: Wieder bezieht sie sich auf ein Wort gegen Ende der vorangegangenen Diskurseinheit und stellt es in einen gänzlich anderen Kontext, um auf die körperliche Attraktivität des Bauers aufmerksam zu machen:

- 49 A (Off): Wer braucht schon Hemden! Aber auch für Peter gilt, von nix kommt nix. #00:02:23

Transkr. 15: Peter: 49

Wie zuvor verzichtet die Moderatorin in ihrer Überleitung darauf inhaltlich auf die Selbstdarstellung des Bauern als geselligen, loyalen und ehrlichen Mann einzugehen. Ihre Adressierungen erzeugen vielmehr Assoziationen mit einem nackten Oberkörper. Eine Vorstellung, die durch die Art der Formulierung, “Wer braucht schon Hemden!” [49], gleichzeitig eine normative Dimension bekommt. Auch hier zielen die Anrufungen in ihrer neckischen Art auf die Sexualisierung des Kandidaten ab. Darüber hinaus verweist die Überleitung auch sexualisierend auf die folgende Diskurseinheit. Indem die Moderatorin die Vorstellung eines hemdlosen Bauern mit dem Training des Körpers in Verbindung bringt (“Aber auch für Peter gilt, von nix kommt nix” [49]), gibt sie auch der folgenden Selbstbeschreibung des Landwirtes eine auf körperliche Attraktivität ausgerichtete Fremdrahmung.

Wichtig ist hier noch einmal zu erwähnen, dass es sich hier um einen Pseudo-Diskurs zwischen den beiden Personen handelt. Die Stimmen aus dem Off, die in der Postproduktion hinzugefügt wurden, müssen tendenziell eher als einseitige Akte der Adressierung verstanden werden. Insofern sie keine unmittelbare Reaktion des Kandidaten auf die Fremdbeschreibungen zulassen, handelt es sich um machtvolle Fremdrahmungen.

- 53 P: #00:02:27-1# Natürlich moch i a (.) Sport, i geh olle Tog a (.) Stund laufen wenns geht, und  
54 a bissl trainieren hoid a, a boa moi in da Wochn; owa is ma jetzt eh schau gwöhnt, dass i gor ka  
55 Fitnesscenter mehr brauch weil (.) jetzt is hoid die schene Natur mei Fitnesscenter und moch i  
56 hoid do a boa Liegestütz und dua laufen, oda ziach mi an an Bam hoch und, jo. #00:02:45-3#

Transkr. 16: Peter: 53-56

Wenn wir uns im Detail der darauffolgenden Selbstbeschreibung des Landwirts zuwenden (Transkr. 16), so adressiert sich dieser als jemand, der regelmäßig Sport treibt [53-54]. Im Gegensatz zu Arabellas Fremdbeschreibungen, findet sich dabei keine Anspielung darauf, dass mit dem Training die körperliche Attraktivität des Bauern gesteigert werden kann. Dagegen zeigt sich der Landwirt wesentlich zurückhaltender in seinen Formulierungen. Zwar geht er darauf ein, dass er vor allem häufig laufen geht [53]. Wenn es aber auf das Krafttraining zu sprechen kommt, verwendet er wie Siegfried relativierende und verniedlichende Formulierungen wie “a bissl trainieren hoid, a boa moi in da Wochn” [54] und “a boa Liegestütz” [56]. In keinem Moment geht der Bauer dabei explizit auf die körperformende Wirkung des Sports ein.

Die bisherigen Diskurseinheiten zeigen ganz klar, dass die Adressierungen der Moderatorin auch in diesem Fall im Modus Operandi der *Stereotypisierung* vorgebracht werden. Die einleitende Inszenierung der völligen Überwältigung gibt dabei den Ton für die folgenden Anrufungen durch die Moderatorin vor. Im Fokus steht immer wieder die körperliche Attraktivität des Bauern. Selbst noch dann, wenn der Landwirt in seinen Selbstbeschreibungen gänzlich andere Themen aufwirft,

die sich auf verschiedene Persönlichkeitsmerkmale wie die Tierliebe, Loyalität oder Geselligkeit beziehen, kommt die Moderatorin in ihren Überleitungen immer wieder auf das Aussehen des Bauern zu sprechen. Die körperliche Attraktivität wird dadurch zum bestimmenden Merkmal der Subjektivität des Bauern stilisiert. Es kommt auf inhaltlicher Ebene zu einer Fremdrahmung durch die Moderatorin, die in stereotypen Fremdzuschreibungen eine anteilige Subjektposition konstruiert, die im Sinne einer totalen Identität, vordergründig vom attraktiven Aussehen des Landwirts bestimmt ist. Wie im Fall des ersten Videos skizzieren die Adressierungen der Moderatorin dabei ein klar konturiertes Bild des Bauern, so dass in dem relativ kurzen Clip für potenzielle Bewerber:innen und Zuseher:innen kein Zweifel aufkommen kann, dass es sich beim Bauern wirklich um einen attraktiven Mann handelt.

Gleichzeitig dokumentiert sich hier auch eine Übergegensätzlichkeit zwischen den Fremdpositionierungen der Moderatorin und der Selbstpositionierung des Landwirts. Gerade weil die Moderatorin in ihren überspitzten Fremdzuschreibungen in besonderer Deutlichkeit auf die Attraktivität und Sexyness des Landwirts aufmerksam macht, braucht der Kandidat nicht selbst auf diese Charakteristika einzugehen. Neben den moralischen Kategorien entlang derer sich der Bauer auf kommunikativ-generalisierbarer Ebene als ehrlichen, loyalen und geselligen Mann adressiert, erscheint er in Abgrenzung zu den überspitzten Adressierungen der Moderatorin auch auf habitueller Ebene als Bescheiden.

Im Unterschied zu Siegfrieds Zurückhaltung und Schüchternheit, die auch im Diskurs explizit von der Moderatorin problematisiert wird, stellt sich die Bescheidenheit Peters nicht als Makel einer fehlenden kommunikativen Kompetenz dar, sondern wird als zusätzliches moralisches Asset zur Attraktivität eingebracht. Dabei tritt Peter im gesamten Diskurs als kommunikativ-aktiver Akteur auf, der den im ersten Video eingeforderten Idealen bereits entspricht. Entsprechend schaltet sich die Moderatorin im gesamten Video nur mit wenigen Redebeiträgen zu. Diese werden nur dort eingebunden, wo Eigenschaften des Landwirts hervorgehoben werden sollen, die in einer allzu offensichtlichen Selbstbetonung, potenziell die moralische Integrität des Landwirtes gefährden könnten.

#### **4.2.8 Reflektierende Gesamtinterpretation: Peter**

Während Siegfrieds Clip von *übergegensätzlichen Spannungsverhältnissen* gekennzeichnet ist, zeigt sich Peters Inszenierung weit weniger stark von Friktionen charakterisiert. In seinem Vorstellungsvideo werden hybride Subjektpositionen konstituiert, die sich dadurch auszeichnen, dass in ihr verschiedene, mitunter diametral zueinander stehende Subjektcodes, zu einem gemeinsamen Gesamtbild vereint werden (Reckwitz 2020). Die normative Ebene der Inszenierung artikuliert

sich dabei analog zu den stereotypisierenden Fremdzuschreibungen in Siegfrieds Video, in der überzeichnenden Darstellung einzelner Charakteristika des Landwirts, die besonders deutlich hervorgehoben werden.

Auf der Ebene des Visuellen drückt sich die Hybridität in der Struktur von *Übergegensätzlichkeiten* aus, die sich als Passungsverhältnisse zwischen den Gestaltungsleistungen der abgebildeten und abbildenden Bildproduzent:innen darstellen. Dieses paradoxe Zusammenspiel von Passungsverhältnissen und Übergegensätzlichkeiten lässt sich auf mehreren Ebenen im Vorstellungsvideo des Landwirts rekonstruieren: So wird Peter im ersten Fotogramm, dass ihn beim Schlagzeug spielen auf der Wiese zeigt, gleichermaßen *traditionell* wie *modern* inszeniert bzw. inszeniert er sich auch selbst so. Die Übergegensätzlichkeit resultiert dabei nicht aus einer machtvollen Fremdrahmung, wie sie für die aktivierenden und dynamisierenden Adressierungen in Siegfrieds Video charakteristisch sind, sondern sie werden sowohl durch die Gestaltungsleistungen der abbildenden wie der abgebildeten Bildproduzent:innen gleichermaßen hergestellt. So kommt es zu einer Verdoppelung der Übergegensätzlichkeit von Tradition und Moderne, die sich auf beiden Ebenen dokumentiert. Die hybride Subjektposition ist damit das Produkt gemeinsam geteilter Orientierungsrahmen der Bildproduzent:innen. Auch die Überzeichnung in der Darstellung, die in dem Fotogramm durch die De-Kontextuierung (Bohnsack und Przyborski 2015) der gezeigten Handlungspraxis realisiert wird, lässt sich dabei nicht eindeutig einer Ebene der Bildproduzent:innen zurechnen, sondern wird von ihnen gemeinsam hergestellt.

In eine ähnliche Richtung lässt sich auch das Verhältnis der beiden anderen Fotogramme zueinander interpretieren, welche den Kandidaten einmal im Porträtmodus und das zweite Mal beim Entkleiden am Bachufer zeigen. Die beiden Fotogramme konstituieren jeweils für sich genommen eine konsistente Selbstdarstellung, die von homologen Orientierungen in der Fremd- und Selbstpositionierung gekennzeichnet sind: einmal wird der Landwirt entlang traditionell männlicher Attribute mit breiter Brust inszeniert, das zweite Mal in der Subjektposition eines begehrten Objekts erotischer Phantasien, wie sie traditionellerweise für die Inszenierung von weiblichen gelesenen Personen typisch ist (Bourdieu 2017a). Setzen wir die beiden Fotogramme zueinander in Beziehung zeigt sich nun eine Übergegensätzlichkeit in der *sequenziellen* Struktur des Videos, die den Landwirt je nach Situation männlich-extrovertiert oder weiblich-introvertiert und erotisches erscheinen lässt. Wie schon im Fotogramm zuvor dokumentiert sich auch in dieser Zusammenführung eine hybride Subjektposition. Analog zur Verbindung von Tradition und Moderne im ersten Fotogramm, zeichnet sich auch hier eine individualisierte Inszenierung des Landwirts ab, in der traditionelle Geschlechterrollen verflüssigt werden (Bauman

2000; Beck 1986). Die Inszenierung löst sich dabei nicht völlig von geschlechtsspezifischen Zuschreibungen, sondern ruft situationsspezifisch unterschiedliche Dimensionen von traditionell eher weiblichen und männlichen Charakteristika ab und kombiniert sie strategisch, um im Feld der Intimität besonders modern zu erscheinen. Die unterschiedlichen Eigenschaften erfahren auch in diesem Verhältnis eine Überbetonung oder überzeichnende Adressierung durch die Gestaltungsleistungen der Bildproduzent:innen. Dabei wird die erotisierende Inszenierung entlang traditionell weiblicher Darstellungsformen durch den voyeuristischen Modus Operandi besonders deutlich überzeichnet.

Auch das Adressierungsgeschehen auf der Ebene der Sequenzialität des Videos stellt sich als hybride Inszenierung dar. Wieder zeigt sich eine Übergegensätzlichkeit, die mit einem Passungsverhältnis einhergeht: So wird der Landwirt mal als *ruhig und reflektiert*, mal als *dynamisch und aktiv* inszeniert. Für sich genommen unterstützen die beiden Modi der Einstellungswechsel und der Montage das szenisch dargestellte und bringen keine neuen Elemente mit ein. Ihr Fokus liegt stärker auf der Überbetonung des Gezeigten. Die Übergegensätzlichkeit entsteht wie im Beispiel zuvor, aus der Aneinanderreihung von zwei distinkten aber für sich konsistenten Positionierungen. Wie zuvor zeigt sich auch hier keine machtvolle Fremdcodierung, sondern homologe Orientierungen überlagern sich und stellen das szenisch dargestellte in besonders deutlichen Konturen dar.

Nicht zuletzt zeigt sich auch auf der Diskursebene eine hybride Konstitution der Subjektposition, die hier jedoch aus dem Zusammenspiel unterschiedlicher Orientierungsrahmen hervorgeht. Während sich Peter entlang moralischer Kategorien als loyal, ehrlich und gesellig beschreibt, bricht die Moderatorin systematisch mit den Orientierungen des Landwirts und stellt immer wieder seine Attraktivität und Sexyness in den Vordergrund. Ihre Adressierungen werden dabei wie im ersten Video im Modus Operandi der Übertreibung vorgebracht, der durch stereotypisierende Fremdzuschreibungen ein klar konturiertes Bild des Bauern zeichnet. Der Landwirt zeigt sich dagegen in seinen Selbstbeschreibungen wesentlich zurückhaltender. Dadurch, dass die Moderatorin plakativ auf die Attraktivität des Kandidaten verweist, erscheinen seine Selbstadressierungen als besonders Bescheiden. In Abgrenzung zur Zurückhaltung von Siegfried, die als fehlendes kulturelles Kapital im Diskurs von der Moderatorin problematisiert wird, stellt sich die Bescheidenheit dabei als eine Form des moralischen Kapitals (Lamont 1992) dar.

Im Allgemeinen, und das dokumentiert sich auch in der Gesamtstruktur des Videos, in welcher der Landwirt im Unterschied zum ersten Clip durchgehend ohne der Anwesenheit der Moderatorin gezeigt wird, stellt sich Peter als vergleichsweise kommunikativ-aktiver Akteur dar,

der jenen Idealen die im ersten Video zu einem Spannungsverhältnis zwischen Fremd- und Selbstpositionierungen geführt haben, bereits entspricht.

### 4.3 Ergebniszusammenführung und Diskussion

In einem letzten Arbeitsschritt will ich nun die Ergebnisse der fallspezifischen Interpretation systematisch zueinander in Beziehung setzen, um etwaige Strukturhomologien und Unterschiede zwischen den Fällen in den Blick zu bekommen.

Die Darstellung der Endergebnisse folgt dabei wieder den Leitkategorien der dokumentarischen Methode: In einem ersten Schritt fokussiere ich mich auf die Ebene des *konjunktiven Wissens*. Dabei steht die Frage im Fokus *wie*, also in welchem Modus Operandi, die Subjektpositionen in der Show *Bauer sucht Frau* hervorgebracht werden. Im Zentrum befinden sich demnach die praktischen Strategien, mithilfe derer die Kandidaten durch die Gestaltungsleistungen der Bildproduzent:innen zu Subjekten der Intimität gemacht werden.

Der zweite Schritt der Gesamtinterpretation zielt dagegen auf eine zusammenfassende Darstellung der *kommunikativ-generalisierbaren* Ebene des Wissens ab. Dabei stellt sich die Frage *welche Subjektnormen und Ideale* in der Show aufgerufen werden und in welchem Verhältnis sie zum Habitus der Landwirte stehen. Insofern ich die Subjektnormen als funktionales äquivalent zum Bourdieuschen Begriff des Feldes verstehe (Bohnsack 2017:299), gewinnen wir mit der Rekonstruktion der Subjektnormen einen ersten kursorischen Einblick in das Koordinatensystem des Feldes der Intimität.

#### 4.3.1 Die idealisierende Wirkung überspitzt-positiver Fremdzuschreibungen

In der dokumentarischen Rekonstruktion zeichnet sich ein Modus Operandi in den Adressierungen des Produktionsteams ab, der sich durch seine *überspitzt-positiven Fremdzuschreibungen* auszeichnet. Dabei werden einzelne sozio-kulturelle oder morfo-physiologische Eigenschaften der Landwirte besonders positiv hervorgehoben. Im Unterschied zum degradierenden Charakter stigmatisierender Adressierungen (Goffman 2020), haben diese Fremdzuschreibungen dabei eine *idealisierende* Wirkung auf die Darstellung der Bauern.

Diese Form der überspitzt-positiven Fremdzuschreibungen lässt sich über alle Ebenen der Analyse hinweg rekonstruieren: Im Hinblick auf die diskursive Ebene, finden sie in den Anrufungen der Moderatorin ihren Ausdruck. Diese zeigt sich etwa völlig überrascht von Siegfrieds *Kochkünsten* und dem *romantischen Überraschungsdate*. In Peters Video ist es dagegen das *attraktive Aussehen* des Landwirts, das von der Moderatorin immer wieder durch überzogen-positive Reaktionen hervorgehoben wird.

Ähnliches lässt sich auch auf der Ebene des Visuellen rekonstruieren. Exemplarisch hierfür können wir Peters Inszenierung als erotisches Objekt (Kapitel 4.2.5) und Siegfrieds Darstellung als romantischen Landwirt (Kapitel 4.1.4) heranziehen. Analog zu den Adressierungen im Diskurs, wird auch in Peters visueller Darstellung in stereotyper Überzeichnung die Subjektposition eines erotisch-attraktiven Mannes konstituiert. Die gewünschten Eigenschaften treten dabei durch die voyeuristische Fremdrahmung in besonderer Deutlichkeit hervor. In Siegfrieds Inszenierung ist es dagegen wieder die romantische Ader, die durch ihre Einbettung in den besonders warm und zugänglich dargestellten Naturhintergrund zusätzlich an Konturen gewinnt.

Charakteristisch für diese Form der idealisierenden Fremdzuschreibung ist dabei, dass von den abbildenden Bildproduzent:innen keine neuen Orientierungsschemata eingebracht werden, sondern vorhandene Eigenschaften durch ihre überspitzt-positive Darstellung fremdgerahmt werden. Im Vokabular der praxeologischen Wissenssoziologie lässt sich im Hinblick auf solche machtvollen Fremdrahmungen auch von der *Konstruktion totaler Identitäten* sprechen (Bohnsack 2017:247). Sie treten hier jedoch nicht in degradierender, sondern in idealisierender Hinsicht auf.

Im Hinblick auf das Fernsehformat *Bauer sucht Frau* stellt sich diese spezifische Strategie der Fremddarstellung als Möglichkeit dar, trotz der relativ kurzen Dauer der Vorstellungsvideos, bei den Zuseher:innen und potenziellen Bewerberinnen bleibenden Eindruck zu hinterlassen. Das Produktionsteam fokussiert dabei auf die aus ihrer Perspektive wichtigsten Eigenschaften der Kandidat:innen, die sie idealisierend überzeichnen und so für ein Publikum leicht wiedererkennbar machen. Die stereotypisierenden Anrufungen erfüllen demnach sowohl kommerzielle als auch romantische Zwecke in der Show. Als beliebtes Produkt der Kulturindustrie tragen sie darüber hinaus mit ihrer überzeichnenden Darstellung zur Perpetuierung von Subjektidealen und Normen bei. Um welche Normen es sich hier im Detail handelt, werde ich im folgenden Abschnitt ausführen.

### **4.3.2 Feldskizzen**

Die auf kommunikativ-generalisierbarer Ebene angesiedelten Subjektnormen bleiben in der Regel solange implizit, bis die Akteur:innen von ihnen abweichen (Goffman 2020:156–60). Wie meine empirischen Analysen gezeigt haben, können sich die Subjektnormen im Video aber auch in idealisierenden Fremdzuschreibungen artikulieren. Die normativ wünschenswerten Eigenschaften treten dann durch ihre überspitzt-positive Inszenierung hervor.

#### **4.3.2.1 Kommunikative Kompetenzen als kulturelles Kapital**

Eine Subjektnorm, die in der Doku-Soap spannungsreich hervortritt, ist das Ideal kommunikativer Kompetenzen. In Siegfrieds Video zeigt sich diese Verhaltenserwartung besonders deutlich, weil der zurückhaltend-schüchterne Habitus des Landwirts im Spannungsverhältnis zu diesem Ideal steht. Explizit äußern sich diese Friktionen etwa dahingehend, dass die Moderatorin den Kandidaten dazu auffordert, aufgrund seines zu ruhigen Charakters für zukünftige Dates Gesprächsthemen vorzubereiten. Kommunikative Fähigkeiten stellen sich dabei aus der Perspektive der Moderatorin als eine notwendige Kompetenz dar, um überhaupt Intimität herstellen zu können.

Wie *Eva Illouz* gezeigt hat, lassen sich solche Kompetenzen in der sprachlichen Ausdrucksweise als inkorporiertes kulturelles Kapital verstehen. Es gilt in der Anbahnung von Intimbeziehungen als wichtiger Indikator, um den sozialen Status eines Gegenübers unterbewusst einschätzen zu können. Dabei nimmt es im Feld der Intimität deshalb eine so zentrale Stellung ein, weil es von den Akteur:innen in der Regel nicht als Ausdruck des sozioökonomischen Status, sondern als Kerneigenschaft der Persönlichkeit wahrgenommen wird. Die positive Hervorhebung des Ideals kollidiert demnach nicht mit der Leitideologie des Feldes, wonach Liebe soziale Grenzen transzendiert (Illouz 2007b:250–63).

Als kulturelles Kapital tritt die Subjektnorm dem Kandidaten nicht nur in den expliziten Aufforderungen der Moderatorin gegenüber, sondern sie zeigt sich auch unmittelbar im professionellen Habitus der Moderatorin selbst. So übernimmt Arabella über weite Strecken die Gesprächsführung und Themensetzung im Diskurs. Ihr Habitus steht in einem Passungsverhältnis zum aufgerufenen Ideal eines kommunikativen Subjekts. Der Kandidat positioniert sich dagegen meist als passiver Zuhörer und meldet sich in der Regel nur dann zu Wort, wenn er explizit von der Moderatorin dazu aufgefordert wird. Das Verhältnis zwischen Subjektideal und Habitus, stellt sich demnach auch homolog als das Verhältnis zwischen den Orientierungsrahmen der beiden Akteur:innen dar.

Über die bloße Anhäufung der Sprechakte hinaus, zeichnet sich dieses Spannungsverhältnis aber auch in der unterschiedlichen Verwendung des Dialekts ab. Während Arabella fast durchgehend in der deutschen Standardsprache spricht und nur in Ausnahmefällen auf Dialektausdrücke zurückgreift, verfährt Siegfried geradewegs umgekehrt und verwendet im gesamten Video den steirischen Dialekt. Das unterschiedliche kulturelle Kapital, dass sich in den Orientierungsrahmen der beiden Akteur:innen dokumentiert, zeigt sich demnach nicht nur auf der generellen Ebene der Sprachfähigkeit, sondern vor allem auch in der Art und Weise *wie* gesprochen wird (Bourdieu 2017b:34).

Nicht zuletzt tritt dem Landwirt die Norm auch in den Fremdrahmungen der abbildenden Bildproduzent:innen entgegen, die dem Diskurs, diametral zu den ungleichmäßig verteilten Gesprächsbeiträgen, durch die Montage und Einstellungswechsel, eine dialogische Struktur aufdrängen.

Wenn wir die Struktur der Inszenierung in Siegfrieds Video mit der von Peter vergleichen, dann nimmt die Moderatorin bei ihm eine substituierende Rolle ein. So wird das Spannungsverhältnis, das zwischen dem zurückhaltenden Habitus des Landwirts und dem Ideal kommunikativer Kompetenzen besteht, durch die Moderatorin ausgefüllt. Sie trägt dazu bei den Kandidaten auf sprachlicher Ebene vorzustellen. Das ist beim wesentlich kommunikativer auftretenden Landwirt Peter nicht der Fall. Implizit zeigt sich in seinem Video ein Passungsverhältnis zur Norm. Er tritt in der gesamten untersuchten Sequenz alleine vor der Kamera auf und stellt sich als redseliger und geselliger Mann vor. Fallübergreifend zeigen sich also eher Homologien in den Orientierungsrahmen von Peter und der Moderatorin als zwischen den beiden Landwirten.

#### **4.3.2.2 Hybride Subjektpositionen zwischen Tradition und Moderne**

In der übergegensätzlichen Darstellung von Tradition und Moderne finden wir eine weitere Strategie der Subjektivierung, die sich in beiden Vorstellungsvideos homolog dokumentiert. Stärker konturiert tritt sie in den Adressierungen in Peters Video auf. Alle drei seiner untersuchten Fotogramme lassen sich im Hinblick auf die Vereinbarkeit von Tradition und Moderne interpretieren. Durch die versöhnliche Überlagerung der beiden Subjektcodes bildet sich dabei eine hybride Subjektposition aus (Reckwitz 2020).

Im ersten untersuchten Fotogramm (Kapitel 4.2.3), das den Landwirt beim Schlagzeug spielen auf der Wiese zeigt, artikuliert sich thematisch die Möglichkeit eines modernen individualisierten Lebensstils im landwirtschaftlichen Milieu. Auf der Ebene der Simultanstruktur sind die verschiedenen Bildbereiche so zueinander in Beziehung gesetzt, dass sie sich nicht widersprechen, sondern miteinander vereinbar erscheinen.

Ein ähnliches Zusammenspiel von Tradition und Moderne finden wir auch in Siegfrieds Vorstellungsvideo. Wenngleich es hier weniger explizit hervortritt. Wie ich bereits gezeigt habe, wird in seinem Porträtfoto (Kapitel 4.2.4) das landwirtschaftliche Milieu besonders romantisch dargestellt. Der Landwirt selbst wird dabei im Zusammenspiel mit seiner Tracht als traditioneller, aber romantisch-idealisiert Landwirt adressiert. Auch das im ersten Fotogramm (Kapitel 4.1.4) gezeigte Date im Heustadl reiht sich in diese romantisierende Darstellung des landwirtschaftlichen Lebens ein. Dagegen lässt sich im Diskurs eine Strategie der Subjektivierung rekonstruieren, die den Landwirt als modernen individualisierten Mann erscheinen lässt. Sowohl er selbst als auch die

Moderatorin zielen in ihren Adressierungen darauf ab, den Bauern als selbstständigen, haushaltsführenden und kochenden Mann darzustellen. In den Selbst- und Fremdadressierungen artikuliert sich demnach die Norm individualisierter Männlichkeit, die von traditionellen Rollenzuschreibungen abweicht. Gleichwohl erscheint das Ideal dabei nicht so selbstverständlich, dass es nicht notwendig wäre, in überspitzt positiven Fremdzuschreibungen darauf hinzuweisen.

In eine homologe Richtung lässt sich auch das Verhältnis von Peters weiteren Fotogrammen interpretieren. Im zweiten untersuchten Fotogramm (Kapitel 4.2.4), das den Landwirt im Porträt zeigt, werden traditionell männliche Charakteristika, wie die breiten Schultern, kantige Formen und eine nach außen hin gerichtete Haltung betont. Dagegen erscheint er im dritten Fotogramm (Kapitel 4.2.5), das ihn voyeuristisch-erotisch adressiert, in einer traditionell weiblichen Position, die sich dadurch auszeichnet, dass der Landwirt objektiviert und sexualisiert inszeniert wird und in seiner Hexis eine zurückhaltende in sich gekehrte Subjektposition einnimmt. Wie in Siegfrieds Adressierung werden auch hier traditionelle Geschlechterzuschreibungen verflüssigt (Bauman 2003).

In den hybriden Subjektpositionen, die sich im Video als Übergegensätzlichkeiten von Moderne und Tradition artikulieren, dokumentiert sich im Format eine doppelte Strategie. Wie schon bei den überspitzt-positiven Fremdzuschreibungen werden auch hier kommerzielle und romantische Interessen überlagert. Zum einen zielen die Adressierungen darauf ab, entlang der Ideale eines modernen individualisierten Lebensstils Subjektpositionen zu konstituieren, die von traditionellen und mitunter stereotypen Vorstellungen landwirtschaftlichen Lebens und Geschlechterrollen abweichen. Die Landwirte werden so als individualisierte Männer adressiert und adressieren sich auch selbst so. Gleichwohl erscheint es für das Format aber zentral, dass die Landwirte als solche klar erkennbar bleiben. Die Show ist also allein schon aufgrund ihrer kommerziellen Interessen darauf angewiesen, auch traditionell dem landwirtschaftlichen Milieu zugerechnete Elemente miteinzubinden, um dem Anspruch des Formates *Bauer sucht Frau* aufrecht zu erhalten. Das macht sie, indem sie das landwirtschaftliche Leben idealisiert darstellt.

## 5 Fazit und Ausblick

Ausgangspunkt meiner empirisch orientierten Arbeit war die Frage, wie Landwirte in der Doku-Soap *Bauer sucht Frau* zu Subjekten der Intimität gemacht werden. Damit einhergehend standen die feldspezifischen Subjektnormen im Fokus, die sich in der Show artikulieren und ihr Verhältnis zum Habitus der Landwirte.

Die erste Herausforderung bestand dabei darin ein theoretisches Modell praktischer Subjektivierungsprozesse zu entwerfen, mit dem sich die verschiedenen Ebenen der Subjektivierung im Video gleichrangig in den Blick nehmen lassen. Dazu habe ich die theoretischen Prämissen der *praxeologischen Wissenssoziologie* (Bohnsack 2017) mit Positionen aus der *performativen Diskurstheorie* (Althusser 2016; Butler 2019b) angereichert. Das Ergebnis ist eine soziologische Heuristik praktischer Subjektivierungsprozesse, die sich durch ein *doppeltes Spannungsverhältnis* auszeichnet: Das erste (1), *strukturelle Spannungsverhältnis*, resultiert aus der Beziehung von *Subjektnormen* und *Habitus*. Das zweite (2), *performative Spannungsverhältnis*, konstituiert sich im Wechselverhältnis zwischen *Fremd- und Selbstpositionierungen*. Beide Ebenen lassen sich dabei gleichermaßen in der Dimension des Diskurses, der Körperpraxis und im Medium des Bildes in den Blick nehmen.

Das war auch der Ausgangspunkt für meine methodischen Ausführungen, in welchen ich die Heuristik des doppelten Spannungsverhältnisses in ein methodisches Modell zur Untersuchung wechselseitiger Adressierungspraktiken überführt habe. Zentral hierfür war die Verknüpfung der *dokumentarischen Subjektivierungsanalyse* (Geimer und Amling 2019a) und wie sie an die Tradition der *dokumentarischen Methode von Ralf Bohnsack* (2014b) anschließt, mit dem Forschungsschwerpunkt der diskurstheoretisch fundierten *Adressierungsanalyse* (Rose und Ricken 2018). Die beiden Perspektiven lassen sich dabei als methodische Äquivalente zu meiner theoretischen Doppelperspektive verstehen. Die Verknüpfung mündet in der Forschungsstrategie einer *dokumentarischen Adressierungsanalyse*, mit der sich aufbauend auf dem Grundgerüst der *dokumentarischen Videoanalyse* (Bohnsack 2011), auf allen Ebenen der Interpretation systematisch nach dem Verhältnis von Habitus und Subjektnormen auf der einen Seite, und Fremd- und Selbstpositionierungen auf der anderen Seite fragen lässt.

In der empirischen Rekonstruktion habe ich zwei Vorstellungsvideos der Doku-Soap detailliert ausgewertet und zueinander in Beziehung gesetzt. Dabei zeigt sich, dass die Landwirte in der Show über alle Ebenen der Interpretation hinweg im Modus Operandi *überspitzt-positiver* Fremdzuschreibungen adressiert werden. Dabei wird eine Strategie der *Idealisierung* verfolgt, die einzelne Eigenschaften der Landwirte, wie etwa Peters Attraktivität oder Siegfrieds Kochkünste, stereotypisierend überzeichnet.

Die Subjektnormen, die normalerweise so lange implizit bleiben, bis sie sich in einem Spannungsverhältnis zum Habitus befinden, treten hier durch ihre Überzeichnung besonders deutlich hervor. In dieser Hinsicht lassen sich Subjektnormen auch als Passungsverhältnisse theoretisieren und empirisch in den Blick nehmen. Diesbezüglich bieten sich Anschlussmöglichkeiten für zukünftige Forschungen in anderen Kontexten an, in welchen Idealisierungen in der Selbst- oder Fremddarstellung eine wichtige Rolle spielen – wie zum Beispiel im Hinblick auf die Praktiken der Selbstdarstellung auf Dating-Apps.

Auf der Ebene des Feldes bzw. der kommunikativ-generalisierbaren Subjektnormen, hat sich gezeigt, dass kommunikative Kompetenzen vom Produktionsteam als obligatorische Voraussetzung verstanden werden, um im Feld der Intimität Handlungsfähigkeit zu gewinnen und damit zum idealen Subjekt der Intimität zu werden. Diese Sprachfähigkeiten stellen sich dabei als eine Form inkorporierten kulturellen Kapitals dar, das zwischen den beiden Landwirten ungleich verteilt ist. In der Analyse hat sich gezeigt, dass der zurückhaltend-schüchterne Habitus Siegfrieds in einem Spannungsverhältnis zu diesem Ideal steht bzw. als zu ihm in Opposition stehend adressiert wird, während sich bei Peter ein Passungsverhältnis zu den hegemonialen Anforderungen abzeichnet.

Darüber hinaus wird in der Inszenierung der Landwirt:innen auch auf eine Strategie der übergegensätzlichen Subjektivierung zurückgegriffen, die zwischen eher modernen und traditionellen Vorstellungen oszilliert. Dadurch werden hybride Subjektpositionen konstituiert, welche die Landwirte entlang der Norm der individualisierten Männlichkeit adressieren. Dabei werden traditionelle Rollenzuschreibungen zwar nicht gänzlich aufgehoben, aber situationsspezifisch transzendiert und etwa um traditionell weiblich gelesene Charakteristika ergänzt. Im Gegensatz dazu wird in überspitzt-positiven Fremdzuschreibungen ein idealisiertes Bild des traditionellen landwirtschaftlichen Lebens gezeichnet. In dieser Doppelstrategie dokumentieren sich sowohl kommerzielle als auch romantische Interessen, die es auf der einen Seite notwendig machen, ein modernes individualisiertes Bild der Männlichkeit zu skizzieren, um entlang postmoderne Kriterien als attraktiv zu gelten und gleichzeitig dem Format der Show gerecht zu werden, die darauf angewiesen ist, dass die Landwirte als Landwirte erkennbar bleiben.

## 6 Literaturverzeichnis

- Alkemeyer, Thomas. 2013. „Subjektivierung in sozialen Praktiken: Umriss einer praxeologischen Analytik“. S. 33–68 in *Selbst-Bildungen*. Bd. 1, herausgegeben von T. Alkemeyer, G. Budde, und D. Freist. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Alkemeyer, Thomas, Gunilla Budde, und Dagmar Freist. 2013. „Einleitung“. S. 9–30 in *Selbst-Bildungen: soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*. Bd. 1, herausgegeben von T. Alkemeyer, G. Budde, und D. Freist. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Alkemeyer, Thomas, und Nikolaus Buschmann. 2016. „Praktiken Der Subjektivierung — Subjektivierung Als Praxis“. S. 115–36 in *Praktiken der Subjektivierung — Subjektivierung als Praxis*. transcript Verlag.
- Althusser, Louis. 2016. *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. 2., unveränderte Auflage. VSA-Verlag.
- atv.at. 2021a. „Bauer sucht Frau - Staffel 18“. *www.atv.at*. Abgerufen 30. Dezember 2022 (<https://www.atv.at/tv/bauer-sucht-frau/staffel-18>).
- atv.at. 2021b. „Bauer sucht Frau: Die Fakten“. *www.atv.at*. Abgerufen 21. Februar 2022 (<https://www.atv.at/tv/bauer-sucht-frau/bauer-sucht-frau-facts>).
- atv.at. 2021c. „Peter - der charismatische Weltenbummler“. *www.atv.at*. Abgerufen 26. Februar 2022 (<https://www.atv.at/tv/bauer-sucht-frau/staffel-18/peter>).
- atv.at. 2021d. „Siegfried – der sehnsüchtige Bergbauer“. *www.atv.at*. Abgerufen 26. Februar 2022 (<https://www.atv.at/tv/bauer-sucht-frau/staffel-18/siegfried>).
- Bauman, Zygmunt. 2000. *Liquid Modernity*. Cambridge, UK : Malden, MA: Polity Press ; Blackwell.
- Bauman, Zygmunt. 2003. *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*. 2. Auflage. Cambridge: Polity.
- Beck, Ulrich. 1986. *Risikogesellschaft: Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Beck, Ulrich, und Elisabeth Beck-Gernsheim. 1990. *Das ganz normale Chaos der Liebe*. Erstausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Beck-Gernsheim, Elisabeth. 2015. „Auf dem Weg in die postfamiliale Familie - Von der Notgemeinschaft zur Wahlverwandtschaft“. S. 115–38 in *Risikante Freiheiten: Individualisierung in modernen Gesellschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Berger, Peter L., und Thomas Luckmann. 2018. *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. 27. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer.
- Boehm, Gottfried. 2007. *Wie Bilder Sinn erzeugen: Die Macht des Zeigens*. Berlin: University Press.
- Bohnsack, Ralf. 2011. *Qualitative Bild- und Videointerpretation: Die dokumentarische Methode*. 2. Auflage. Opladen & Farmington Hills: Barbara Budrich.
- Bohnsack, Ralf. 2013. „Typenbildung, Generalisierung und komparative Analyse: Grundprinzipien der dokumentarischen Methode“. S. 225–52 in *Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis: Grundlagen qualitativer Sozialforschung*, herausgegeben von R. Bohnsack, I. Nentwig-Gesemann, und A.-M. Nohl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Bohnsack, Ralf. 2014a. „Habitus, Norm und Identität“. S. 33–55 in *Schülerhabitus: Theoretische und empirische Analysen zum Bourdieuschen Theorem der kulturellen Passung, Studien zur Schul- und Bildungsforschung*, herausgegeben von W. Helsper, R.-T. Kramer, und S. Thiersch. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Bohnsack, Ralf. 2014b. *Rekonstruktive Sozialforschung: Einführung in qualitative Methoden*. 9., überarbeitete und erweiterte Auflage. Opladen & Toronto: Verlag Barbara Budrich.
- Bohnsack, Ralf. 2017. *Praxeologische Wissenssoziologie*. Opladen & Toronto: Budrich Verlag.
- Bohnsack, Ralf. 2021a. „Der Film als Erhebungsinstrument: Videografie und Dokumentarische Methode“. S. 569–90 in *Handbuch Filmsoziologie*, herausgegeben von A. Geimer, C. Heinze, und R. Winter. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

- Bohnsack, Ralf. 2021b. „Praxeologische Wissenssoziologie“. *ZQF – Zeitschrift für Qualitative Forschung* 22(1).
- Bohnsack, Ralf, und Aglaja Przyborski. 2015. „Pose, Lifestyle und Habitus in der Ikonik“. S. 343–63 in *Dokumentarische Bildinterpretation: Methodologie und Forschungspraxis*, herausgegeben von R. Bohnsack, A. Przyborski, und M. Burkard. Opladen, Berlin und Toronto: Barbara Budrich.
- Bohnsack, Ralf, und Burkhard Schäffer. 2013. „Exemplarische Textinterpretation: Diskursorganisation und dokumentarische Methode“. S. 309–21 in *Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis: Grundlagen qualitativer Sozialforschung*, herausgegeben von R. Bohnsack, I. Nentwig-Gesemann, und A.-M. Nohl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Boltanski, Luc. 2011. *On Critique: A Sociology of Emancipation*. English ed. Cambridge, UK ; Malden, MA: Polity.
- Bourdieu, Pierre. 1993. *Soziologische Fragen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bourdieu, Pierre. 2001. *Meditationen: Zur Kritik der scholastischen Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bourdieu, Pierre. 2004. „The peasant and his body“. *Ethnography* 5(4):579–99.
- Bourdieu, Pierre. 2005. *Die verborgenen Mechanismen der Macht: Schriften zu Politik & Kultur 1*. Hamburg: VSA-Verlag.
- Bourdieu, Pierre. 2016. *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. 25. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bourdieu, Pierre. 2017a. *Die männliche Herrschaft*. 4. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bourdieu, Pierre. 2017b. *Sprache: Schriften zur Kulturosoziologie 1*. Bd. 9. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Bourdieu, Pierre. 2018. *Entwurf einer Theorie der Praxis: auf der ethnologischen Grundlage der kabylischen Gesellschaft*. 5. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bourdieu, Pierre. 2020a. *Sozialer Sinn: Kritik der theoretischen Vernunft*. 11. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bourdieu, Pierre. 2020b. *Tradition und Reproduktion: Schriften zur kollektiven Anthropologie 1*. Bd. 2. herausgegeben von F. Schultheis und S. Egger. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bourdieu, Pierre, und Loic J. D. Wacquant. 2017. *Reflexive Anthropologie*. 4. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bröckling, Ulrich. 2012. „Der Ruf des Polizisten: Die Regierung des Selbst und ihre Widerstände“. in *Diskurs – Macht – Subjekt: Theorie und Empirie von Subjektivierung in der Diskursforschung*, herausgegeben von R. Keller, W. Schneider, und W. Viehöver. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Bröckling, Ulrich. 2013. „Anruf und Adresse“. S. 49–59 in *Techniken der Subjektivierung*, herausgegeben von A. Gelhard, T. Alkemeyer, und N. Ricken. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Bröckling, Ulrich. 2019. *Das unternehmerische Selbst: Soziologie einer Subjektivierungsform*. 7. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Burghardt, Daniel. 2020. *Rekonstruktionen von Subjektnormen und Subjektivierungen: Eine qualitative Studie über Lifestyle-Normen und deren Relevanz für YouTuber*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Butler, Judith. 1991. *Das Unbehagen der Geschlechter: Gender Studies*. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Butler, Judith. 2018. *Haß spricht: Zur Politik des Performativen*. 6. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Butler, Judith. 2019a. *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. 10. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Butler, Judith. 2019b. *Psyche der Macht: Das Subjekt der Unterwerfung*. 10. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

- derstandard.at. 2022. „Bauer sucht Frau: Höchste Marktanteil in der werberelevanten Zielgruppe seit Bestehen“. *DER STANDARD*. Abgerufen 21. Februar 2022 (<https://www.derstandard.at/story/2000133115979/bauer-sucht-frauhoechste-marktanteil-in-der-werberelevanten-zielgruppe-12-49>).
- Dux, Günter. 1994. *Geschlecht und Gesellschaft: Warum wir lieben*. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Equit, Claudia, und Christoph Hohage, Hrsg. 2016. „Ausgewählte Entwicklungen und Konfliktlinien der Grounded-Theory-Methodologie“. S. 9–46 in *Handbuch: Grounded Theory*. Weinheim und Basel: Beltz Juventa.
- Eurostat. 2019. „Agriculture Statistics - Family Farming in the EU“. Abgerufen 10. Juni 2021 ([https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Agriculture\\_statistics\\_-\\_family\\_farming\\_in\\_the\\_EU](https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Agriculture_statistics_-_family_farming_in_the_EU)).
- Foucault, Michel. 1993. „Technologien des Selbst“. S. 24–62 in *Technologien des Selbst*, herausgegeben von L. H. Martin, H. Gutman, und P. H. Hutton. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Foucault, Michel. 2020. *Wahnsinn und Gesellschaft: Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. 24. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Fritzsche, Bettina, und Monika Wagner-Will. 2014. „Dokumentarische Interpretation von Unterrichtsvideografien“. S. 131–52 in *Dokumentarische Video- und Filminterpretation: Methodologie und Forschungspraxis*, herausgegeben von R. Bohnsack, B. Fritzsche, und M. Wagner-Will. Opladen, Berlin und Toronto: Barbara Budrich.
- Geimer, Alexander. 2014. „Das authentische Selbst in der Popmusik – Zur Rekonstruktion von diskursiven Subjektfiguren sowie ihrer Aneignung und Aushandlung mittels der Dokumentarischen Methode“. *ÖZS. Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 39(2):111–30.
- Geimer, Alexander, und Steffen Amling. 2019a. „Rekonstruktive Subjektivierungsforschung. Theoretisch-methodologische Grundlagen und empirische Umsetzung“. S. 117–34 in *Dokumentarische Methode: Triangulation und blinde Flecken*, herausgegeben von O. Dörner, P. Loos, B. Schäffer, und A.-C. Schondelmayer. Opladen: Verlag Barbara Budrich.
- Geimer, Alexander, und Steffen Amling. 2019b. „Subjektivierungsforschung als rekonstruktive Sozialforschung vor dem Hintergrund der Governmentality und Cultural Studies“. S. 19–42 in *Subjekt und Subjektivierung: Empirische und theoretische Perspektiven auf Subjektivierungsprozesse*, herausgegeben von A. Geimer, S. Amling, und S. Bosančić. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Geimer, Alexander, Steffen Amling, und Saša Bosančić, Hrsg. 2019. *Subjekt und Subjektivierung: Empirische und theoretische Perspektiven auf Subjektivierungsprozesse*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Geimer, Alexander, und Daniel Burghardt. 2017. „Normen der Selbst-Disziplinierung in YouTube-Videos: Eine Analyse von Varianten der Nachahmung von professionellen Life Hack- und Transformation-Videos in Amateurvideos“. *Sozialer Sinn* 18(1):27–56.
- Giddens, Anthony. 1992. *The transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*. 1. Auflage. Stanford: University Press.
- Goffman, Erving. 1976. *Gender Advertisements*. London: Macmillan Education UK.
- Goffman, Erving. 2005. *Rede-Weisen: Formen der Kommunikation in sozialen Situationen*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Goffman, Erving. 2020. *Stigma: Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*. 25. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hall, Stuart. 1997. „The Spectacle of the Other“. S. 223–78 in *Representation: cultural representations and signifying practices, Culture, media, and identities*, herausgegeben von S. Hall. London ; Thousand Oaks, Calif: Sage in association with the Open University.
- Hampl, Stefan. 2014. „Videotranskription und das System MoViQ“. S. 443–68 in *Dokumentarische Video- und Filminterpretation: Methodologie und Forschungspraxis*, herausgegeben von R.

- Bohnsack, B. Fritzsche, und M. Wagner-Will. Opladen, Berlin und Toronto: Barbara Budrich.
- Hartung, Martin. 2008. „Formen Der Adressiertheit Der Rede“. S. 1348–55 in *2. Halbband Text- und Gesprächslinguistik 2. Halbband: Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, herausgegeben von K. Brinker, G. Antos, W. Heinemann, und S. F. Sager. Berlin, New York: De Gruyter Mouton.
- Honneth, Axel. 1994. *Kampf um Anerkennung: Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Horkheimer, Max. 1995. *Traditionelle und kritische Theorie: 5. Aufsätze*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Hutter, Michael, und Gunther Teubner. 1994. „Der Gesellschaft fette Beute: Homo juridicus und homo oeconomicus als kommunikative Fiktionen“. S. 110–45 in *Der Mensch - das Medium der Gesellschaft?*, herausgegeben von P. Fuchs und A. Göbel. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Illouz, Eva. 2007a. *Der Konsum der Romantik: Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Illouz, Eva. 2007b. *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus: Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2004*. Erste Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Illouz, Eva. 2016. *Warum Liebe weh tut: Eine soziologische Erklärung*. Erste Auflage. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Illouz, Eva. 2018. *Warum Liebe endet: Eine Soziologie negativer Beziehungen*. Erste Auflage. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Illouz, Eva, und Dana Kaplan. 2021. *Was ist sexuelles Kapital?* Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Imdahl, Max. 1996. *Giotto Arenafresken: Ikonographie Ikonologie Ikonik*. 3. Auflage. München: Fink.
- janatuerlich.at. 2023. „TV Spots“. *Ja! Natürlich*. Abgerufen 2. Januar 2023 (<https://www.janatuerlich.at/bio-thek/playlist/tv-spots/>).
- Jaquet, Chantal. 2018. *Zwischen den Klassen: Über die Nicht-Reproduktion sozialer Macht*. Konstanz: University Press.
- Kaberis, Nikos, und Alex Koutsouris. 2013. „Under Pressure: Young Farmers In Marriage Markets - A Greek Case Study.“ *Sociologia Ruralis* 53(1):74–94.
- khm.at. 2023. „Susanna im Bade“. Abgerufen 1. Januar 2023 (<https://www.khm.at/objektdb/detail/1564/>).
- Krautkrämer, Florian. 2020. „Postproduktion“. S. 181–88 in *Handbuch Filmanalyse*, herausgegeben von M. Hagener und V. Pantenburg. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Kuchenbuch, Thomas. 2005. *Filmanalyse: Theorien - Methoden - Kritik*. 2. Auflage. Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag.
- Kuhlmann, Nele, und Julia Sotzek. 2019. „Situiertere (Geschichte der) Subjektivierung im Unterricht“. S. 113–42 in *Subjekt und Subjektivierung: Empirische und theoretische Perspektiven auf Subjektivierungsprozesse*, herausgegeben von A. Geimer, S. Amling, und S. Bosančić. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Laclau, Ernesto, und Chantal Mouffe. 2020. *Hegemonie und radikale Demokratie: Zur Dekonstruktion des Marxismus*. 6., überarbeitete Auflage. 2020: Passagen Verlag.
- Lamont, Michèle. 1992. *Money, Morals, and Manners: The Culture of the French and the American Upper-Middle Class*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Little, Jo. 2003. „Riding the Rural Love Train: Heterosexuality and the Rural Community“. *Sociologia Ruralis* 43(4):401–17.
- Little, Jo, und Ruth Panelli. 2007. „Outback Romance? A Reading of Nature and Heterosexuality in Rural Australia“. *Sociologia Ruralis* 47(3):173–88.
- Luhmann, Niklas. 2015. *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität*. 13. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

- Martens, Matthias, und Barbara Asbrand. 2017. „Passungsverhältnisse: Methodologische und theoretische Reflexionen zur Interaktionsorganisation des Unterrichts“. *Zeitschrift für Pädagogik* 63(1):72–90.
- Marx, Karl, und Friedrich Engels. 2009. „Manifest der kommunistischen Partei“. S. 75–84 in *Soziale Ungleichheit: Klassische Texte zur Sozialstrukturanalyse*, herausgegeben von H. Solga, J. Powell, und P. A. Berger. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Mead, George H. 1972. *Mind, self and society: From the standpoint of a social behaviorist*. 18th Impression. London: The University of Chicago Press.
- Meuser, Michael. 2013. „Repräsentationen sozialer Strukturen im Wissen: Dokumentarische Methode und Habitusrekonstruktion“. S. 207–21 in *Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis: Grundlagen qualitativer Sozialforschung*, herausgegeben von R. Bohnsack, I. Nentwig-Gesemann, und A.-M. Nohl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Neckel, Sighard, und Ferdinand Sutterlüty. 2010. „Negative Klassifikationen und ethnische Ungleichheit“. S. 217–35 in *Ethnowissen: Soziologische Beiträge zu ethnischer Differenzierung und Migration*, herausgegeben von M. Müller und D. Zifonun. Wiesbaden: Springer Verlag VS.
- Panofsky, Erwin. 1980. „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“. S. 99–167 in *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, herausgegeben von H. Oberer und E. Verheyen. Berlin: Volker Spiess.
- Panofsky, Erwin. 1996. *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln: DuMont.
- Przyborski, Aglaja. 2004. *Gesprächsanalyse und dokumentarische Methode: Qualitative Auswertung von Gesprächen, Gruppendiskussionen und anderen Diskursen*. 1. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Przyborski, Aglaja. 2018. *Bildkommunikation: Qualitative Bild- und Medienforschung*. Oldenburg: De Gruyter.
- Reckwitz, Andreas. 2003. „Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken: Eine sozialtheoretische Perspektive“. *Zeitschrift für Soziologie* 32(4):282–301. doi: 10.1515/zfsoz-2003-0401.
- Reckwitz, Andreas. 2008. „Subjekt/Identität: Die Produktion von Subversion des Individuums“. S. 75–92 in *Poststrukturalistische Sozialwissenschaften*, herausgegeben von S. Moebius und A. Reckwitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Reckwitz, Andreas. 2017. *Die Gesellschaft der Singularitäten: Zum Strukturwandel der Moderne*. Sonderausgabe für die Bundeszentrale für politische Bildung. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Reckwitz, Andreas. 2020. *Das hybride Subjekt: Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Überarbeitete Neuauflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Reckwitz, Andreas. 2021. *Subjekt*. 4., aktualisierte und ergänzte Ausgabe. Bielefeld: transcript Verlag.
- Rose, Nadine. 2019. „Erziehungswissenschaftliche Subjektivierungsforschung als Adressierungsanalyse“. S. 65–85 in *Subjekt und Subjektivierung: Empirische und theoretische Perspektiven auf Subjektivierungsprozesse*, herausgegeben von A. Geimer, S. Amling, und S. Bosančić. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Rose, Nadine. 2021. „»Zu jemandem werden«: Subjektivierung und Adressierung in der Migrationsgesellschaft“. S. 69–90 in *Die Wirklichkeit lesen: Political Literacy und politische Bildung in der Migrationsgesellschaft*, herausgegeben von L. Gensluckner, M. Ralser, O. Thomas-Olalde, und E. Yildiz. transcript Verlag.
- Rose, Nadine, und Norbert Ricken. 2018. „Interaktionsanalyse als Adressierungsanalyse – eine Perspektive der Subjektivierungsforschung“. S. 159–75 in *Rekonstruktive Bildungsforschung: Zugänge und Methoden, Rekonstruktive Bildungsforschung*, herausgegeben von M. Heinrich und A. Wernet. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Saar, Martin. 2013. „Analytik der Subjektivierung: Umriss eines Theorieprogramms“. S. 17–27 in *Techniken der Subjektivierung*, herausgegeben von A. Gelhard, T. Alkemeyer, und N. Ricken. München: Wilhelm Fink Verlag.

- Sacks, Harvey. 2006. *Lectures on conversation: Volume II*. 6. Auflage. Oxford and Cambridge: Blackwell.
- Schütz, Alfred. 1974. *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt: Eine Einleitung in die verstehende Soziologie*. Erste Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Schütz, Alfred. 2002. „Der Fremde: Ein Sozialpsychologischer Versuch“. S. 73–92 in *Der Fremde als sozialer Typus: Klassische soziologische Texte zu einem aktuellen Phänomen*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Shove, Elizabeth, Mika Pantzar, und Matt Watson. 2012. *The Dynamics of Social Practice: Everyday Life and How It Changes*. London, UNITED KINGDOM: SAGE Publications, Limited.
- Simmel, Georg. 2013. *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Bd. Gesamtausgabe Band 11. 7. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Thévenot, Laurent. 2015. „You Said “Capital”?: Extending the Notion of Capital, Interrogating Inequalities and Dominant Powers“. *Annales (English Ed.)* 70(01):65–76. doi: 10.1017/S2398568200000960.
- Wuttig, Bettina. 2016. *Das traumatisierte Subjekt: Geschlecht - Körper - Soziale Praxis. Eine gendertheoretische Begründung der Soma Studies*. transcript Verlag.

## 7 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Orientierungsrahmen der praxeologischen Wissenssoziologie	12
Abb. 2: Siegfried - Fotogramm 1; die anstoßenden Gläser	24
Abb. 3: Einstellungsgrößen	32
Abb. 4: „Siegfried – der sehnsüchtige Bergbauer“	41
Abb. 5: „Peter – der charismatische Weltenbummler“	41
Abb. 6: Siegfried - Fotogramm 1; die anstoßenden Gläser	44
Abb. 7: Siegfried - Fotogramm 2; Porträt	44
Abb. 8: Siegfried – Fotogramm 1; die anstoßenden Gläser	45
Abb. 9: Siegfried - Fotogramm 1, die anstoßenden Gläser, Planimetrie (1)	47
Abb. 10: Siegfried - Fotogramm 1, die anstoßenden Gläser, Planimetrie (2)	48
Abb. 11: Siegfried - Fotogramm 1, die anstoßenden Gläser, Perspektivische Projektion	49
Abb. 12: Siegfried – Fotogramm 1.1, die berührenden Hände, Planimetrie	51
Abb. 13: Siegfried - Fotogramm 2; Das Porträt	51
Abb. 14: Ja-Natürlich Werbung	53
Abb. 15: Siegfried - Fotogramm 2; Das Porträt, Planimetrie (1)	53
Abb. 16: Siegfried - Fotogramm 2; Das Porträt, Planimetrie (2)	54
Abb. 17: Siegfried - Fotogramm 2; Das Porträt, perspektivische Projektion	55
Abb. 18: Peter - Fotogramm 1; Peter spielt Schlagzeug	70
Abb. 19: Peter - Fotogramm 2; Porträt	71
Abb. 20: Peter - Fotogramm 3; Peter entkleidet sich	71
Abb. 21: Peter - Fotogramm 1; Peter spielt Schlagzeug	72
Abb. 22: Peter - Fotogramm 1; Peter spielt Schlagzeug, Planimetrie und szenische Choreografie	74
Abb. 23: Peter - Fotogramm 2; Das Porträt	76
Abb. 24: Siegfried - Fotogramm 2; Das Porträt, Planimetrie (1)	77
Abb. 25: Peter - Fotogramm 2; Das Porträt, Planimetrie	78
Abb. 26: Peter - Fotogramm 2; Das Porträt, Perspektivische Projektion	79
Abb. 27: Peter - Fotogramm 3; Peter entkleidet sich	80
Abb. 28: Tintoretto's Susanna im Bade	81
Abb. 29: Peter - Fotogramm 3; Peter entkleidet sich, Planimetrie (1)	82
Abb. 30: Peter - Fotogramm 3; Peter entkleidet sich, Planimetrie und szenische Choreografie	83
Abb. 31: Peter - Fotogramm 3; Peter entkleidet sich, Perspektive	84

## 8 Transkripteverzeichnis

Transkr. 1: Siegfried: 117-127	18
Transkr. 2: Peter: 95-97	22
Videotranskr. 1: Siegfried: 2:17-2:24	57
Videotranskr. 2: Siegfried: 2:57-3:04	58
Transkr. 3: Siegfried: 3-32	59
Transkr. 4: Siegfried: 43-58	60
Transkr. 5: Siegfried: 64-77	61
Transkr. 6: Siegfried: 36-39	62
Transkr. 7: Siegfried: 83-86	62
Transkr. 8: Siegfried: 117-123	63
Transkr. 9: Siegfried: 88-104	64
Transkr. 10: Siegfried 123-131	65
Videotranskr. 3: Peter: 0:29-0:44	86
Videotranskr. 4: Peter: 2:05-2:12	87
Transkr. 11: Peter: 1-10	88
Transkr. 12: Peter: 22-31	89
Transkr. 13: Peter: 35-36	89
Transkr. 14: Peter: 40-47	90
Transkr. 15: Peter: 49	90
Transkr. 16: Peter: 53-56	91

## 9 Anhang

### 9.1 Siegfried

#### 9.1.1 Formulierende Interpretation von Einstellungswechsel und Montage

*Hauptsequenz 1.1: Arabella und Siegfried im Heustadl: „Einladung Platz zu nehmen“ [00:01-00:46]*

[0:01-0:18] Die Kamera schwenkt von der Mitte des Tisches in Richtung der am rechten Bildrand hereinkommenden Personen. Dabei zoomt sie von den Halbtotale über in die amerikanische Einstellung. Hierbei handelt es sich um die bestimmende Aufnahme der Hauptsequenz 1.1.. Nach einer kurzen Nahaufnahme von Siegfried im Profil, neben dem Tisch stehend [0:19-0:21], kommt ein Schnitt und eine Kamera nimmt wieder beide Personen in der amerikanischen Einstellung in den Blick. [0:22-0:46]: Die Kamera folgt dabei Arabellas Blick und Körperbewegungen. Solange Siegfried im Heustadl ist und Arabella zu ihm gerichtet spricht, hat die Kamera beide Personen im Blick. Nachdem Siegfried den Raum verlassen hat und Arabella sich in Richtung Tisch umdreht, schwenkt auch die Kamera in ihre Blick-Richtung. Die Kamera folgt weiter ihrem Blick, der zuerst auf den Tisch und die Blumen wandert und darauffolgend in Richtung Kamera geht. Dabei sind immer der gedeckte Tisch und im rechten Bildrand die Moderatorin zu sehen.

*Eingelagerte Sequenz 1: Siegfried spricht draußen allein: im Hintergrund das Tal, Wiese und die Berge [00:47-01:05]*

Im Gegensatz zur Hauptsequenz 1.1, in der die Kamera(s) ein leicht ruckelndes Bild zeigen und dabei der Interaktion der handelnden Personen folgen, werden in der eingelagerten Sequenz zwei fixe Kameraperspektiven eingenommen. Diese zeigen Siegfried frontal von vorne in der Nahaufnahme; in der rechten Bildhälfte [0:47-0:51; 1:03-1:05] bzw. in einer Groß- bzw. Detailaufnahme des Gesichtes, wiederum leicht nach rechts verschoben zur Bildmitte. Siegfried sieht in beiden Montagen nicht direkt in die Kamera, sondern leicht daneben vorbei.

*Hauptsequenz 1.2: Arabella und Siegfried im Heustadl: „Coaching“ [01:06-04:40]*

Am Beginn der zweiten Hauptsequenz [1:09-1:21] schwenkt die Kamera vom Hintergrund des Heustadls zum hereinkommenden Landwirt. Sie verfolgt dabei die Servier-Bewegungen des Bauern und rahmt beide Personen in der Amerikanischen bzw. in der Nahaufnahme. Im Anschluss an den Serviervorgang, folgt ein Schnitt zur anderen Kamera, die den gedeckten Tisch in der Nahaufnahme in den Blick [1:22-1:23] nimmt. Sie orientiert sich damit wiederum an Arabellas Blick, der auf die Teller gerichtet ist. Danach wechselt die Einstellung wieder in die Nahaufnahme

bzw. amerikanische Aufnahme der beiden Personen am Tisch sitzend; was insgesamt die am häufigsten eingenommene Kameraeinstellung der Sequenz ist: In der gesamten Sequenz wechselt die Perspektive immer wieder zwischen der amerikanischen Aufnahme der beiden Personen sitzend am Tisch [1:24-1:29, 1:33-1:41, 1:54-2:01, 2:05-2:09, 2:17-2:19, 2:23-2:25, 2:30-2:33, 2:35-2:38, 2:42-2:44, 2:49-2:52, 4:18-4:24, 4:30-4:32] und der Nahaufnahme des Kopfes und Oberkörpers des Bauern [1:30-1:32, 1:42-1:49, 1:51-1:53, 2:02-2:04, 2:10-2:16, 2:20-2:22, 2:26-2:29, 2:34, 2:39-2:41, 2:45-2:48, 2:53-2:59, 3:04-3:05, 3:10-3:13, 3:19-3:23, 3:27-3:28, 3:32-3:35, 3:39-3:41, 3:47-3:50, 3:54-3:56, 3:59-4:01, 4:05-4:17, 4:25-4:29, 4:33-4:36]. Zunehmend am Ende der Sequenz wird die amerikanische Aufnahme der Beiden durch eine Nahaufnahme der Moderatorin ersetzt [1:50, 3:03, 3:06-3:09, 3:14-3:18, 3:24-3:26, 3:29-3:31, 3:42-3:46, 3:51-3:53, 3:57-3:58, 4:02-4:04], die abwechselnd zur Nahaufnahme des Bauern gezeigt wird.

### 9.1.2 Formulierende Interpretation von Interaktions- und Handlungsverlauf

Im Unterschied zum zweiten Video, habe ich die formulierende Interpretation im ersten, noch um eine detaillierte Interpretation des *Interaktions- und Handlungsverlaufs* ergänzt (Fritzsche und Wagner-Will 2014). Das hat sich jedoch in weiterer Folge für mein Forschungsinteresse als nicht notwendig herausgestellt.

Die mich interessierende Sequenz besteht aus einer Hauptsequenz, die ich aus Übersichtsgründen in zwei Unter-Hauptsequenzen aufgeteilt habe. Eine Hauptsequenz (HS 1.1) vor einer eingelagerten Sequenz (ES 1) und eine Hauptsequenz (HS 1.2) nach jener eingelagerten Sequenz.

*Hauptsequenz 1.1: Arabella und Siegfried im Heustadl: „Einladung Platz zu nehmen“ [00:01-00:46]*

In der ersten Hauptsequenz sehen wir zwei Personen: eine Frau – die Moderatorin Arabella Kiesbauer –, die einem Mann – dem Kandidaten Siegfried – in einen Heustadl folgt. Dort angekommen finden sie einen gedeckten Tisch vor. Die Moderatorin reagiert in Mimik und Gestik überrascht auf die Situation. Der Kandidat Siegfried stellt sich hinter einem Stuhl auf der rechten Seite des Tisches, hält dabei den Stuhl an seiner Lehne und zeigt danach mit beiden Händen, mit den offenen Handflächen nach oben, auf die leere Sitzfläche. Mit Blick auf die Reaktion von Arabella können wir diese operative Handlung als *Einladung Platz zu nehmen* oder *Stuhl anbieten* interpretieren: denn, nachdem die Moderatorin mit beiden Händen auf Siegfried verwiesen hat, *setzt* sie sich auf den angebotenen Platz *nieder* und rückt den Stuhl selbst in Richtung Tisch. Sitzend wendet sie sich dann dem weiterhin hinter ihr stehenden Mann zu, um mit ihm zu sprechen. Dieser lächelt, sagt kurz etwas und bewegt sich dann in Richtung Ausgang des Heustadls. Arabella bleibt

im Heustadl zurück und spricht „alleine“ weiter. Abwechselnd wendet sie sich dabei der Kamera und dem gedeckten Tisch zu, über dessen Tischtuch sie mit ihren Handflächen streicht.

Eingelagerte Sequenz 1: Siegfried spricht draußen allein: im Hintergrund das Tal, Wiese und die Berge [0:47-01:05]

In dieser kurzen eingelagerten Sequenz sehen wir Siegfried draußen, vermutlich sitzend – darauf deutet die etwas nach vor gebeugte Körper- und Handhaltung in Richtung Schoß hin – vorm Hintergrund der grünen Berge, Wiesen und Täler. Er spricht nicht direkt in die Kamera, sondern etwas daran vorbei und beginnt am Ende der Sequenz zu lächeln.

Hauptsequenz 1.2: Arabella und Siegfried im Heustadl: „Coaching“ [01:06-04:40]

[ca. 1:06-1:34] SIEGFRIED SERVIERT SCHNITZEL

Am Beginn der zweiten Hauptsequenz kommt Siegfried mit zwei Tellern mit Schnitzeln in der Hand, wieder in den Heustadl retour und serviert einen der Teller zuerst an Arabella. Sie reagiert wiederum überrascht und blickt beim Servieren abwechselnd zwischen Teller und Siegfrieds Gesicht hin und her. Danach serviert sich Siegfried selbst den zweiten Teller auf den gegenüberliegenden Platz und setzt sich zum Tisch. Arabella greift darauffolgend kurz mit beiden Händen an ihren Teller und dreht ihn minimal, um danach mit beiden Händen präsentierend auf den Teller zu verweisen; mit gleichzeitigem Blickkontakt mit Siegfried.

[ca. 1:35-1:50] SIEGFRIED SCHENKT WEIN EIN

Nachdem sich Siegfried und Arabella gesetzt haben, beginnt die Moderatorin zu sprechen und zeigt mit dem Zeigefinger ihrer rechten Hand auf die Weinflasche. Danach legt sie die Hände zurückhaltend in ihren Schoß und macht dabei einen auffälligen Augenaufschlag in Richtung der Weinflasche. Mit Blick auf die Reaktion von Siegfried kann dies als Aufforderung die Weinflasche zu öffnen verstanden werden. Dieser reagiert nämlich, indem er die Flasche ergreift, öffnet und beiden Personen Wein in die Gläser einschenkt. Er lächelt dabei, spricht jedoch im Gegensatz zur Moderatorin nicht ersichtlich.

[ca. 1:50-2:19] ARABELLA UND SIEGFRIED ESSEN GEMEINSAM, UND STOSSEN AN

In diesem Abschnitt schneiden Arabella und Siegfried einige Stücke des Schnitzels bzw. der Kartoffeln ab und beginnen zu essen. Arabella führt dabei das Gespräch auch mit vollem Mund weiter. Siegfried gibt Arabella darauffolgend, in seinem ersten, an der Bewegung des Mundes erkennbaren, längeren Gesprächsbeitrag eine Antwort. Danach verweist Arabella präsentierend

mit ihrer Handfläche nach oben auf die Blumen. Beide greifen ihre Weingläser und stoßen an. Siegfried mit voller Umklammerung des Glasbauches, Arabella mit den Fingern am Glasstiel. Dabei blicken sie sich gegenseitig in die Augen. Siegfried bleibt dabei durchgehend in derselben Körperhaltung, während sich Arabella beim Anstoßen mit ihrem Oberkörper und Kopf leicht nach vorne bewegt und die Augen weit öffnet.

#### [ca. 2:20-3:24] ARABELLAS MONOLOG UND ZWEI FORDERNDE GESTEN

In diesem Abschnitt scheint Arabella einen längeren Monolog zu halten. Worauf Siegfried zu Beginn mit einem Lächeln antwortet, seinen Blick aber immer auch wieder nach unten auf den Teller senkt. Bei Minute 2:37 macht Arabella eine auffallende Geste in Richtung Siegfried, indem sie sich nach vorne beugt und die Faust geballt, als hätte sie etwas in der Hand, mehrmals vor und zurück in Richtung Siegfried bewegt, und dabei auffällig spricht. Die Geste wirkt beinahe so, als hätte sie ein unsichtbares Messer in der Hand. Siegfried reagiert darauf, indem er leicht lächelt und seinen Kopf nach unten senkt und sich somit dem Blick entzieht. Sie spricht dazwischen immer weiter auf Siegfried ein, um dann mit Zeigefinger und Ringfinger auf Siegfrieds Augen zu zeigen, und dabei zu lächeln. Als Reaktion erwidert Siegfried den Blick und lächelt dabei mit einem breiten Grinsen. Danach setzt Arabella in einer etwas ernsteren Miene ihren Monolog fort. Siegfried spricht nicht, sondern spiegelt die etwas ernstere Miene der Moderatorin, bzw. senkt den Blick immer wieder in Richtung Teller.

#### [ca. 3:24-3:58] DIE BERÜHRENDE HÄNDE AN DER WEINFLASCHE

Während Arabella weiter spricht, greift sie mit ihrer rechten Hand leicht auf den Hals der Weinflasche, ohne ihn aber richtig zu greifen. Auf diese Geste, bzw. auf das gesprochene Wort, reagiert Siegfried, indem er kurz nach unten auf seinen Teller blickt und dann ebenfalls mit seiner linken Hand in Richtung der Weinflasche greift. Arabella hat ihre Hand augenscheinlich zwischendurch abseits der Kamera zurückgezogen, den in der nächsten Einstellung sehen wir Siegfrieds Hand am Flaschenhals unten und Arabellas Hand freischwebend über Siegfrieds Hand. Danach zieht sie ihre Hand kurz zurück, um sogleich nochmal in Richtung Flasche zu greifen. Dabei berührt sie Siegfrieds Hand, die immer noch am Flaschenhals liegt, ganz kurz. Als Antwort auf die Berührung lächelt Siegfried und rutscht mit dem Griff am Flaschenhals leicht nach unten. Danach fixiert Arabella Siegfried wiederum mit ihren Augen, indem sie den Kopf nach vorne reckt und die Augen weit aufreißt. Zum Abschluss dieses Abschnitts stoßen beide noch einmal mit ihren Weingläsern an.

## [ca. 3:49-4:40] SIEGFRIED SPRICHT UND EIN LETZTES MAL ANSTOßEN, MIT AUGENKONTAKT

Zum Ende dieser Hauptsequenz hat Siegfried noch einmal einen längeren Redebeitrag. Er bleibt dabei relativ ruhig sitzen und lächelt immer wieder leicht. Als Antwort verweist Arabella mit ihren Händen noch einmal auf die Blumen und das Essen am Tisch. Und greift danach wieder zum Weinglas um mit Siegfried an zuprosten. Ihre Handbewegung geht dabei vor Siegfrieds zum Weinglas. Nach dem Anstoßen halten beide die Gläser weiter auf Brustebene und Arabella blickt wiederum fordernd in Siegfrieds Augen, indem sie ihre Augen weit öffnet und die Stirn etwas nach vorschiebt. Danach trinken beide noch einmal vom Glas.

### 9.1.3 Formulierende Interpretation Diskurs und Ton

OT (1): Siegfried der „Romantiker“ [1-32]

UT (1): Siegfried überrascht Arabella mit einem Rendezvous im Heustadl; Arabella adressiert ihn deswegen als „Romantiker“ und „Kommandeur“ [1-28]

Arabella zeigt sich überrascht davon, dass Siegfried ein „Platzerl“ mit „Wein und Blümchen“ für sie beide „hergerichtet“ hat. Sie adressiert ihm deswegen überbetont als „Romantiker“. Auf Siegfrieds Aufforderung Platz zu nehmen, reagiert sie mit einem Lob für sein gutes Benehmen, um ihn sogleich darauf neckisch als Kommandeur zu identifizieren. Auf keine der beiden Adressierungen reagiert Siegfried mit einer expliziten Antwort. Weiters zeigt sich Arabella „ganz hin und weg“ aufgrund der „wunderschönen“ Überraschung. Darauffolgend kündigt dieser an, noch etwas holen zu müssen, was Arabella mit einiger Verwunderung quittiert.

UT (2): Arabella resümiert allein darüber das Siegfried für Überraschungen gut ist [29-32]

Nachdem Siegfried den Heustadl verlassen hat, fragt sich Arabella im Selbstgespräch, ob es sich bei der Überraschung im Heustadl nun um ein „Tête-à-Tête“ oder „Rendezvous“ handelt? Eine Frage die sie sich sogleich mit einem „ned schlecht“ und „sehr gut“ positiv beantwortet. Im weiteren Selbstgespräch adressiert sie den abwesenden Bauern mit dem Verweis darauf, welchen enormen Aufwand sich dieser mit den „süßen Blümchen“ „angetan“ hat, um sie zu überraschen. Um sich dann an die Zuseherinnen („Na, meine Damen“) zu wenden, und Siegfried als für Überraschungen gut zu beschreiben.

OT (2): Siegfrieds Selbstbeschreibung als Hausmann und Koch [35-41]

In der folgenden eingelagerten Sequenz beschreibt sich Siegfried als Hausmann und Koch der „mittlerweile“ alles im Haushalt erledigt. Dazu zählt er auf welche verschiedenen Gerichte – bis auf die nicht genauer ausgeführten Suppen, handelt es sich bei allen Gerichten um traditionelle Fleischspeisen – er zubereiten kann. Grundsätzlich, erklärt er, könne er eigentlich alles kochen und schließt mit einer im Standarddeutsch vorgetragenen Selbstadressierung: „Selbst ist der @Mann@“.

OT (3): Siegfried der Meisterkoch der die Damen verwöhnt (Fremdzuschreibung) [42-62]

Arabella fragt überrascht nach, ob Siegfried die beiden Schnitzel, mit denen er retour in den Heustadl kommt, denn wirklich „Selber gekocht“ hat. Was dieser im Dialekt grinsend bejaht. Darauf beschreibt sie ihn laut als „Meisterkoch“ und als jemanden der „die Damen (.) verwöhnen“ wird. Siegfried antwortet wiederum mit wenigen, zögerlich zustimmenden, Worten.

OT (4): Arabellas stiller Weinapell und Siegfried der geborene „Datekönig“ (Fremdzuschreibung) [64-75]

Arabella leitet das Essen mit einem Kommando ein: „ja danke, da müss ma gleich anfangen“. Um sie beide sogleich wieder zu unterbrechen und Siegfried noch auf den Wein aufmerksam zu machen. Siegfried antwortet ihr mit einem kurzen auflachen. Gleich danach adressiert die Moderatorin den Landwirt, mit Verweis auf die gelungene Date-Location, als „geborenen Datekönig“. Worauf Siegfried wiederum nicht explizit reagiert.

OT (5): „Ein Mann der kochen kann“ (Fremdbeschreibung) und Siegfried Selbstbeschreibung als Romantiker [79-88]

Im Hinblick auf das gelungene Essen beschreibt Arabella Siegfried als einen „Mann der kochen kann“ und anscheinend keine Frau fürs Haushaltführen braucht. Auf die Frage, wofür Siegfried den sonst eine Frau brauche, positioniert sich dieser in einer seiner wenigen Ausführungen im gesamten Gespräch als jemand der eine Frau für romantische Stunden, zum Kuschneln und um etwas zu Unternehmen sucht. Arabella bestätigt darauf mit Verweis auf das „gute Glaserl Wein“ Siegfrieds Bezug zur Romantik.

OT (6): Arabella gibt Siegfried ein Flirt-Coaching , oder ein dreifacher Appell [88-148]

UT (3): Siegfrieds geringe Erfahrung erfordert laut Arabella ein Flirtcoaching [88-102]

Nachdem Arabella die Wichtigkeit des Flirtens beim Daten hervorhebt, fragt sie Siegfried nach dessen Flirterfahrung, die dieser verneint. Worauf sie ankündigt den Bauern in dieser Hinsicht für die Damen ein „bissl coachen“ zu müssen. Siegfried bestätigt das wortkarg.

UT (4): Arabellas Appell an Siegfried mit den Augen zu flirten [104-117]

Arabella appelliert in diesem Abschnitt Mantra artig an Siegfried beim Flirten immer Augenkontakt mit seinem Gegenüber zu halten. Und im besten Fall dabei zu lächeln, da man das Lächeln auch an der Augenpartie bemerkt. Ein Know-how, das sie Siegfried dann auch sogleich zurechnet: „aber das seh ich bei dir“, „das is schon einmal sehr gut.“

UT (5): Arabellas Appell an Siegfried mit Komplimenten zu flirten [117-126]

Im folgenden Abschnitt streicht Arabella die Wichtigkeit hervor den Damen Komplimente zu machen. Sie holt dabei die Bestätigung ihres Gesprächspartners aktiv ein, indem sie ihn direkt mit seinem Namen, und einem fragenden „ja“ adressiert. Sie appelliert an Siegfried aufgrund seines ruhigen Charakters – eine Zuschreibung, die dieser mit einem „jo“ bestätigt – für zukünftige Dates im Vorfeld zu überlegen, über was er mit den Kandidatinnen den reden könnte. Und nennt sogleich als Beispiel das Kochen.

UT (6): Arabellas Appell an Siegfried mit Körperkontakt zu flirten [126-148]

In einem letzten Ratschlag bemerkt Arabella, dass „ein bisschen Körperkontakt“ beim Flirten noch „ganz wichtig“ ist, um Signale zu senden. Die Berührung soll dabei „sowie zufällig“ passieren. Dazu fordert sie Siegfried auf es ihr gleich zu tun und auch nach der Weinflasche zu greifen: „und schwupp, greift man auch nach der Weinflasche, und kann da oh sich schon mal so kurz berühren“. Auf die abschließende Frage, ob Siegfried den nun etwas gelernt habe, „in Sachen flirten“, stimmt dieser vorsichtig zu.

OT (7): Siegfried beschreibt seine Traumfrau, mit romantischen Erwartungen [150-156]

Arabella bittet Siegfried zum Ende hin darum seine Traumfrau zu beschreiben. Siegfried hat diesbezüglich „keine Vorstellungen“ und will sich überraschen lassen: „wenn die Richtige kummt, daun passt des, sog i“. Dabei handelt es sich um eine der wenigen längeren Redepassagen des Bauern im Gespräch mit Arabella.

OT (8): Arabella empfiehlt Siegfried wärmstens an die Damen [157-164]

Am Ende der Sequenz resümiert Arabella, dass sie Siegfried „nur Wärmstens empfehlen“ kann – „das is ja Paradies, eigentlich“. Einer Ausführung, welcher der Bauer einsilbig zustimmt. Worauf Arabella noch einmal auf Siegfrieds Fortschritte beim Flirten aufmerksam macht, und den Landwirt dann dazu auffordert darauf anzuprosten.

## 9.2 Peter

### 9.2.1 Formulierende Interpretation von Sequenzen, Einstellungswechsel und Montage

*Hauptsequenz 1:* Arabella hyperventiliert neben zwei Männern in eine Papiertüte [00:03-00:20]

In den ersten Sekunden der Eingangssequenz sehen wir die Moderatorin Arabella Kiesbauer im Dirndl in der amerikanischen Aufnahme auf einer Blumenwiese, vor einer Hütte und einem See stehen. Sie hält sich mit der rechten Hand eine Papiertüte zum Mund, in die sie mit geweiteten Augen kräftig ein- und ausatmet. Nach einigen Sekunden zoomt die Kamera heraus, und rechts neben ihr werden zwei Männer mit Aufnahme Equipment sichtbar, die sich etwas abseits von ihr auf der Wiese unterhalten. Dabei blicken sie sich abwechselnd gegenseitig und dann wieder die Moderatorin an. Diese scheint, wenn sie gerade nicht in die Tüte atmet, zu sich selbst zu sprechen.

*Eingelagerte Sequenz 1.1:* Landschafts- und Kuhaufnahmen [00:21-00:28]

In dieser kurzen eingelagerten Sequenz sehen wir zuerst eine Drohnenaufnahme von weit oben, die eine rurale hügelige Landschaft zeigt. Darauffolgend werden zwei grasende Kühe gezeigt. Nach einem zweiten Schnitt wird ein Berg hinter verschwommenen Sträuchern gezeigt.

*Hauptsequenz 2:* Peter spielt Schlagzeug im Freien auf der Wiese [00:29-00:46]

Die zweite Hauptsequenz zeigt erstmals den Kandidaten Peter. Er trägt eine blaue Jeans und ein Hemd mit dunkelrotem Muster. Er wird aus verschiedenen, mehrmals schnell wechselnden Kameraperspektiven beim Schlagzeugspielen gefilmt. Dabei befindet er sich auf einer Wiese. Im Hintergrund sind Berge und Bäume sowie einige Kühe hinter einem Elektrozaun zu sehen. Zum Ende der Sequenz steht Peter vom Schlagzeug auf, geht in Richtung der Kühe und verbeugt sich tief vor Ihnen.

*Hauptsequenz 3.1:* Peter spricht allein vor der Kamera sitzend in der Nahaufnahme [00:47-00:49]

Peter sitzt alleine vor der Kamera und ist ihr mit dem Oberkörper zugewandt. Er wird dabei in der Nahaufnahme eingefangen und spricht leicht an der Kamera vorbei. Er trägt ein rotes, grob kariertes Hemd. Im Hintergrund können wir ein Gebäude erkennen, vor dem ein Blumenbeet und ein Brennholzstapel geschichtet ist.

*Eingelagerte Sequenz 1.2:* Eine Drohnenaufnahme der ruralen Landschaft [00:50-00:52]

*Hauptsequenz 3.2:* Peter spricht allein vor der Kamera sitzend in der Nahaufnahme [00:53-00:56]

*Hauptsequenz 3.2:* Peter spricht allein vor der Kamera sitzend in der Nahaufnahme [00:53-00:56]

*Eingelagerte Sequenz 1.3:* Eine Drohnenaufnahme eines Bauernhauses [00:57-00:58]

*Hauptsequenz 4:* Peter mit verschiedenen Tieren [00:59-01:04]

Diese Hauptsequenz besteht genau genommen aus drei aufeinanderfolgenden Untersequenzen. In der Ersten [00:59-01:04] sehen wir Peter mit einem Pferd und einem kleinen Pony auf einem eingezäunten Gelände posieren. Er ist mit seinem Oberkörper in Richtung der Kamera gerichtet. Zuerst füttert er das große Pferd zu seiner linken. Danach wendet er sich dem kleinen Pony zu, das rechts von ihm steht und berührt es am Maul. Er hat dabei eine Lederhose und ein rotes hochgekrempeltes Hemd an. In der zweiten Untersequenz [01:05-01:07] sehen wir den Bauern, wie er einen Rahmen mit Waben aus einem Bienenstock zieht. Die letzte Untersequenz [01:08-01:09] zeigt einige Hühner und einen Hahn auf einer Wiese.

*Hauptsequenz 3.3:* Peter spricht allein vor der Kamera sitzend in der Nahaufnahme [01:10-01:12]

*Eingelagerte Sequenz 2:* Peter auf drei Kinderfotos mit Tieren [01:13-01:19]

Die eingelagerte Sequenz zeigt drei aufeinander folgende Fotos aus der Kindheit des Bauern. Auf allen drei Bildern ist der junge Peter mit Tieren zu sehen. Auf dem ersten Bild sehen wir ihn im Volksschulalter mit einem Kalb, das auf Stroh gebettet liegt. Das zweite Bild zeigt den Jungen hockend auf einer Wiese. In seiner linken Hand hält er eine Katze. Mit der rechten Hand hält er den Hals eines Schafes umklammert. Er lächelt dabei leicht in die Kamera. Das letzte Bild zeigt den Jungen wiederum im Stall. Nun eng an den Körper eines Kalbes angeschmiegt. Mit Blick in Richtung Kamera. Auf allen drei Bildern trägt er schmutzige Freizeitkleidung.

*Hauptsequenz 3.4:* Peter spricht allein vor der Kamera sitzend in der Nah- und Detailaufnahme [01:20-01:24]

Im Unterschied zu den bisherigen Hauptsequenzen dieser Serie, wird der Landwirt hier auch aus der nahen Einstellung dabei aufgenommen, wie er sitzend spricht.

*Eingelagerte (Haupt)sequenz 3.1:* Peter arbeitet Oberkörperfrei auf einem Feld [01:25-1:43]

Die Kamera schwenkt von einer Aufnahme eines Gebirges runter auf den am Feld arbeitenden Peter. Der Bauer wird dabei in einer weiten Einstellung in den Blick genommen. Er arbeitet oberkörperfrei mit einer kurzen blauen Arbeitshose und Arbeitsschuhen. Danach wechselt die Kameraeinstellung in die amerikanische Perspektive. Der Landwirt bearbeitet das Feld dabei mit einer Hacke.

*Hauptsequenz 3.4:* Peter spricht allein vor der Kamera sitzend in der Nah- und Detailaufnahme [01:44-01:55]

*Eingelagerte (Haupt)sequenz 3.2:* Peter arbeitet Oberkörperfrei auf einem Feld [01:56-02:01]

Im Unterschied zur ersten Sequenz am Feld, nimmt eine der Kameras den Bauern am Beginn der Sendung nun leicht von unten kommend in den Blick. Auch sind die Kameras nun näher an ihn herangerückt. Die zweite Einstellung zeigt den Bauern in der Nahaufnahme. Er sieht dabei in keiner der Einstellung in die Richtung der Kamera.

*Hauptsequenz 3.5:* Peter spricht allein vor der Kamera sitzend in der Nah- und Detailaufnahme [02:02-02:15]

Am Ende dieser Sequenz lächelt der Bauer auffällig.

*Eingelagerte (Haupt)sequenz 4:* Peter trägt Oberkörperfrei und barfuß einen Baumstamm auf der Schulter [02:16-02:26]

In dieser eingelagerten Sequenz sehen wir den Landwirt noch einmal Oberkörperfrei. Dieses Mal trägt er Barfuß einen abgeschnittenen Baumstamm über eine Wiese. Das einzige sichtbare Kleidungsstück, das er trägt, ist eine braune Lederhose. Er bewegt sich dabei tendenziell in Richtung Kamera, steuert aber einige Meter an ihr vorbei. Er blickt dabei auch nicht in ihre Richtung. Die Einstellungsgröße wechselt von der Weitaufnahme, über die Amerikanische zur Nahaufnahme. Am Ende der Sequenz fängt die Kamera die schlanke, trainierte Taille des immer näherkommenden Bauern ein. Sein Gesicht ist aus dieser Perspektive nicht mehr zu sehen. Und

wie schon in der vorangegangenen Oben-Ohne Szene, gibt es keinen Augenkontakt zwischen abbildenden und abgebildeten Bildproduzent:innen.

*Hauptsequenz 3.6:* Peter spricht allein vor der Kamera sitzend in der Nah- und Detailaufnahme [02:27-02:44]

*Eingelagerte (Haupt)sequenz 5:* Peter trainiert an einem Boxsack Oberkörperfrei [02:45-02:58]

In der dritten Sequenz, in welcher der Landwirt Oberkörperfrei auftritt, sehen wir ihn an einem Boxsack, der am Haus befestigt ist, trainieren. Der Bauer trägt dabei keine Boxhandschuhe, sondern wiederum nur seine Lederhose. Die Kamera wechselt dabei schnell zwischen verschiedenen Einstellungen, die mal das Gesicht des Bauern in der Nahaufnahme in den Blick nehmen, mal Teile des Oberkörpers. Eine weitere Einstellung zeigt den Bauern aus einer leichten Vogel- eine andere aus der Froschperspektive. Wie schon in den vorangegangenen eingelagerten Sequenzen blickt der Landwirt dabei nie direkt in die Kamera.

*Hauptsequenz 3.7:* Peter spricht allein vor der Kamera sitzend in der Nah- und Detailaufnahme [02:59-03:09]

Am Ende dieser Sequenz lacht der Bauer auffällig und zeigt dabei seine Zähne.

*Eingelagerte (Haupt)sequenz 6:* Peter trinkt Oberkörperfrei an einem Brunnen [03:10-03:23]

In dieser kurzen eingelagerten Sequenz sehen wir den Landwirt beim Trinken und Hände waschen am Brunnen. Der Brunnen ist eine Konstruktion aus Holz, die gleich neben dem Boxsack angebracht ist. Der Bauer trägt dabei wiederum kein Oberteil. Im Hintergrund sind Wiesen und Hügel zu sehen. Der Landwirt sieht dabei nicht in die Kameras, sondern wird von der Seite in der amerikanischen und Halbtotalen Einstellung in den Blick genommen.

*Hauptsequenz 3.8:* Peter spricht allein vor der Kamera sitzend in der Nahaufnahme [03:24-03:25]

*Eingelagerte (Haupt)sequenz 7:* 3 Bilder von Peter im Urlaub [03:26-03:35]

An dieser Stelle werden wieder drei Bilder des Bauern eingespielt. Das erste zeigt ihn sitzend auf einer goldenen Bank mit Verzierungen. Im Hintergrund lässt sich eine Tempel- oder Schlossanlage, ebenfalls in Gold und mit grünen Dächern, erkennen. Die Anlage ist im Stil südostasiatischer Tempelanlagen gehalten. Peter trägt dabei ein weißes Tanktop, eine kurze Hose und Flip-Flops. Das zweite Bild zeigt den Mann am Bug eines kleinen Bootes sitzend. Er trägt

dabei mintfarbene Badeshorts, eine Schwimmweste und eine Sonnenbrille. Im Hintergrund lässt sich das Meer oder ein großer See und eine grün bewachsene Landschaft erkennen. Das letzte Bild zeigt den Landwirt liegend an einem Strand. Er sonnt sich an einem Baum nur mit blauen Shorts bekleidet. Im Hintergrund lässt sich das Meer und eine Inselförmige Landschaftskette erkennen. Bei allen drei Bildern ist die Kamera in Bewegung: Immer wird am Anfang ein größerer Ausschnitt des Bildes gezeigt, und dann zoomt die Kamera näher an den Bauern heran. Ikonographisch lassen sich die drei Bilder als Urlaubsbilder identifizieren.

*Hauptsequenz 3.9:* Peter spricht allein vor der Kamera sitzend in der Nah- und Detailaufnahme.  
[03:36-03:47]

*Eingelagerte (Haupt)sequenz 8:* Peter auf dem Weg zum Bach [03:48-03:58]

In der folgenden Sequenz ist der Landwirt auf dem Weg zu einem Bach zu sehen. In der ersten Einstellung sehen wir ihn entlang eines Kiesweges inmitten von Wiesen gehen. Im Hintergrund grasen mehrere Kühe auf einem steilen Anstieg. Dann bewegt er sich in Richtung eines kleinen Baches, den er in einer zweiten Einstellung mit einem Sprung überquert. Am Ende der Sequenz sehen wir eine Drohnenaufnahme eines größeren Baches, der von Sträuchern und Bäumen flankiert wird. Im Hintergrund ist ein Bauernhaus zu sehen.

*Hauptsequenz 3.10:* Peter spricht allein vor der Kamera sitzend in der Nahaufnahme. [03:59-04:04]

*Eingelagerte (Haupt)sequenz 9.1:* Peter am Bach: Peter entkleidet sich [04:05-04:15]

Am Bach angekommen sehen wir zuerst eine verschwommene Aufnahme des Bauern. Dieser beginnt sich, bei seinem Hemd angefangen, am Bachufer zu entkleiden. Die Kamera, die etwas vom Bauern entfernt filmt, fängt ihn darauf stärker im Zentrum ein und fokussiert auf ihn, so dass er im Bild scharf gestellt wird. Dann wechselt die Kamera auf eine Einstellung, die den Bauern im Profil zeigt. Er hat nun sein Hemd fast komplett ausgezogen. Die folgende Einstellung zeigt den Unterkörper des Bauern. Im Zentrum des Bildes findet sich sein Schritt. Dieser ist gerade dabei, seine Hose nach unten zu ziehen. Darunter trägt er eine enge blaue Boxershorts.

*Hauptsequenz 3.9:* Peter spricht allein vor der Kamera sitzend in der Nah- und Detailaufnahme  
[04:16-04:29]

*Eingelagerte (Haupt)sequenz 9.2:* [04:30-04:41] Peter am Bach: Wirft sich ins Wasser

In dieser eingelagerten Sequenz sehen wir Peter, wie er im Bach badet. Zuerst steht er noch im Wasser, wirft sich dann aber mit dem ganzen Oberkörper in den Fluss. Nachdem er wieder aufgetaucht ist, streicht er sich sein langes nasses Haar aus dem Gesicht nach hinten und geht wieder in Richtung Ufer. Eine Kamera filmt ihm dabei in der totalen Einstellung, in der das Bild minimal von Sträuchern überlagert wird. Die zweite Einstellung zeigt ihn in der Weitaufnahme im Profil.

*Hauptsequenz 3.10:* Peter spricht allein vor der Kamera sitzend in der Nah- und Detailaufnahme [4:42-4:49]

*Eingelagerte (Haupt)sequenz 9.3:* Peter am Bach: Verlässt den Bach in Richtung Ufer [04:42-04:49]

*Hauptsequenz 3.11:* Peter spricht allein vor der Kamera sitzend in der Nah- und Detailaufnahme [4:42-4:49]

## 9.2.2 Formulierende Interpretation Diskurs und Ton

*OT (1): Arabella hyperventiliert in eine Papiertüte und spricht davon wie überwältigt sie vom Foto Peters ist [1-11]*

*UT (2): Peter spielt Schlagzeug [12-20]*

*OT (2): Peter stellt sich als tierliebenden Landwirt und seinen Milchviehbetrieb vor [21-32]*

Auf die einleitenden Sequenzen folgend, stellt sich der Landwirt Peter nun selbst vor. In seiner Selbstbeschreibung nennt er zuerst seinen Namen und sein Alter (30), um dann darauf auf den “biologischen Milchviehbetrieb” seiner Familie im “wunderschönen Tirol” einzugehen. Darauf folgend nennt er die verschiedenen Tiere, die am Bauernhof leben und sein enges emotionales Verhältnis zu ihnen. Schon als Kind habe er bei Kummer oder Spielbedürfnissen die Nähe zu den Tieren des Hofes gesucht. Er schließt die Diskurseinheit, indem er auf den netten Charakter der Tiere eingeht.

*OT (3): Überleitung aus dem OFF: Arabella findet den Bauern schön anzusehen [33-39]*

Diese Diskurseinheit ist die erste vieler Überleitungen, die von der Moderatorin aus dem “Off” vorgenommen werden. Eingehend auf die Bemerkung des Bauern, dass die Tiere nett sind,

attestiert sie ihm, dass er auch nett anzusehen ist. Sie endet den kurzen Einwurf mit der Frage danach, was wir sonst noch über Peter wissen sollten.

*OT (4): Peter stellt sich als loyal vor [40-51]*

*UT (4.1): Peter stellt sich als ehrlich, loyal und als "Partytiger" vor [40-44]*

In dieser ersten, zweier thematisch zueinander passenden Diskurseinheiten beschreibt sich Peter als loyalen und zielstrebigem Mann, der die Gesellschaft anderer Menschen bei Partys schätzt. Dabei trinkt er auch gerne Alkohol. Er schließt die Proposition mit dem sprichwörtlichen Hinweis darauf, dass das Leben jederzeit enden kann, und die Feste deswegen gefeiert gehören, wenn es sich anbietet.

*UT (4.2): Peter unterstreicht noch einmal seine loyale Seite in sozialen Beziehungen [45-51]*

In der folgenden Diskurseinheit geht Peter noch einmal genauer auf seine Loyalität gegenüber Freund:innen und Beziehungspartner:innen ein. Er beschreibt seine Haltung als selbstlos, wenn er dem Gegenüber vertrauen kann. Die Selbstbeschreibung schließt er damit, dass er sich sprichwörtlich als Person beschreibt, von der man das letzte Hemd haben kann.

*OT (5): Überleitung aus dem OFF: "Wer braucht schon Hemden" [52-55]*

Wie schon im letzten Kommentar aus dem Off, nimmt die Moderatorin einen Satz des Kandidaten als Anlass für eine nicht ganz sinngemäße Überleitung: So geht sie darauf ein, dass Peter sprichwörtlich sein letztes Hemd geben würde, um darauf aufbauend eine sexuelle Anspielung im Hinblick auf einen "hemdlosen Peter" zu machen. Durch die Verwendung des Sprichwortes "von nix kommt nix" verbindet sie dabei die Assoziation eines nackten Oberkörpers mit Sport oder Schönheitspraktiken.

*OT (5): Peter positioniert sich als sportlicher Typ, der die Natur als Fitnesscenter nutzt [56-64]*

In dieser Diskurseinheit positioniert sich der Landwirt als jemand, der sich beinahe jeden Tag sportlich betätigt. Dazu gehört vor allem Lauf- und Krafttraining. Für sein Training brauche er kein Fitnesscenter, sondern einfach nur die schöne Natur, die ihm alles zur Verfügung stelle.

*OT (6): Überleitung aus dem OFF: Arabella beschreibt den Bauern als Gesamtpaket, [66-67]*

In dieser Überleitung aus dem Off beschreibt die Moderatorin den Landwirt als Gesamtpaket, das sich nicht vor der Frauenwelt verstecken muss. Und stellt sich darauf gleich die Gegenfrage, ob er es nicht doch tut.

*OT (7): Peter beschreibt sich als manchmal schüchtern [68-73]*

Auf Arabellas Überleitung folgt wiederum eine Selbstbeschreibung des Bauern. In diesem Abschnitt positioniert er sich als jemand, der sich seiner Schüchternheit bewusst ist und ihr eine gewisse Irrationalität zurechnet. Im Hinblick auf die kommenden Besuche der Kandidatinnen („den Hasn“), die um ihn werben sollen, erwartet er sich diesbezüglich aber eine etwas andere Dynamik.

*OT (8): Überleitung aus dem OFF: Arabella beschreibt Peter als Reisefreudig [74-76]*

Auch In diesem Kommentar aus dem Off setzt Arabella ein einzelnes Wort der letzten Diskurseinheit in einen neuen Kontext, um eine Überleitung zur folgenden Selbstbeschreibung des Landwirtes zu gewährleisten. In diesem Fall bezieht sie sich auf „die Hasn“, also die potenziellen Bewerberinnen für die Show, denen sie in Aussicht stellt, bei Erfolg noch viele weitere Reisen mit Peter gemeinsam machen zu dürfen.

*OT (9): Peter erzählt von seinen Reisen in Europa und Asien [77-84]*

In der folgenden Diskurseinheit geht Peter in seiner Selbstbeschreibung auf seine bisherigen Reisen nach Südostasien sowie nach Spanien und Portugal ein. Im Reisen sieht er generell die Möglichkeit, neue Kulturen und Küchen kennenzulernen. Erlebnisse, die er ausgesprochen positiv bewertet: „des is anfoch der Wahnsinn“, und für die er sich gerne eine Partnerin wünscht, die diese Leidenschaft mit ihm teilt.

*OT (10): Peter und die Badestelle [85-106]*

*UT (10.1): Überleitung aus dem OFF: Arabella: „Für eine beliebte Aktivität muss Peter seine Heimat nicht verlassen“ [85-88]*

Arabella kündigt aus dem Off an, dass Peter für eine beliebte Urlaubsaktivität seine Heimat nicht verlassen muss.

*UT (10.2): Peter beschreibt die Badestelle am Hof als ganzjährig geöffnet. [89-91]*

*UT (10.3): Überleitung aus dem OFF: Arabella beschreibt die ganzjährig kalte Temperatur (7°) der Badestelle [92-94]*

*UT (10.4): Peter erklärt, dass die Badestelle eine nette Abkühlung bietet und das Immunsystem stärkt [95-100]*  
Zuerst erklärt Peter, dass die Badestelle eine nette Möglichkeit bietet, sich im Sommer und darüber hinaus abzukühlen. Dabei spielt er die Kälte als halb so schlimm herunter, die mit der Häufigkeit des Badens immer weniger zur Überwindung werden soll. Gleichzeitig attestiert er dem Baden im kalten Wasser eine das Immunsystem stärkende Wirkung.

*UT (10.5): Peter erzählt davon, dass einmal mit seinen Freunden nackt in die Badestelle gehüpft ist [101-103]*  
In dieser Diskurseinheit erklärt Peter, wie er auch manchmal ohne Hose die Badestelle benutzt. Um darauffolgend das Gesagte durch eine Verneinung zu relativieren. Danach erzählt er von einer konkreten Situation, als er mit Freunden und einer Kiste Bier Nacktbaden war. Er schließt die Diskurseinheit damit, dass er darauf verweist, dass sich manche Personen über die Aktion beschwert haben.

*UT (10.6): Peter freut sich auf die Kandidatinnen im Bikini [104-106]*

Am Ende der Sequenz geht der Landwirt darauf ein, dass er sich von potenziellen Kandidatinnen erwartet, dass sie mit ihm die Badestelle benutzen und scherzt darüber, dass sich die Frauen nicht gleich entkleiden müssen, aber wenn sie wollen, hat er nichts dagegen.

Transkript:	SIEGFRIED – „Der sehnsüchtige Bergbauer“
Film (oder Video):	Bauer sucht Frau – Staffel 18 Vorstellungsfolge 1 / Video 1
Datum:	04.01.2023
Time Code:	0:17:12 – 0:21:51
Dauer:	4:39 min.
Transkription:	Anonymisiert
Personencodes:	A = Arabella, S = Siegfried

0  
1 ((Musik beginnt: Perfect Blue - Elle Valenci & Lecomte de Bregeot)) #00:00:00-5#  
2  
3 A: Oijoiuojoiujoi #00:00:04-4#  
4  
5 S: |Schau Arabel- schau Arabella do hob i des Platzal für die hergerichtet ((lacht  
6 zurückhaltend)) #00:00:06-6#  
7  
8 A: Du bist ja ein Romantiker! Was hast du da den alles auf- #00:00:09-6#  
9  
10 S: Nimm Platz bitte, #00:00:11-3#  
11  
12 A: |Und so gutes Benehmen, aso, a schau, jetzt gibt er schon Kommandos @(.)@  
13 ((Sesselnücken)) #00:00:14-6#  
14  
15 S: @(.)@  
16  
17 A: Ja, also Siegfried, ich bin ganz hin und weg ((S: jo)) was ist denn das? Mit Blümchen und Wein  
18 un- #00:00:19-4#  
19  
20 S: I hoff dass da gfoit #00:00:20-9#  
21  
22 A: Na wunderschön! #00:00:22-4#  
23  
24 S: |I kum glei wieder, i muas nua no wos hoin gehn; #00:00:23-2#  
25  
26 A: Ah, okay okay, gut gut gut gut; ((Siegfried verlässt den Heustadl, Arabella bleibt „alleine“  
27 zurück))  
28  
29 A: i so- i bin ganz- äh hin und weg, das ist ja mein erstes- was ist das jetzt? ein Tête-à-Tête, ein  
30 Rendezvous? Im Heustadl, (.) ned schlecht; ((Musik endet: #00:00:34-8#)) sehr gut; (.) ach süß mit  
31 den Blü:mchen, was der sich da angetan hat. Na, meine Damen, da kann man schon was erwarten  
32 hier! Für eine Überraschung ist er gut, unser Siegfried. #00:00:45-3#  
33  
34 ((Szenenwechsel)) ((Siegfried ist alleine im Bild und spricht in Richtung Kamera))  
35  
36 S: Jo kochn dua i gern, putzn dua i ois- dua i und ois, i moch mittlerweile ois im Haushoit. Jo, i  
37 koch eigentlich ois, ((Musik beginnt: Lifted - Bilbao #00:00:52-7#:)) i koch Schnitzl,  
38 Schweinsbrodn, Rindsschnitzl, Zwüfirostbrodn; @(.)@ do gibts eigentlich ned- weil i koch a jede  
39 Suppn, i koch ois. Selbst ist der @Mann@. #00:01:03-3#  
40  
41 ((Szenenwechsel)) ((Siegfried kommt zu Arabella in den Heustadl retour))

42  
43 A: Hmm, ich bin gleich so neugierig; oh Schnitzel! #00:01:11-4#  
44  
45 S: Schau Arabella, do hob i Schnitzl mit Kartoffeln, vorbereitet #00:01:15-3#  
46  
47 A: Selber gekocht! #00:01:17-9#  
48  
49 S: ja sölber @gekocht@. #00:01:19-0#  
50  
51 A: ah, du bist ja ein Meisterkoch! Bitte; #00:01:20-5#  
52  
53 A: vielen Dank, das ist ja fantastisch, (.) das heißt Siegfried das schaut fast so aus als ob du die  
54 Damen (.) verwöhnen wirst hier. #00:01:29-7#  
55  
56 S: |jo, @bissl@ #00:01:29-9#  
57  
58 A: kulinarisch auf jeden Fall! #00:01:31-3#  
59  
60 #00:01:32-8# ((Musik endet))  
61  
62 S: jo #00:01:30-0#  
63  
64 A: ja danke, da müss ma gleich anfangen. #00:01:33-9#  
65  
66 S: |jo #00:01:33-9#  
67  
68 A: oder einen Wein vielleicht noch, hab ich gsehen, ja, ausm A:ugenwinkl ((Aussprache mit  
69 verzogenem Mund)) #00:01:36-3#  
70  
71 S: @(. )@ #00:01:36-3#  
72  
73 A: du und sag amal, hier triffst du anscheinend deine Damen zum Rendezvo:us ; besser kann mans  
74 garnicht ((S: @(. )@)) machen; ja, du bist ja der geborene ä:h Datekönig; (S: @ (jo)@ ) in diesem  
75 Fall. #00:01:47-6#  
76  
77 S: I hoff das da schmeckt. #00:01:48-0#  
78  
79 A: guten Appetit; jetzt kann ich aber auch wirklich schon nicht mehr länger warten, jetzt müss ma  
80 da mal hineinschneiden, ins Schnitzel; (..) Mmm, ein Mann der kochen kann; ja, jössas na, m::mm,  
81 also zum (.) äh, Haushaltführen oder so brauchst du eigentlich keine Frau; (S: na) wofür denn dann?  
82 #00:02:06-9#  
83  
84 S:so a bissl Romantik, und a bissl zuwi kuschln und ois, und (.) °jo°; mit dera a bisserl wos  
85 unternehmen; #00:02:14-4#  
86  
87 A: Aber du sagst- oiso irgendwie, a Romantik merkt man hier schon; ah schau ein gutes Glaserl  
88 Wein einmal trinken, gel; Pr:o:st, (.) ja, Siegfried aber, vom Essen und Trinken allein ((S: schluckt  
89 laut)) geht ja dann auch nix weiter, man muss ja dann mit der Dame auch ein bisserl flirten; (2)  
90 Hast du schon so ein bissl Flirterfahrung? #00:02:31-1#  
91  
92 S: na des @ned@. #00:02:32-3#  
93

94 A: Müss ma nu a bisserl üben, oder? #00:02:35-2#  
95  
96 S: @ja@ #00:02:35-5#  
97  
98 A: Muss ich dich a bissl coachen, wenn die Damen kommen; #00:02:36-2#  
99  
100 S: mhm #00:02:36-2#  
101  
102 A: Mh:m #00:02:37-9#  
103  
104 (( #00:02:42-1# Neues Lied beginnt))  
105  
106 A: Ich sag dir gleich einmal genau, so funktioniert das; Au:genkontakt; #00:02:42-1#  
107  
108 S: @jah@ #00:02:41-8#  
109  
110 A: Man muss sich anschauen, genau. @(...)@ ((beide lachen)) @immer schauen, immer  
111 schauen@; nicht den Augenkontakt verlieren und du machst es genau richtig Siegfried, man muss  
112 nämlich eigentlich dabei ein bissl lächeln, weil dieses Lächln sieht man dann auch in den Augen;  
113 #00:02:55-5#  
114  
115 S: @mhm@ #00:02:55-8#  
116  
117 A: aber das seh ich bei dir, (S: @(.).@) das is schon einmal sehr gut. (.) Aber weißt du was auch  
118 immer gut kommt bei einer Dame natürlich; (.) erstmal ein so ein bisserl ein Kompliment machen  
119 Siegfried. ja? (.) und dann vielleicht im Vorfeld, weil du bist ja so ein bisserl schon ein- ein bissl ein  
120 Ruhigerer; glaub ich ein bissl, oder? #00:03:09-3#  
121  
122 S: #00:03:09-3# jo  
123  
124 A: ja, muss man sich vielleicht im Vorfeld ein bisserl was überlegen worüber man noch reden kann  
125 dann; also zum Beispiel wenn du gerne kochst, kannst du übers kochen reden, ((S:ja)) was dir da  
126 Spaß macht und so weiter, dann hat man gleich ein (.) Gesprächsstoff ((S: mhm)); ja?! und dann ist  
127 noch ganz wichtig, irgendwann ein bisschen Körperkontakt; ja, dass man mal bei der Dame  
128 irgendwie sowie zufällig- man greift nach der W:einflasche, greif einmal nach der Weinflasche, man  
129 greift nach der Weinflasche und schwupp, greift man auch nach der Weinflasche, und kann da  
130 oh sich schon mal so kurz berühren, ((Lied vorbei #00:03:42-6# )) weißt du. Auch wichtig, da  
131 sendet man Signale; ((S: Mhm)) und dann schaut man sich wieder in die Augen, immer in die Augen  
132 schauen, Augen schau; ja? #00:03:44-3#  
133  
134 S: @(.).@ #00:03:45-7#  
135  
136 A: hm? #00:03:49-2#  
137  
138 S: |Mhm #00:03:49-2#  
139  
140 (( #00:03:49-5# Neues Lied beginnt Banners / Got in you))  
141  
142 A: ja. Siegfried, hama schon was glernt, jetzt in Sachen flirten? #00:03:52-7#  
143  
144 S: @jo@ bissl hauma scho @glernt@. #00:03:53-5#  
145

146 A: @(..)@ °bissi hauma scho glernt°. #00:03:53-9#

147

148 S: |@Prost@ #00:03:53-4#

149

150 A: Siegfried jetzt kannst ja so ein bisserl träumen, von der Traumfrau; wie soll die den sein?

151 #00:04:02-7#

152

153 S: Jo i hob do kane regrecht nu- (.) wirklich keine Vorstellungen, i los mie überroschn; (..) i sog

154 immer so, wenn die Richtige, wenn so- wenn die Richtige kommt, daun passt des, sog i. #00:04:13-

155 7#

156

157 A: Gut, also ich kann dich hier ja nur Wärmstens empfehlen, ich mein das is ja- ja- das is ja Paradies,

158 eigentlich; muss man ehrlich sagen; jo? #00:04:18-8#

159

160 S: jo #00:04:20-7#

161

162 A: Siegfried, da trink ma jetzt nochmal drauf, dass die Damen sich bewerben und bei dir hier

163 verwö::hnen lassen; und das mit dem flirten haben ma auch schon geübt; Au:genkontakt, und Prost.

164 #00:04

165

Transkript:	PETER – „Der charismatische Weltenbummler“
Video:	Bauer sucht Frau – Staffel 18 Vorstellungsfolge 1 / Video 2
Datum:	04.01.2023
Time Code:	0:00:58 – 0:06:01
Dauer:	4:54 min.
Transkription:	Anonymisiert
Personencodes:	A = Arabella, K1 + K2 = Produktionsteam, P = Peter

166

1 A: ((atmet laut in eine Tüte)) #00:00:06-3#  
2  
3 K1: Was is den mit der los? #00:00:10-4#  
4  
5 K2: @(. )@ Sie hat das Bewerbungsfoto von unserem nächsten Bauern gesehen. #00:00:12-0#  
6  
7 A: ((atmet wieder laut in eine Tüte))  
8  
9 A: #00:00:13-9# Ich schaff das. ((atmet laut)) I:ch schaff das. ((atmet weiter auffällig laut)) Fesch  
10 is der. ((atmet laut weiter)) #00:00:19-3#  
11  
12 ((Musik beginnt: Fäaschtbänkler: Traumfrau)) #00:00:20-3#  
13  
14 ((Musik endet: Fäaschtbänkler: Traumfrau)) #00:00:27-9#  
15  
16 ((Man hört ein Schlagzeug spielen)) #00:00:38-9#  
17  
18 ((Schlagzeug hört auf)) #00:00:37-8#  
19  
20 ((Musik beginnt: Finneas: American Cliché)) #00:00:37-8#  
21  
22 P: #00:00:43-9# I bi da Peda, i bi dreißig Jahre alt, äh, wir wohnand im (.) wunderschönen Tirol,  
23 Wir haumd an Milchviehbetrieb, an (.) biologischen Milchviehbetrieb, mit circa zwanzig Stück  
24 Vieh. #00:00:56-2#  
25  
26 P: #00:01:00-7# Im Sommer sind die Tiere auf der Alm, u:nd daun hauma nu zwei Pferde, vier  
27 Bienenstöcke und a boa Hühner und- jo i bin do- i bin Bauer geworden- i bin do- i bin do drein  
28 gwochn mehr oder weniger, i bin do aufgwochn mit dem. Von kloa auf oiwe schon an Bezug mit  
29 de Tieren ghobt, u:nd wenn i Kummer ghobt hob, bin i in Stoi einigaunga und hob (.) ((Musik  
30 endet: Finneas: American Cliché)) mit de Käubi a gspüt oder wos; aso Tiere san schon nett.  
31 #00:01:24-0#  
32  
33 ((Musik beginnt: Alt-J: Left Hand Free)) #00:01:24-8#  
34  
35 A(Off): Auch der Bauer selbst ist hier äußerst nett anzusehen. Was sollten wir den sonst noch über  
36 dich wissen? #00:01:33-1#  
37  
38 ((Musik wird leiser)) #00:01:36-9#  
39  
40 P: #00:01:36-8# J:o, i sog amoi, (.) i bin ehrlich, loyal, (.) zielstrebig und (.) für jeden Spaß zum  
41 haum, (.) bi gern a bissl a Partytiger, un- und untert Leit, und trink gern amal a Glaserl und (.) mog  
42 i gern a, jo; Die Feste ghörn gfeiert, wei (.) ma woas nie wennis aus is. #00:02:00-4#

43

44 P: #00:02:00-2# Oiso von mir (.) kaun ma eigentlich sunst ois haum, wenn i merk do is (.)  
45 Freundschaft oder Beziehungstechnisch was do, und i woas i kaun die- auf die Menschen  
46 vertrauen, do kaunst eigentlich von mir ois haum. (.) Genau, wei ba uns gibts do so a Sprichwort,  
47 do kaunst die letzte Pfoat so mehr oder weniger haum, ned? #00:02:16-1#

48

49 A (Off): Wer braucht schon Hemden! Aber auch für Peter gilt, von nix kommt nix. #00:02:23-5#

50

51 ((Musik endet: Alt-J: Left Hand Free)) #00:02:27-0#

52

53 P: #00:02:27-1# Natürlich moch i a (.) Sport, i geh olle Tog a (.) Stund laufen wenss geht, und a  
54 bissl trainieren hoid a, a boa moi in da Wochn; owa is ma jetzt eh schau gwöhnt, dass i gor ka  
55 Fitnesscenter mehr brauch weil (.) jetzt is hoid die schene Natur mei Fitnesscenter und moch i hoid  
56 do a boa Liegestütz und dua laufen, oda ziach mi an an Bam hoch und, jo. #00:02:45-3#

57

58

59 ((Musik beginnt: Electric Owls: Can't get it off my mind)) #00:02:46-3#

60

61 A (Off): #00:02:48-4# ((im Hintergrund Boxgeräusche)) Ja, und so ein Gesamtpaket wird sich vor  
62 der Frauenwelt ja nicht verstecken; (..) oder etwa doch. #00:02:54-5#

63

64 P: #00:02:58-2# I dua mei Bests, dass i ned schüchtern bin, weils jo eigentlich total sinnlos is  
65 schüchtern zsein und es bringt jo eigentlich nix, (.) owa es kaun manchmol schon nu vorkemma.  
66 Owa jetzt kemman daun eh de Hasn zu mir, dau- daun wirds @schau des- vielleicht, dann wirds  
67 vielleicht- i woas ned, vielleicht- afocher@. #00:03:09-3#

68

69 A (Off): #00:03:11-7# Und für eine der Häsinnen könnte die aufregende Reise zu Peter, nur die  
70 Erste von vielen weiteren sein. #00:03:18-3#

71

72 P: #00:03:20-2# Jo, des Reisen des is- des is a- a super scheine Soch, mäch i a sogn; Portugal und  
73 Spanien, und und des Weiterne weg wo ä:hm Philippinen und Thailand; und do wo i nu schau  
74 (.) dreimoi und insgesamt und jeweils ungefähr a Monat; jo. Und die Obwechslung und amoi was  
75 aundas sechn, und aundare Kultur erleben, und aundas Essen erleben, und des ganze  
76 Drumherum, des i anfoch der Wahnsinn a, und (.) ((Musik endet: Electric Owls: Can't get it off my  
77 mind)) wenn i do an Partner hätt, der was die die Leidenschaft mit mir teilt, na wa des natürlich da  
78 ober, obsolute Hammer. #00:03:50-3#

79 ((Musik beginnt: Minor Lift: Levitating))

80

81 A (Off): #00:03:49-4# Bei allem Fernweh, für eine beliebte Urlaubsaktivität muss Peter seine  
82 Heimat nicht verlassen; geschweige denn den Hof. #00:03:59-1#

83

84 P: #00:04:00-3# Die Badestelle (.) im- im Bach bei uns, des is ganzjährig (.) eröffnet; #00:04:06-  
85 4#

86

87 A (OFF): #00:04:07-1# Ganzjährig geöffnet, und ganzjährig angenehme sieben bis neun Grad  
88 Celsius Wassertemperatur. #00:04:13-6#

89

90 P: #00:04:15-1# Des is afoch a nette Abkühlung, sog i amoi; wenss- im Sommer sowieso wenss  
91 heiß is, und s- s:o koid is er daun a wieder ned, der Boch. Und wennst oft gnuag eine springst, na  
92 daun brauchst irgendwann gornimma sofü; und es is- es hoit a fit songs oiwei, ned? Weil (.) koid  
93 bodna soid jo as Im- Immunsystem a stärkn. #00:04:30-5#

94

95 P: #00:04:40-0# Manchmoi leg i ma a Hosn aun und @manchmoi ned@. Na! Jo, i bin scho moi  
96 nockad mit de Kumpls einigsprunga, mit a Kistn Bier; woa a witzig; (.) und nur daun haum sie  
97 wieder maunche Leut aufgrejt, owa, des is mir daun egal.

98

99 P: #00:04:54-6# Jo, natürlich is des nett, wenn do a boa hübsche Damen kemman; und- und do  
100 (.) haum de do an Bikini aun, un- und ma muas sie a ned glei ausziachn, owa wenn sie sie gern  
101 ausziacha mecht, und do mit mir eini hupfen, do hob i natürlich nix dagegn. #00:05:06-6

Passage (oder Sequenz):	SIEGFRIED – „Der sehnsüchtige Bergbauer“
Film (oder Video):	Bauer sucht Frau – Staffel 18 Vorstellungsfolge 1 / Video 1
Datum:	04.01.2023
Time Code:	0:17:12 – 0:21:51
Dauer:	4:39 min.
Transkription:	Anonymisiert
Personencodes:	A = Arabella, S = Siegfried

TC:	0:01	0:02	0:03	0:04
				
A:			O i i o i i o	i i o i i o i
S:				S c h a u A r a b e l -
Musik:	Perfect Blue / Elle Valenci & Lecomte de Bregeot			
Geräusch:				

TC:	0:05	0:06	0:07	0:08
				
A:			D u b i s t j a e i n	R o m a n t i k e r !
S:	S c h a u A r a b e l l a d o h o b i d e s P l a t z a l f ü r d i e h e r g e r i c h t e t			
Musik:				
Geräusch:		(S: lacht zurückhaltend)		

TC:	0:09	0:10	0:11	0:12
				
A:	W a s h a s t d u d a d e n a l l e s a u f -		U n d s o g u t e s B e n e h m e -	
S:		N i m m P l a t z b i t t e ,		
Musik:				
Geräusch:				

TC:	0:13	0:14	0:15	0:16
				
A:	A s o , a s c h a u , j e t z t g i b t e r s c h o n K o m m a n d o s ; @ ( . ) @		J a , a l s o S i e g f r i e d ,	
S:			@ ( . ) @	
Musik:				
Geräusch:			((Sesselrücken))	

TC:	0:17	0:18	0:19	0:20
				
A:	i c h b i n g a n z h i n u n d w e g , w a s i s t d e n d a s ?			
S:	j o l l h o f f d a s d a g f o i t			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	0:21	0:22	0:23	0:24
				
A:	N a w u n d e r s c h ö n !			A h , o k a y o k a y
S:	I k u m g l e i w i e d e r , i m u a s n u a n o w o s h o i n g e h e n ;			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	0:25	0:26	0:27	0:28
				
A:	g u t g u t g u t g u t ; i s o - i b i n g a n z - ä h h i n u n d w e g , d a s i s t j a m e i n e r s t e s -			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	0:29	0:30	0:31	0:32
				
A:	w a s i s t d a s j e t z t ? E i n e i n T ê t e - à - T ê t e , e i n R e n d e z v o u s ?			
S:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	0:33	0:34	0:35	0:36
				
A:	i m H e u s t a d l , n e d s c h l e c h t ; s e h r g u t ; a c h s ü ß m i t d e n B l ü m c h e n ,			
Musik:	Musik endet hier			
Geräusch:				

TC:	0:37	0:38	0:39	0:40
				
A:	w a s d e r s i c h d a a n g e t a n h a t .			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	0:41	0:42	0:43	0:44
				
A:	N a , m e i n e D a m e n , d a k a n n m a n s c h o n w a s e r w a r t e n h i e r !			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	0:45	0:46	0:47	0:48
				
A:	F ü r e i n e Ü b e r r a s c h u n g i s t e r g u t , u n s e r S i e g f r i e d ,			
S:			J o k o c h n d u a i g e r n	
Musik:				
Geräusch:				

TC:	0:49	0:50	0:51	0:52
				
S:	p u t z n d u a i o i s - d u a i u n d o i s , i m o c h m i t t l e r w e i l e o i s i m H a u s h o i t			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	0:53	0:54	0:55	0:56
				
S:	j o , i k o c h e i g e n t l i c h o i s , ( . ) i k o c h S c h n i t z l , S c h w e i n s b r o d n , R i n d s s c h n i t z l ,			
Musik:		Musik beginnt: Lifted / Bilbao		
Geräusch:				

TC:	0:57	0:58	0:59	1:00
				
S:	Z w ü f i r o s t b r o d n ; @ ( . ) @ d o g i b t ' s e i g e n t l i c h n e d -			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	1:01	1:02	1:03	1:04
				
S:	w e i l i k o c h o i s ( . ) S e l b s t i s t d e r @ M a n n @			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	1:05	1:06	1:07	1:08
				
S:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	1:09	1:10	1:11	1:12
				
A:	H m m , i c h b i n g l e i c h s o n e u g i e r i g , o h S c h n i t z e l !			
S:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	1:13	1:14	1:15	1:16
				
A:				
S:	s c h a u A r a b e l l a , d o h o b i S c h n i t z l m i t K a r t o f f e l n ; ( . ) v o r b e r e i t e t .			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	1:17	1:18	1:19	1:20
				
A:	S e l b e r g e k o c h t !			a h , d u b i s t j a
S:	j a , s ö l b e r @ g e k o c h t @			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	1:21	1:22	1:23	1:24
				
A:	e i n M e i s t e r k o c h ! B i t t e ; v i e l e n D a n k , d a s i s t j a f a n t a s t i s c h , ( . )			
S:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	1:25	1:26	1:27	1:28
				
A:	d a s h e i ß t S i e g f r i e d , d a s s c h a u t f a s t s o a u s a l s o b d u d i e D a m e n ( . )			
S:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	1:29	1:30	1:31	1:32
				
A:	v e r w ö h n e n w i r s t h i e r .	K u l i n a r i s c h a u f j e d e n F a l l !		J a d a n k e ,
S:		j o , @ b i s s l @		j o
Musik:				Musik endet hier
Geräusch:				

TC:	1:33	1:34	1:35	1:36
				
A:	d a m ü s s m a g l e i c h a n f a n g e n		o d e r e i n e n W e i n v i e l l e i c h t n o c h , h a b i c h g e s e h e n a u s m	
S:	j o			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	1:37	1:38	1:39	1:40
				
A:	Augenwinkl. du und sag amal, hier triffst du anscheinend deine Damen			
S:	@ ( . ) @			
Musik:				
Geräusch:	((Aussprache mit verzogenem Mund))			

TC:	1:41	1:42	1:43	1:44
				
A:	zum Rendezvous; besser kann mans garnicht machen; ja,			
S:			@ ( . ) @	
Musik:				
Geräusch:				

TC:	1:45	1:46	1:47	1:48
				
A:	Du bist ja der geborene äh Datekönig; in diesem Fall.			
S:		@ ( j o ) @		I hoff das da schmeckt;
Musik:				
Geräusch:				

TC:	1:49	1:50	1:51	1:52
				
A:	Guten Appetit; jetzt kann ich aber auch wirklich schon nicht mehr länger warten, jetzt muss ma da mal			
S:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	1:53	1:54	1:55	1:56
				
A:	hineinschneiden, ins Schnitzel; (.) mmm, ein Mann der kochen kann			
S:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	1:57	1:58	1:59	2:00
				
A:	J a , j ö s s a s n a , m m m , a l s o z u m ä h			
S:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	2:01	2:02	2:03	2:04
				
A:	H a u s h a l t f ü h r e n o d e r s o b r a u c h s t d u e i g e n t l i c h k e i n e F r a u ;			
S:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	2:05	2:06	2:07	2:08
				
A:	W o f ü r d e n d a n n ?			
S:				S o a b i s s l R o m a n t i k ,
Musik:				
Geräusch:				

TC:	2:09	2:10	2:11	2:12
				
A:				
S:	U n d a b i s s l z u w i k u s c h l n u n d o i s , u n d j o ; m i t d e r a			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	2:13	2:14	2:15	2:16
				
A:				A b e r d u s a g s t - o i s o , i r g e n d w i e
S:	a b i s s e r l w o s u n t e r n e h m e n ;			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	2:17	2:18	2:19	2:20
				
A:	A Romantik merkt man hier schon; ah schau ein gutes Glaserl Wein			
S:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	2:21	2:22	2:23	2:24
				
A:	Einmal trinken, gel; Pr:ost, ja Siegfried aber, vom Essen			
S:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	2:25	2:26	2:27	2:28
				
A:	und Trinken allein geht ja dann auch nix weiter, man muss ja dann mit der Dame auch ein bisserl flirten;			
S:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	2:29	2:30	2:31	2:32
				
A:	hast du schon so ein bissl Flirterfahrung?			
S:				na des @ned@
Musik:				
Geräusch:				

TC:	2:33	2:34	2:35	2:36
				
A:	M ü s s m a n u a b i s s e r l ü b e n , o d e r ?			Muss ich dich ein bisschen coachen
S:				@ j a @
Musik:				
Geräusch:				

TC:	2:37	2:38	2:39	2:40
				
A:	coachen, wenn die Damen kommen.	M h : m	Ich sag dir gleich einmal genau,	
S:	m h m			
Musik:			Musik beginnt: Unbekanntes Lied	
Geräusch:				

TC:	2:41	2:42	2:43	2:44
				
A:	So funktioniert das; Augenkontakt;			Man muss sich
S:		@ j a h @		
Musik:				
Geräusch:				

TC:	2:45	2:46	2:47	2:48
				
A:				
S:	Anschauen, genau @ (...) @ immer schauen, nicht den Augenkontakt verlieren			
Musik:				
Geräusch:		((beide lachen))		

TC:	2:49	2:50	2:51	2:52
				
A:	Und du machst es genau richtig Siegfried, man muss nämlich eigentlich dabei ein bissl lächeln,			
S:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	2:53	2:54	2:55	2:56
				
A:	Weil dieses Lächeln sieht man dann auch in den Augen;			aber das sehe ich bei dir,
S:				@ m h m @
Musik:				
Geräusch:				

TC:	2:57	2:58	2:59	3:00
				
A:	das is schon einmal sehr gut; aber weißt du was auch immer gut kommt bei einer Dame natürlich; (.)			
S:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	3:01	3:02	3:03	3:04
				
A:	Erstmal ein- so ein bisserl ein Kompliment machen Siegfried. Ja?			Und dann vielleicht
S:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	3:05	3:06	3:07	3:08
				
A:	Im Vorfeld, weil du bist ja so ein bisserl schon ein- ein bissl ein Ruhigerer,			
S:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	3:09	3:10	3:11	3:12
				
A:	glaub ich ein bissl, oder?		Ja, muss man sich vielleicht im Vorfeld	
S:	J o			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	3:13	3:14	3:15	3:16
				
A:	Ein bisserl was überlegen worüber man noch reden kann dann; also zum Beispiel wenn du gerne kochst,			
S:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	3:17	3:18	3:19	3:20
				
A:	Kannst du übers kochen reden, was dir da Spaß macht und so weiter,			
S:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	3:21	3:22	3:23	3:24
				
A:	Dann hat man gleich ein Gesprächsstoff; ja?!			
S:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	3:25	3:26	3:27	3:28
				
A:	Und dann ist noch ganz wichtig, irgendwann ein bisschen Körperkontakt; ja,			
S:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	3:29	3:30	3:31	3:32
				
A:	dass man mal bei der Dame irgendwie zufällig- man greift nach der Weinflasche,			
S:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	3:33	3:34	3:35	3:36
				
A:	greif einmal nach der Weinflasche, man greift nach der Weinflasche			
S:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	3:37	3:38	3:39	3:40
				
A:	und <u>schwupp</u> , greift man auch nach der Weinflasche, und kann da <u>oh</u> sich schon mal so kurz berühren,			
S:				
Musik:				Musik endet
Geräusch:				

TC:	3:41	3:42	3:43	3:44
				
A:	Weißt du. Auch wichtig, da sendet man Signale und dann schaut man sich wieder in die Augen,			
S:		m h m		
Musik:				
Geräusch:				

TC:	3:45	3:46	3:47	3:48
				
A:	Immer in die Augen schauen, Augen schau; ja?			
S:	@ ( . ) @			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	3:49	3:50	3:51	3:52
				
A:	h m ?	Ja. (...) Siegfried, hama schon was glernt, jetzt in Sachen flirten?		
S:	m h m		@ j o @	
Musik:		Musik beginnt: Banners / Got in you		
Geräusch:				

TC:	3:53	3:54	3:55	3:56
				
A:	@(..)@ bissi hauma scho glernt.			
S:	bissl hauma scho glernt		@ P r o s t @	
Musik:				
Geräusch:				

TC:	3:57	3:58	3:59	4:00
				
A:	Siegfried jetzt kannst ja so ein bisserl träumen,			
S:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	4:01	4:02	4:03	4:04
				
A:	von der Traumfrau; wie soll die den sein?			
S:	Jo i hob do kane regrecht- nu- (.)			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	4:05	4:06	4:07	4:08
				
A:				
S:	wirklich keine Vorstellungen, i los mi überroschn; (..) i sog immer so,			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	4:09	4:10	4:11	4:12
				
A:				
S:	wenn die Richtige, wenn so- wenn die Richtige kummt, daun passt des,			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	4:13	4:14	4:15	4:16
				
A:	Gut, also ich kann dich hier ja nur Wärmstens empfehlen, ich mein das is ja			
S:	S o g i .			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	4:17	4:18	4:19	4:20
				
A:	j:a, das is ja Paradies, eigentlich; muss man ehrlich sagen, jo?			
S:				J o
Musik:				
Geräusch:				

TC:	4:21	4:22	4:23	4:24
				
A:	Siegfried, da trink ma jetzt nochmal drauf, dass die Damen sich bewerben			
S:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	4:24	4:25	4:26	4:27
				
A:	Und bei dir hier verwö::hnen lassen; und das mit dem flirten haben			
S:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	4:28	4:29	4:30	4:31
				
A:	M a a u c h s c h o n g e ü b t ;		A u g e n k o n t a k t , u n d P r o s t .	
S:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	4:32	4:33	4:34	4:35
				
A:				
S:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	4:36	4:37	4:38	4:39
				
A:				
S:				
Musik:				
Geräusch:				

Passage (oder Sequenz):	PETER – „Der charismatische Weltenbummler“
Film (oder Video):	Bauer sucht Frau – Staffel 18 Vorstellungsfolge 1 / Video 2
Datum:	04.01.2023
Time Code:	0:00:58 – 0:06:01
Dauer:	4:54 min.
Transkription:	Anonymisiert
Personencodes:	A = Arabella, K1 + K2 = Produktionsteam, P = Peter

TC:	0:01	0:02	0:03	0:04
A:			( ( a t m e t l a u t e i n	
Musik:				
Geräusch:				

TC:	0:05	0:06	0:07	0:08
A:	u n d a u s i n e i n e T ü t t e ) )			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	0:09	0:10	0:11	0:12
K1:	W a s i s t d e n n m i t d e r l o s ?			A : ( ( a t m e t l a u t
K2:		@ ( . ) @ S i e h a t d a s B e w e r b u n g s f o t o v o n u n s e r e m n ä c h s t e n		
Musik:				
Geräusch:				

TC:	0:13	0:14	0:15	0:16
A:	e i n u n d a u s ) ) I c h s c h a f f d a s ( ( a t m e t l a u t ) ) I : c h s c h a f f			
K2:	B a u e r n g e s e h e n .			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	0:17	0:18	0:19	0:20
				
A:	das; ((atmet laut)) f e s c h i s d e r ( ( a t m e t l a u t w e i t e r ) )			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	0:21	0:22	0:23	0:24
				
Musik:	Musik beginnt: Fäaschtbänkler: Traumfrau			
Geräusch:				

TC:	0:25	0:26	0:27	0:28
				
Musik:			Musik endet: Fäaschtbänkler: Traumfrau	
Geräusch:				

TC:	0:29	0:30	0:31	0:32
				
Musik:				
Geräusch:	Schlagzeug beginnt zu spielen			

TC:	0:33	0:34	0:35	0:36
				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	0:37	0:38	0:39	0:40
				
Musik:	Musik beginnt: Finneas: American Cliché			
Geräusch:	Schlagzeug hört auf			

TC:	0:41	0:42	0:43	0:44
				
P:				l b i d a P e d a
Musik:				
Geräusch:				

TC:	0:45	0:46	0:47	0:48
				
P:	, i b i d r e i ß i g J a h r e a l t , ä h , w i r w o h n a n d i m ( . )			
Bm:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	0:49	0:50	0:51	0:52
				
P::	w u n d e r s c h ö n e n T i r o l , w i r h a u m d a n M i l c h v i e h b e t r i e b ,			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	0:53	0:54	0:55	0:56
				
P:	a n ( . ) b i o l o g i s c h e n M i l c h v i e h b e t r i e b , m i t c a . 2 0 S t ü c k V i e h .			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	0:57	0:58	0:59	1:00
P:				Im Sommer sind
Musik:				
Geräusch:				

TC:	1:01	1:02	1:03	1:04
P:	die Tiere auf der Alm, und daun hauma nu zwei Pferde,			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	1:05	1:06	1:07	1:08
P:	vier Biene stöcke und a boa Hühner und -			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	1:09	1:10	1:11	1:12
P:	jo i bin do- i bin Bauer geworden, i bin do- i bin do drein gwochn mehr oder weniger,			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	1:13	1:14	1:15	1:16
P:	i bin do aufgwochn mit dem. Von kloa auf hob i			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	1:17	1:18	1:19	1:20
				
P:	schon an Bezug mit de Tieren ghobt, u:nd wenn i Kummer ghobt hob bin i in Stoi			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	1:21	1:22	1:23	1:24
				
P:	einigaunga und hob (.) mit de Käubi a gspüt oder wos; aso Tiere san schon nett.			
Musik:		Musik endet: Finneas: American Cliché		
Geräusch:				

TC:	1:25	1:26	1:27	1:28
				
A(Off):		Auch der Bauer selbst ist hier äußerst		
Musik:	Musik beginnt: Alt-J: Left Hand Free			
Geräusch:				

TC:	1:29	1:30	1:31	1:32
				
A (Off):	nett anzusehen. Was sollten wir den sonst noch über			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	1:33	1:34	1:35	1:36
				
A (Off):	d i c h w i s s e n ?			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	1:37	1:38	1:39	1:40
				
P:	J : o , i s o g a m o i ( . ) i b i n e h r l i c h , l o y a l , ( . ) z i e l s t r e b i g			
	@ ( . ) @			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	1:41	1:42	1:43	1:44
				
P:	u n d ( . ) f ü r j e d e n S p a ß z u m h a u m ,			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	1:45	1:46	1:47	1:48
				
P:	b i g e r n a b i s s l a P a r t y t i g e r , u n - u n d u n t e r t L e i t ,			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	1:49	1:50	1:51	1:52
				
P:	u n d t r i n k g e r n a m a l a G l a s e r l u n d ( . ) m o g i g e r n a , j o :			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	1:53	1:54	1:55	1:56
				
P:	d i e F e s t e g h ö r n g f e i e r t w e i ( . )			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	1:57	1:58	1:59	2:00
				
P:	m a w o a s n i e w e n n s a u s i s .			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	2:01	2:02	2:03	2:04
				
P:		Oiso von mir (.) kaun ma eigentlich sunst ois haum,		
Musik:				
Geräusch:				

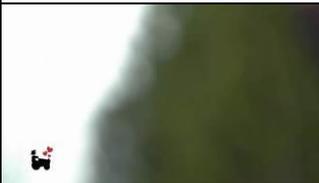
TC:	2:05	2:06	2:07	2:08
				
P:	wenn i merk do is (.) Freundschaft oder Beziehungstechnisch was do; und i woas i kaund die- auf die			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	2:09	2:10	2:11	2:12
				
P:	Menschen vertrauen, do kaunst eigentlich von mir ois haum. (.) Genau, wei bei uns			
Musik:				
Geräusch:				

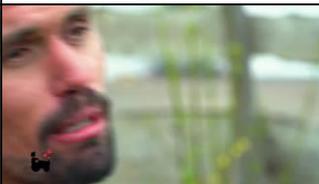
TC:	2:13	2:14	2:15	2:16
				
P:	Gibt's do so a Sprichwort do kaunst die letzte Pfoat so mehr oder weniger haum, ned?			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	2:17	2:18	2:19	2:20
				
A (Off):	W e r b r a u c h t s c h o n H e m d e n !			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	2:21	2:22	2:23	2:24
				
A (Off):	A b e r a u c h f ü r P e t e r g i l t , v o n n i x k o m m t n i x .			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	2:25	2:26	2:27	2:28
				
P:	N a t ü r l i c h m o c h i a ( . ) S p o r t , i g e h o l l e T o g a			
Musik:	M u s i k e n d e t : A l t - J : L e f t H a n d F r e e			
Geräusch:				

TC:	2:29	2:30	2:31	2:32
				
P:	( . ) S t u n d l a u f e n w e n n s g e h t , u n d a b i s s l t r a i n i e r e n h o i d a , a b o a m o i i n d a W o c h n ;			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	2:33	2:34	2:35	2:36
				
P:	O w a i s m a j e t z t e h s c h a u g w ö h n t , d a s s i g o a k a F i t n e s s c e n t e r m e h r b r a u c h w e i l ( . )			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	2:37	2:38	2:39	2:40
				
P:	jetzt is hoid die schene Natur mei Fitnesscenter und moch i hoid			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	2:41	2:42	2:43	2:44
				
P:	do a boa Liegestütz und dua laufen, oda ziach mi an an Bam hoch und, jo.			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	2:45	2:46	2:47	2:48
				
A (Off):				Ja, und so ein
Musik:		Musik beginnt: Electric Owls: Can't get it off my mind		
Geräusch:		Boxgeräusche beginnen		

TC:	2:49	2:50	2:51	2:52
				
A (Off):	Gesamtpaket wird sich vor der Frauenwelt ja nicht verstecken;			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	2:53	2:54	2:55	2:56
				
A (Off):	( . . ) o d e r e t w a d o c h .			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	2:57	2:58	2:59	3:00
				
P:		I dua mei Bests, dass i ned schüchtern bin, weils jo eigentlich total sinnlos is schüchtern zsein		
Musik:				
Geräusch:		Boxgeräusche hören auf		

TC:	3:01	3:02	3:03	3:04
				
P:	und es bringt jo eigentlich nix, (.) owa es kaun manchmol schon nu vorkemma. .O w a j e t z t k e m m a n			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	3:05	3:06	3:07	3:08
				
P:	daun eh de Hasn zu mir, dau- daun wird's @schaut des- vielleicht, dann wird's vielleicht-			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	3:09	3:10	3:11	3:12
				
P:	I woas ned, vielleicht- anfocher @.			
A (Off):		U n d f ü r e i n e d e r H ä s i n e n		
Musik:				
Geräusch:				

TC:	3:13	3:14	3:15	3:16
				
P:				
A (Off):	k ö n n t e d i e a u f r e g e n d e R e i s e z u P e t e r , n u r d i e			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	3:17	3:18	3:19	3:20
				
P:				Jo, des Reisen
A (Off):	E r s t e v o n v i e l e n w e i t e r e n s e i n .			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	3:21	3:22	3:23	3:24
				
P:	des is- des is a- a super scheine Soch, mäch i a sogn; Portugal und Spanien,			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	3:25	3:26	3:27	3:28
				
P:	U n d u n d d e s W e i t e r n e w e g w o a ä h m P h i l i p p i n e n u n d T h a i l a n d ;			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	3:29	3:30	3:31	3:32
				
P:	u n d d o w o a i n u s c h a u ( . ) d r e i m o i i n s g e s a u m t u n			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	3:33	3:34	3:35	3:36
				
P:	j e w e i l s u n g e f ä h r a M o n a t , j o .		U n d d i e O b w e c h s l u n g u n d a m o i w o s a u n d a s s e c h n ,	
Musik:				
Geräusch:				

TC:	3:37	3:38	3:39	3:40
				
P:	Und aundare Kultur erleben, und aundas Essen erleben, und des gaunze Drumherum,			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	3:41	3:42	3:43	3:44
				
P:	des is anfoch der Wahnsinn a, und (.) wenn i do an Partner hätt, der wos die die Leidenschaft mit mir teilt,			
Musik:		Musik endet: Electric Owls: Can't get it off my mind		
Geräusch:				

TC:	3:45	3:46	3:47	3:48
				
P:	na wa des natürlich da ober obsulute Hammer.		Musik beginnt: Minor Lift: Levitating	
Musik:				
Geräusch:				

TC:	3:49	3:50	3:51	3:52
				
A (Off):	Bei allem Fernweh, für eine beliebte Urlaubsaktivität			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	3:53	3:54	3:55	3:56
				
A (Off):	m u s s P e t e r s e i n e H e i m a t n i c h t v e r l a s s e n ;			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	3:57	3:58	3:59	4:00
				
P:				Die Badestelle (.) im -
A (Off):	Geschweige denn den Hof.			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	4:01	4:02	4:03	4:04
				
P:	im Bach bei uns, des is ganzjährig (.)			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	4:05	4:06	4:07	4:08
				
P:	eröffnet;			
A (Off):	Ganzjährig geöffnet, und ganzjährig			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	4:09	4:10	4:11	4:12
				
A (Off):	angenehme sieben bis neun Grad Celsius			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	4:13	4:14	4:15	4:16
				
P:				Des is afoch a nette Abkühlung,
A (Off):	Wassertemperatur.			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	4:17	4:18	4:19	4:20
				
P:	Sog i amoi, wennis- im Sommer sowieso wennis heiß is, und s- s:o koid is er daun a wieder ned			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	4:21	4:22	4:23	4:24
				
P:	, d e r B o c h . .	Und wennst oft gnuag eine springst, da daun brauchst irgendwann		
Musik:				
Geräusch:				

TC:	4:25	4:26	4:27	4:28
				
P:	Gornimma sofü; und es is- es hoit a fit songs oiwei, ned? Weil (.) koid bodna			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	4:29	4:30	4:31	4:32
				
P:	soid jo as Im- Immunsystem a stärkn.			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	4:33	4:34	4:35	4:36
				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	4:37	4:38	4:39	4:40
				
P:	Manchmoi leg i ma a Hosn aunf			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	4:41	4:42	4:43	4:44
				
P:	Und @manchmoi ned@, na! Jo, i bin scho moi nockad mit de Kumpfs einigsprunga,			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	4:45	4:46	4:47	4:48
				
P:	mit a Kistn Bier; woa a witzig; (.) und nur daun haum sie wieder maunche Leut aufgrett,			
Musik:				
Geräusch:				

TC:	4:49	4:50	4:51	4:52
				
P:				
Musik:				
Geräusch:				

TC:	4:53	4:54		
				
P:				
Musik:				
Geräusch:				

### 9.3 Abstract (Deutsch)

Das Feld der Intimbeziehungen ist in der Moderne erheblichen Wandlungsprozessen ausgesetzt. Historisch gesehen, stellen diese insbesondere männlich gelesene Personen aus traditionellen Milieus, wie der landwirtschaftlichen Sphäre, vor erhebliche Herausforderungen in der Partner:innensuche. Um im Feld der Intimität Handlungsfähigkeit zu erlangen und damit zum Subjekt zu werden, sehen sich die Landwirte mit wandelnden Idealen und Normen konfrontiert, denen sie sich unterwerfen oder widersetzen können. Die konkreten Ein- und Anpassungsleistungen gehen dabei mit erheblichen Spannungsverhältnissen einher.

In der Doku-Soap „Bauer sucht Frau“ finden diese Friktionen zwischen Tradition und Moderne, als das Element in ein beliebtes TV-Format Einzug. In dieser Masterarbeit stand die Frage im Zentrum, wie heterosexuelle Männer in und durch das Medium „Bauer sucht Frau“ zu handlungsfähigen Subjekten im Feld der Intimität gemacht werden. Im Fokus stand dabei die Untersuchung des notorischen Spannungsverhältnisses zwischen Subjektnormen und habituellen Wissensbeständen. In der konkreten empirischen Umsetzung des Vorhabens wurde aufbauend auf Prämissen der praxeologischen Wissenssoziologie und der dokumentarischen Methode die Forschungsstrategie einer dokumentarischen Adressierungsanalyse entwickelt, mit der sich praktische Subjektivierungsprozesse auf der Ebene des Diskurses, der Körperpraxis und des Bildes gleichermaßen in den Blick nehmen lassen.

Die Forschungsergebnisse haben gezeigt, dass in der Doku-Soap durch überspitzt-positive Fremdzuschreibungen hybride Subjektpositionen konstituiert werden, die sowohl traditionelle als auch moderne Charakteristika versöhnlich miteinander vereinen.

Darüber hinaus wurde ersichtlich, dass kommunikative Kompetenzen, als die Fähigkeit sich auf eine bestimmte Art und Weise sprachlich auszudrücken, als weiteres Ideal, im Feld der Intimität eine zentrale Rolle spielen.

## 9.4. Abstract (English)

The field of intimate relationships is subject to considerable processes of change in the modern era. Historically, these pose considerable challenges in the search for partners, especially for masculinized individuals from traditional milieus such as the agricultural sphere. In order to gain agency in the field of intimacy and thus become a subject, farmers are confronted with changing ideals and norms to which they can submit or resist. The concrete efforts to enter and adapt go hand in hand with considerable tensions.

In the docu-soap „Bauer sucht Frau“ (The Farmer Wants a Wife), these frictions between tradition and modernity find their way into a popular TV format. This master's thesis focused on the question of how heterosexual men are made capable subjects in the field of intimacy in and through the medium „Bauer sucht Frau“. The focus was on investigating the notorious tension between subject norms and habitual knowledge. In the concrete empirical implementation of the project, the research strategy of a documentary address analysis was developed based on premises of the praxeological sociology of knowledge and the documentary method, with which practical subjectification processes on the level of discourse, bodily practice and image can be equally scrutinized.

The research results have shown that in the docu-soap, hybrid subject positions are constituted through exaggeratedly positive ascriptions of others, which reconcilably unite both traditional and modern characteristics.

Furthermore, it became apparent that communicative competencies, as the ability to express oneself linguistically in a certain way, as another ideal, play a central role in the field of intimacy.