

## 5 Fazit

Alles, auch das Bild, so hieß es im ersten Satz dieses Buches über Hegels phantasmagorische Vorstellungen, nimmt seinen Anfang im Dunkel der Nacht. Die Psychoanalyse hat dieser Aussage einen tieferen und genaueren Sinn verliehen: Tatsächlich sind es die nächtlichen Regionen des Seelenlebens, aus denen sich die Bildtätigkeit des Menschen speist. Aber das Dunkel der Nacht ist nur der Anfang der Bilder, nicht ihr Ende. Bildermachen, wie es in dieser Kulturtheorie der Bilder verstanden und untersucht wurde, heißt, über die inneren Vorstellungen des Traums und der Phantasie hinauszugehen, sie in äußere Bilder zu verwandeln und ins Licht der Öffentlichkeit zu stellen. Aus den individuellen werden dann kollektive, gemeinsame, öffentliche Träume, sobald sie auf Betrachter treffen, die sich von ihnen in Resonanz versetzen lassen. Im Medium der Bilder wird, bei einigen besonders populären Bildern wenigstens, die Gesellschaft selbst zum träumenden Subjekt.

Bilder sind die kollektiven Träume der Gesellschaft, lautete darum die Grundthese, die in diesem Buch verfolgt und aus verschiedenen Blickwinkeln heraus beleuchtet wurde. Der erste Teil widmete sich der dinglichen Seite dieser kollektiven Träume, also der Eigenart und Eigenlogik des Bildes als der ontologischen Grundlage dessen, was Menschen überhaupt mit einem Bild machen können. ›Repräsentation‹, ›Präsenz‹ und ›Wirkung‹ waren die drei Grunddimensionen des Bildlichen, die dabei herausgearbeitet wurden. Vor allem die ›Verführungs-‹ bzw. ›Entführungs-‹theorie des Bildes, in der die Faszinationswirkungen und Lustgewinne des Bildersehens zu fassen versucht wurden, spielte als Kulminationspunkt der in diesem Teil präsentierten Bildtheorien eine programmatisch wichtige Rolle. In ihr wurde bereits ein wichtiger Grundzug der psychoanalytischen Bildtheorie vorweggenommen, wonach das Bild als ›anderer Schauplatz‹ zu begreifen ist, der uns eben durch seine Andersartigkeit aus der alltäglichen Wirklichkeit entführt und zum Träumen anregt.

Der zweite Teil lenkte den Blick auf die Gesellschaft, die das Ding namens Bild gebraucht, um Kulturarbeit bzw. ›Verbildungsarbeit‹ mit ihm zu betreiben. Im programmatischen Zentrum dieses Teils stand der Abschnitt zur ›Imaginationskollektivierung‹, der sich als materialistische und prozesshaft pointierte Weiterentwicklung von Cornelius Castoriadis' Theorie des gesellschaftlichen Imaginären verstand. Er sollte die Frage beantworten, wie Gesellschaften kollektiv imaginieren können, obwohl sie doch keine psychischen Subjekte sind. Die Antwort lag in der Materialität der Bilder als Medien einer ›Kollektivierung über Bande‹, wie es im Anschluss an Régis Debray und Gabriel Tarde hieß. In den Blick gerückt wurde in diesem Teil außerdem die kulturelle Ordnungsfunktion

der Bilder als Verwandlung von Eindruck in Ausdruck bzw. als ›symbolische Form‹, mit deren Hilfe sich Gesellschaften zu sich selbst und zur Welt um sie herum in Beziehung setzen. Die ›Spieltheorie der Kultur‹ thematisierte im Gegenzug aber auch die chaotische Seite der Bilder und damit die zerstörerischen, rauschhaften, ordnungszersetzenden Impulse der Gesellschaft, die sich an den Blockierungspunkten der Kulturarbeit, auch und gerade den selbstgeschaffenen, entzünden. Bilder sind die Kur gegen das Unbehagen in der Kultur, hieß es in diesem Zusammenhang: In den Bildern der Kunst und der Unterhaltung mit ihren erhöhten Freiheitsgraden tobt sich das Unbehagen in der Kultur auf kulturell geregelte Weise aus, um den Individuen wenigstens punktuelle Befreiung von den Zwängen der Kultur zu verschaffen.

Der dritte Teil beleuchtete daraufhin die psychische Seite der gesellschaftlichen Bilderwelt aus Sicht der psychoanalytischen Traumtheorie. Im Zentrum stand die Verwandtschaft des Bildes mit dem Traum, wie Freud ihn beschreibt: Ganz so wie der nächtliche Traum als Bildgeschehen begriffen werden muss, ganz so muss auch die gesellschaftliche Bilderwelt als traumähnlicher Vorgang begriffen werden – primärprozesshaft und assoziativ wuchernd, affektiv und emotional aufgeladen durch die wilden Energien des Unbewussten. Hier wie dort betritt das Subjekt einen ›anderen Schauplatz‹, verlässt es die Wirklichkeit und tritt stattdessen in den imaginären Raum des Wunsches und der Phantasie ein. Die Bilder in diesem Raum des Imaginären sind gleichwohl nicht referenzlos; sie schöpfen nicht etwa ›aus dem Nichts‹, wie es Castoriadis über das gesellschaftliche Imaginäre behauptet hatte, sondern sind das Resultat einer psychischen Transformation, die immer auch als Reaktion auf die Lebenswirklichkeit des Subjekts und die inneren Zustände, Wünsche und Ängste, die diese Wirklichkeit im Subjekt produziert, verstanden werden muss.

Im systematisch zentralen ›Resonanzmodell der Kunst‹ wurde dieser psychoanalytische Ansatz mit den Überlegungen zur Imaginationskollektivierung aus dem zweiten Teil verbunden und in eine Theorie der *Kollektivierung der Träume* überführt. Bilder werden zu gemeinsamen, geteilten Träumen, wenn die in ihnen abgelegten Wunschgebote mit den Wünschen der Rezipienten in Resonanz bzw. Wechselwirkung treten und ihnen den Ausdruck ihrer eigenen unbewussten Phantasien ermöglichen. Erst mit diesem Resonanzmodell konnte erklärt werden, warum bestimmte Bilder erfolgreicher kollektiviert werden als andere und wo die tieferliegenden Lustquellen des Bildes zu suchen sind. Die Lust am Bild ist ›Aufhebungslust‹, wie Freud sie in Bezug auf den Witz nannte, also die Lust an der Wiederkehr des Verdrängten. Sie wird durch das Zusammenwirken zweier Bedingungen ermöglicht bzw. begünstigt: einerseits durch die entlastenden Wirkungen der Kunstarbeit im Sinne einer Verschiebung anstößiger Inhalte in den ›visuellen Subtext‹ des ›bildlichen

Unbewussten, andererseits durch die *Sozialform der Bilder*, also ihre stabilisierende Einbettung in das ›psychosoziale Arrangement‹ einer Rezeptionsgemeinschaft. Vor diesem Hintergrund wäre übrigens auch die rätselhafte Phantasmagorie im Klosterkeller aus der Einleitung noch einmal psychoanalytisch zu deuten, was freilich eine ganz eigene Untersuchung erfordern würde.

Durch die Ausführungen zur ›Theorie des gesellschaftlichen Unbewussten‹ wurden die Überlegungen zur Kollektivierung der Träume in Richtung einer allgemeinen psychoanalytischen Gesellschaftstheorie erweitert. Denn nicht nur einzelne Individuen, auch Gesellschaften als ganze können bestimmte Wünsche, Ängste oder Realitätswahrnehmungen ins Unbewusste verdrängen. Da die gesellschaftliche Verdrängung gleichwohl stets nur über die psychischen Mechanismen der Einzelnen erfolgt, gilt auch für sie das individualpsychologische Gesetz von der Wiederkehr des Verdrängten: Die ›ausgeschlossenen Möglichkeiten‹ wollen wiederkehren und sich Ausdruck verschaffen. Die gesellschaftliche Bilderwelt in Kunst und Unterhaltung ist eines der Medien, das diese Wiederkehr des Verdrängten auf gefahrlose Weise erlaubt und ihr sozial gebilligte Gelegenheiten zur Verfügung stellt. So können sich im Medium der Bilder ganze Gesellschaften ihre unterdrückten Wünsche erfüllen oder ihre verdrängten Ängste und Realitätswahrnehmungen verarbeiten. Dann werden die Bilder zu ›imaginären Lösungen‹ für jene Konflikte, die im Realen nicht zu lösen waren und ins gesellschaftliche Unbewusste abwandern mussten.

Der vierte Teil wandte sich schließlich der Instanz der Wirklichkeit zu, die in der Bild-als-Traum-Analogie nur implizit enthalten ist, obwohl sie aus jeder der drei bisherigen Perspektiven eine wichtige Rolle spielt: im ersten Teil als ontologische Bezugsgröße der Bilder, wie sie vor allem mit der Mimesistheorie thematisch wurde; im zweiten Teil als Wirklichkeitshintergrund der Kultur- und Verbildlichungsarbeit, die erst aus dem Problemdruck der Wirklichkeit ihre dynamischen Impulse bezieht; im dritten Teil als gesellschaftliche Lebenswirklichkeit der Subjekte, deren Träume und Phantasien sich direkt oder indirekt auf diese Lebenswirklichkeit beziehen. Mehr noch denn als bloße, nun auszubuchstabierende Implikation der übrigen drei Teile war die Instanz der Wirklichkeit im vierten Teil jedoch als eigener soziologischer Erkenntnishorizont angelegt: Einerseits sollte das theoretische Programm an der empirischen Wirklichkeit überprüft werden, andererseits aber die Wirklichkeit selbst sich, durch die Brille der Theorie betrachtet, in neuem Licht präsentieren. Exemplarisch wurde hierzu der Spielfilm *THE DARK KNIGHT* einer umfassenden ›soziologischen Traumdeutung‹ unterzogen. Deren Ergebnis hat uns nicht nur etwas über den filmischen Traum, sondern auch und vor allem etwas über die Gesellschaft verraten, die diesen Traum hervorgebracht hat und in die er, als kollektivierter Traum, wieder ›zurückgegangen‹ ist.

Erst in diesem letzten Schritt, also im Einsatz der Theorien zur Erkenntnis der Wirklichkeit, erfüllte sich das Programm meiner psychoanalytisch fundierten *Bildsoziologie*. Ihr geht es darum, die Bilder nicht nur als Untersuchungsgegenstände zu behandeln, sondern sie auch als soziologische Erkenntnisinstrumente anzuerkennen, mit denen sich die unbewussten Tiefendimensionen des gesellschaftlichen Lebens wie an einem Seismogramm ablesen lassen. *Bildsoziologie* heißt darum zuallererst, die öffentlich zirkulierenden Bilder als gesellschaftliches Ausdrucks geschehen ernst zu nehmen. Sie rekonstruiert den tagtäglichen, aber unausgesprochenen Diskurs der Bilder, indem sie selbst im Medium der Bilder zu denken lernt, um das ›bildliche Denken‹ der Gesellschaft soziologisch zu verstehen.<sup>1</sup> Und das wiederum heißt: um zu verstehen, wie sich Gesellschaft im Medium ihrer Bilder zu sich selbst und ihrer Wirklichkeit verhält; wie sie kollektive, zum Teil untergründige Wirklichkeitserfahrungen verarbeitet, während sie sich in ihren gemeinsamen Träumen spielerisch aus den Fesseln der alltäglichen Wirklichkeit befreit, um sich auf den imaginären ›Spielwiesen des Sozialen‹ umso freier auszutoben.

Gemäß diesem bildsoziologischen Forschungsprogramm lag der Fokus der hier unternommenen Bildanalysen konsequent auf dem Publikum der Bilder, nicht auf ihren Produzenten. Im Zentrum stand, was die Gesellschaft in diesem Film hat *sehen* können, nicht die subjektive Intention hinter dem Film. Wir haben Traumdeutung nicht als spekulative Schau der Künstlerseele und ihrer möglichen Beweggründe betrieben, sondern als empirische, am materiellen Objekt orientierte Analyse dessen, was auf den Bildern selbst sichtbar ist. Erst im Anschluss an diese Analyse des objektiv Sichtbaren haben wir uns auf Spekulationen darüber eingelassen, was das Publikum dazu veranlasst haben könnte, mit den objektiven Bildern des Films in subjektive Resonanz zu treten und ihn zu einem der erfolgreichsten und beliebtesten Spielfilme seiner Zeit zu machen.

Was also hat uns die Analyse des Traums über uns selbst, die Zuschauer des Films, und damit über die Gesellschaft und ihre kollektiven Phantasien verraten? Was haben wir unter der Oberfläche des manifesten

<sup>1</sup> Zu dieser Auffassung einer soziologischen Bildforschung als Forschung, die Bilder nicht nur wie gewöhnliche andere Objekte untersucht, sondern auch ihrerseits ›bildlich denkt‹, vgl. Strehle (2014); ähnlich Schlechtrien (2014a: 383–387, 2014b: 94–96); zur »visualisierenden Soziologie« auch Beck (2013). Allgemein zur »Bildhaftigkeit« des wissenschaftlichen bzw. philosophischen Denkens vgl. Guzzoni (2010; 2014: 40–44, 88–92, 125–130) sowie Hans Blumenbergs *Paradigmen zur einer Metaphorologie* (1960); zur »Einheit von Bild und Begriff« und zur »Intelligenz des Sehens« im *Anschaulichen Denken* auch Arnheim (1969). Zum »Denken in Bildern« in Reinhart Kosellecks Programm einer »politischen Ikonologie«, dort wiederum im Anschluss an Gehlen (1960), siehe außerdem Locher (2013).

Traums freigelegt? Zuallererst haben wir latente Erinnerungsbilder, Wirklichkeitsreste und Wünsche in ihm entdeckt; hintergründige Bilder in den Bildern, verschlüsselt im visuellen Subtext, entstellt und doch für jedermann sichtbar auf der Oberfläche der Bilder zu Tage liegend. Wir sahen visuelle Erinnerungen an die Terroranschläge vom 11. September 2001 und die Hoffnungen auf eine heroische Umkehrung der Situation durch den rettenden Superhelden auf dem Filmplakat; die Erfüllung autoritärer Sehnsüchte und die Einfühlung in eine soldatische Subjektposition in der Hochhausszene; anarchische Wunschangebote und Angriffe auf das Realitätsprinzip der Kultur in der Geldverbrennungsszene; die politisch-utopischen Sehnsüchte nach einer emanzipatorischen Erneuerung des Gemeinwesens durch die brüderlichen Massen in der Schiffs- szene; und schließlich die religiösen Erlösungs- und Erhöhungsphantasien als Mittel der ‚filmischen Traumarbeit‘ im Finale.

Gerade das unaufgelöste Nebeneinander dieser so verschiedenen Wunschphantasien offenbarte uns etwas über dieträumende Gesellschaft. So erlösungsbedürftig wie die Stadt Gotham im Film, so erlösungsbedürftig muss sich auch eine Gesellschaft empfinden, die sich in Gothams imaginären Lösungen wiedererkennt und sich durch sie ihre Wünsche erfüllen lässt; und so widersprüchlich die im Film präsentierten Lösungsangebote für die Krise des Gemeinwesens sind, so widersprüchlich müssen auch die sozialen Energien sein, die außerhalb des Films zirkulieren und ihm zum Erfolg verholfen haben. Zwar ließ sich anhand der Bildanalysen nicht klären, welche der verschiedenen Wunschangebote in welchem Zuschauer verfangen und Resonanz ausgelöst haben. Es musste offenbleiben, ob es verschiedene Sehgemeinschaften waren, die den jeweils unterschiedlichen ‚Einladungen‘ des Films zum gemeinsamen Tagtraum gefolgt waren, oder ob die einzelnen Zuschauer von vornherein auf mehrere der präsentierten Krisenlösungen gleichzeitig reagierten. In beiden Fällen jedoch können wir auf eine gesellschaftliche Zerrissenheit schließen, ganz gleich ob sie auf der Ebene verschiedenener gesellschaftlicher Teilgruppen bzw. Sehgemeinschaften oder auf der intrapsychischen Ebene der einzelnen Zuschauer zu verorten ist. Eine Gesellschaft, die sowohl von der antiautoritären Neugründung des Gemeinwesens träumt als auch von der autoritären Krisenlösung durch einen übermächtigen Souverän, sowohl von heroischer Rettung und religiöser Erhöhung als auch von der destruktiv-anarchischen Zerstörung ihrer Ordnung, ist offensichtlich *eine Gesellschaft, die nicht weiß, was sie will*.

Unter all den vergleichsweise gängigen und aus dem Hollywoodkino vertrauten Wunschbildern des Films aber ragt eines besonderer Weise heraus: die Schiffsszene, in der die einfachen Bevölkerungsmassen die Krise des Gemeinwesens ‚von unten‘ lösen. Kein anderes Motiv steht derart im Widerspruch zur gewohnten Bilderwelt des Hollywoodkinos, in welchem die Massen für gewöhnlich nur als subjektlose Menge auftauchen

oder als gewalttätiger Haufen. Die Schiffsszene entführt uns in eine im wahrsten Sinne des Wortes *andere Szene*. Anstatt die Massen wie üblich als Problem zu inszenieren, werden sie in der Schiffsszene als Lösung präsentiert. Ihr vernünftiges, solidarisches Verhalten auf dem Höhepunkt der Krise zeigt sie als mündige Subjekte, die auch ohne den disziplinierenden Eingriff von oben, sei es durch den Staat oder seinen Stellvertreter Batman, zu sittlichen Entscheidungen fähig sind. In diesem Sinne ist die Schiffsszene ein utopisches Bild im Sinne Ernst Blochs und der Theorie des gesellschaftlichen Unbewussten: Sie stellt der Gesellschaft eine radikal andere, noch nicht verwirklichte Möglichkeit ihrer selbst vor Augen. Was lässt sich dieses Wunschbild soziologisch deuten?

Die Moderne sei das ‚Zeitalter der Massen‘, lautet ein gängiger Topos der Historiker und Soziologen seit der Französischen Revolution.<sup>2</sup> Im politischen Zentrum dieses Zeitalters stand das »Projekt der Moderne, die Masse als Subjekt zu entwickeln« (Sloterdijk 2000: 30); ein Emanzipationsprogramm, das in seiner radikalsten Gestalt die utopische Vision einer sich selbst regierenden Gesellschaft beinhaltete und als »Gespenst des Kommunismus« (Marx/Engels 1848: 461) historische Form annahm. Seinen letzten großen Auftritt hatte dieses Gespenst in der globalen Revolte der 1960er Jahre, die ein Historiker der US-amerikanischen Protestbewegung einmal das *Age of Great Dreams* (Farber 1994) genannt hat. In dieser Zeit wurde politisch phantasiert wie vorher nur selten und seitdem wohl nie wieder – allerdings weniger, wie es die Rede vom ‚Zeitalter der großen Träume‘ für einen Psychoanalytiker implizieren könnte, im Dunkel der Nacht und des Unbewussten, sondern offen, im hellen Licht des Tages, als bewusster politischer Wunsch.

Die Geschichte der Massen in der Moderne ist jedoch auch die Geschichte ihrer politischen Niederlagen. Noch jede Revolution, die sich ihre Befreiung auf die Fahnen schrieb, allen voran die kommunistische selbst, endete in ihrer erneuten Bevormundung und Entmündigung. Selbst in den westlichen, durch Aufklärung und Menschenrechte geprägten Demokratien – ihre Selbstbezeichnung als ‚repräsentative Demokratien‘ verrät es bereits – herrschen die Massen nicht etwa souverän über sich selbst, sondern werden durch Stellvertreter repräsentiert. Die Massen in der bürgerlichen Gesellschaft, das sind immer schon die regierten oder allenfalls die noch oder wieder zu regierenden Massen: problematisches Objekt, nicht etwa problemlösendes Subjekt der Kulturarbeit. Bis heute ist das politische Projekt der Moderne, die Masse als Subjekt zu entwickeln, ein uneingelöster Traum – und zwar diesmal im starken, psychoanalytischen Sinne des Wortes. Längst nämlich sind die

<sup>2</sup> Siehe das gleichnamige Buch von Serge Moscovici (1981), aber auch schon den entsprechenden Abschnitt in Gustave Le Bons *Psychologie der Massen* (1895: 1–7); darüber hinaus die Angaben auf S. 251 f., Anm. 44.

an der Wirklichkeit zerschellten Phantasien der revolutionären Bewegungen ins gesellschaftliche Unbewusste abgewandert; die einstmais so wirkmächtigen Utopien nicht nur unverwirklichbar, sondern *undenkbar* geworden. Wenn gesellschaftliche Verdrängung immer auch die Unterdrückung von ‚Kontingenzen‘, also von ‚Möglichkeitsbewusstsein‘ impliziert (vgl. 3.3.1), dann bedeutet sie in diesem Fall das kollektive Vergessen der Idee, dass Gesellschaft sich – möglicherweise – auch ganz anders organisieren ließe als im Hobbes’schen Paradigma der Regierung von oben durch Staatsgewalt.

Aber die Träume, und mit ihnen die Kräfte, die sie antreiben, verschwinden nicht, nur weil sie an der Verwirklichung gehindert werden. Zwar scheint der Traum der Massen inzwischen, nach dem vieldiskutierten Ende der politischen Moderne, zumindest vorläufig ausgeträumt. Und doch sind die Massen auch heute noch der implizite Dreh- und Angelpunkt des politischen Systems, das sie als Wählermassen umwirbt und von ihnen belohnt oder abgestraft wird. Gemessen am Emanzipationsprogramm der politischen Moderne sind die Massen ohnmächtig, als ohnmächtige aber durchaus nicht ohne Macht. Die Verachtung, die sie für ihre Stellvertreter empfinden, kann Regierungen stürzen. Dann kehren die unerfüllten Wünsche, Enttäuschungen und Frustrationen der Ohnmächtigen wie ein gespenstischer Alptraum in das politische System zurück, das sie so gründlich auszuschließen versucht. Im Hintergrund auch der heutigen Gesellschaft droht noch immer das Schreckgespenst wenn schon nicht des Kommunismus, so doch das Gespenst der Revolte der Unteren gegen die Oberen. Seit der Französischen Revolution, daran hat sich bis heute nichts geändert, ist der Wunschtraum der Massen zugleich der Alptraum des Systems. Denn er röhrt an die Wurzel, den innersten Kern der gesellschaftlichen Verhältnisse und des kulturellen Zusammenlebens. Nicht zuletzt darum sind die Massen in der bürgerlichen Gesellschaft seit jeher und vor allem anderen ein Objekt der *Angst*. Sie repräsentieren das bedrohliche Schreckbild eines unkontrollierbaren, ‚wilden‘ Aggregatzustands von Gesellschaft, das schlechthin Andere der bürgerlichen Kultur.

Das negative Standardbild der Massen im Hollywoodkino ist der direkte Ausdruck dieser Angst. Auch die Filme Nolans, allen voran *THE DARK KNIGHT RISES*, der dritte Teil der Trilogie, partizipieren an ihm. Sogar *THE DARK KNIGHT* selbst bietet außerhalb der Schiffsszene eine Reihe von destruktiven Bildern der Masse auf, wenn er beispielsweise eine Auflaufmasse auf der Straße als Lynchmob inszeniert, der im Auftrag des Jokers einen Mord verüben will. Einzig die Schiffsszene schlägt einen anderen Ton an. In ihr träumt die Gesellschaft nicht nur vom Wiederauf- tauchen der verdrängten Massen auf der Bühne der Geschichte, sondern spezifischer noch von ihrem Wiederauf- tauchen in guter, vernünftiger, sittlicher Form. So kommt in ihr das gescheiterte politische Projekt der

Moderne, die Masse als Subjekt zu entwickeln, zuletzt doch noch einmal zu imaginärer Verwirklichung – und zwar gerade nicht negativ als Alptraum des Systems, sondern als positiv aufgeladener, durch den herbeizitierten ›spirit of liberty‹ geradezu politisch überhöhter Wunschtraum. Dass die Massen zuletzt doch wieder von der Bühne gestoßen und von ihren Regierenden belogen und manipuliert werden ›müssen‹, ist ein finaler Triumph des Standardbildes, macht die utopische Imagination aber nicht ungeschehen.

Wenn es »ein modernes politisches Kino gibt«, mutmaßt der Philosoph Gilles Deleuze (1985: 279), »dann auf der Basis, daß das Volk nicht mehr existiert oder noch nicht existiert«. **THE DARK KNIGHT** ist modernes politisches Kino in diesem Sinne; auch in ihm ist das Volk am Ende abwesend. Aber es ist abwesend in einer Weise, die die Abwesenheit selbst thematisch werden lässt. Die Verdrängung der Massen aus dem gesellschaftlichen Bewusstsein, ihre Herabsetzung zur passiven Manövriermasse in den Händen ihrer politischen Repräsentanten, lässt sich an ihm *in actu* beobachten. Darin liegt das soziologisch Interessante an ihm, das ihn aus der Majorität des Hollywoodkinos herausstechen lässt, und vielleicht ein weiterer Grund dafür, warum er den Nerv seiner Zeit so gut getroffen hat. **THE DARK KNIGHT** röhrt an das Geheimnis der Gegenwart des Zuschauers und an den blinden Fleck einer Gesellschaft, deren Verhältnisse er zugleich repräsentiert und von denen er abweicht. Im narrativen Bruch zwischen Schiffsszene und Finale macht er an sich selbst sichtbar, was den Traum aus psychoanalytischer Sicht auszeichnet: einerseits etwas Verdrängtes zum Ausdruck zu bringen, es andererseits und zugleich aber auch wieder verschwinden zu lassen und zu verbüllen. Die Angst vor den Massen, die ihn umtreibt, lässt sich hier als Prozess beobachten; die Traumarbeit sozusagen *in flagranti* erwischen.

So offen dieser Prozess auf der Oberfläche des Films zu Tage tritt, so wenig ließ er sich einfach so, direkt und unmittelbar, beobachten. Es brauchte erst eine ›soziologische Traumdeutung‹ mit ihrem Blick auf die visuellen Subtexte und Wunschgebote des Films, um das Sichtbare, vielleicht *allzu* Sichtbare ins rechte Licht zu rücken. Auch darin zeigt sich ein blinder Fleck der Gesellschaft, die das Sichtbare zwar sieht, aber nicht automatisch versteht. Das Offensichtliche, das dieser blinde Fleck verbirgt, ist die spezifische Bedeutung der Film-Massen für die Publikums-Massen: Im Grunde betrachten die Massen im Kinosaal nämlich ein Bild ihrer selbst, wenn sie die Massen auf der Kinoleinwand betrachten. Darüber aber denken sie im Regelfall nicht nach, sondern rezipieren die Bilder als bedeutungslose und ›fremde‹ Bilder, die mit ihnen selbst und ihren Wünschen vermeintlich nichts zu tun haben. Die Selbstanschauung der Gesellschaft wird nicht nur von unbewussten Wünschen durchzogen, sondern bleibt auch ihrerseits, als Beziehung zwischen Bild und Betrachter, unbewusst und unverstanden.

Im Grunde scheinen wir gar nicht recht zu wissen, was wir Tag für Tag ansehen, wenn wir uns im Schutze der Bildform auf die verdrängten Nachtseiten der Gesellschaft begeben; oder zumindest scheinen wir nur einen Teil davon, und zwar den oberflächlichsten, zu verstehen. Andernfalls müssten wir ganz anders über die Bilder sprechen, die in unserer Gesellschaft tagtäglich zirkulieren. Allein schon die Ubiquität der Gewalt, die die massenmedialen Bilderwelten so offenkundig beherrscht und auch in *THE DARK KNIGHT* mit seinen mindestens vierzehn Toten eine prominente Rolle spielt, müsste uns, wenn schon nicht in die hysterischen Debatten um die angeblichen Handlungsfolgen bildlicher Gewaltdarstellung, so doch immerhin in ein gewisses Grübeln darüber verfallen lassen, was es zu *bedeuten* hat, dass eine Gesellschaft ganze Industriezweige unterhält, die sich nichts anderem widmen als der Gewalt-, Zerstörungs- und Mordlust ihrer Mitglieder. Man muss diese ›perversen‹ Bildwelten nicht zwangsläufig kritisieren, ganz so wie man auch den nächtlichen Träumer nicht für seine Träume kritisieren kann. Aber ihre bemerkenswerte Popularität erlegt uns doch die Aufgabe der soziologischen Deutung auf; zumindest dann, wenn wir die Bilder als gesellschaftliches Ausdrucksgeschehen ernst nehmen, anstatt sie als sinnloses Zufallsprodukt abzutun.

Die meiste Zeit indessen sehen wir unsere Bilder gleichsam mit geschlossenen Augen. Wir genießen ihre Lustgewinne, durchschauen aber nicht, woraus sich dieser Genuss eigentlich speist. Der berühmte Satz über den Warenfetisch aus dem *Kapital*, der mühelos auch von Freud stammen könnte, passt darum mindestens ebenso gut auf die unbewussten Begierden der Bildkonsumenten: »Sie wissen das nicht, aber sie tun es.« (Marx 1867: 88) Freud würde ergänzen: Eben darum, *weil* sie es nicht wissen, können sie es tun. Wenn die öffentlich zirkulierenden Bilder so etwas wie das kollektive Selbstgespräch der Gesellschaft sind, dann ist es zumindest bisweilen gerade die Unbewusstheit dieses Selbstgesprächs, sein im wahrsten Sinne des Wortes ›wortloser‹ Charakter, auf dem sein Funktionieren beruht. Nicht obwohl, sondern weil die Beteiligten im psychosozialen Arrangement der Bilder nicht wissen, worin ihre Gemeinschaft mit den anderen eigentlich besteht, ist die Vergemeinschaftung so wirkungsvoll.

Darin liegt, nebenbei bemerkt, kein Widerspruch zu Gabriel Tardes Beschreibung des Zeitungspublikums als einer reflexiven Gemeinschaft, die sich erst dann konstituiert, wenn die Beteiligten *wissen*, dass sie daselbe konsumieren (vgl. 2.2.3). Die Bildkonsumenten wissen sehr wohl, dass sie dasselbe sehen und eine Sehgemeinschaft bilden; sie wissen nur nicht, warum. Und womöglich, so würden die Psychoanalytiker vermuten, wissen sie es *unbewusst* sogar durchaus, selbst wenn es ihnen nicht explizit zu Bewusstsein steigt. Denn auch das Unbewusste ist zur Reflexion fähig; der nächtliche Traum, in welchem das Subjekt unbewusst

über sich nachdenkt, ohne sich beim Aufwachen überhaupt noch daran zu erinnern, ist das beste Beispiel dafür.

Die empirische Bildanalyse aber hat das Unbewusste tatsächlich zu Bewusstsein gebracht, den Traum gedeutet und seine latenten Bedeutungsgehalte entziffert. Dadurch verändert sich etwas auch und gerade im bewussten Denken. »Wo Es war, soll Ich werden«, heißt es bei Freud (1933: 516) in einem Zitat, das nicht weniger berühmt ist als das Marx'sche. Die Bewusstmachung des Unbewussten verändert den psychischen Apparat, sie verschiebt die innerpsychischen Machtverhältnisse zugunsten des Bewusstseins. Darum ist Traumdeutung stets mehr als eine bloße Dokumentation des Unbewussten, sondern greift in das Beschriebene ein, sobald sie vom Träumenden aufgenommen wird. Traum und Traumdeutung, Objekt und Subjekt der Traumdeutung, treten in eine Wechselwirkung ein.

In seiner Studie *Dream-Life* (1984a) hat der Psychoanalytiker Donald Meltzer eine tiefsinngige Formulierung gefunden, um diese Wechselwirkung auszudrücken. Sie war diesem Buch als Motto vorangestellt: »While listening to your dream I had a dream« (Meltzer 1984a: 90). In sinngemäßer Übersetzung: ›Während ich deinem Traum zuhörte, kam mir selbst ein Traum;‹ oder etwas freier und auf das Feld der Bilder übertragen: ›während ich dein Traumbild betrachtete, entstand ein ganz eigenes Traumbild in meiner Imagination.‹ Damit ist im Grunde nichts anderes gemeint als das, was hier als *Kollektivierung der Träume* beschrieben wurde: Der Traum des einen kann zum Traum eines anderen werden, sobald er entäußert, geteilt und angenommen wird. Bei Meltzer ist der Ort, an dem diese Traumkollektivierung stattfindet, die psychoanalytische Situation zwischen Analytiker und Analysand. Der zitierte Satz wird einem Analytiker in den Mund gelegt, der ihn zu seinem Analysanden spricht. Denn auch der Analytiker träumt einen Traum, wenn er den Traumbericht seines Analysanden hört, auch er ist Teil eines Resonanzgeschehens, wenn er sich von seinen Wahrnehmungseindrücken zu Assoziationen anregen lässt, die selbstverständlich auch etwas mit seiner eigenen Psyche zu tun haben.

Die entscheidende *intersubjektive* Pointe von Meltzers Gedankengang kommt freilich erst im Fortgang des Zitats zum Vorschein. Die psychoanalytische Situation, so zeigt sich dort, ist immer auch als Interaktionsbeziehung zu verstehen, in der zwei Personen in einen wechselseitigen Austausch miteinander eintreten:

»While listening to your dream I had a dream which in my emotional life would mean the following, which I will impart to you in the hope that it will throw some light on the meaning that your dream has for you.«<sup>3</sup> (Meltzer 1984a: 90)

3 In der deutschen Ausgabe (Meltzer 1984b: 107): »Während ich mir Ihren Traum angehört habe, hatte ich einen Traum, der in meinem Gefühlsleben

Der Analytiker träumt nicht nur, sondern er gibt dem Träumenden seinen Traum auch ›zurück‹, indem er die *Wirkungen* des ersten Traums auf ihn selbst und den neuen Traum, der dadurch in seinem Inneren angeregt wurde, artikuliert und kommuniziert. Gehlen würde sagen, dass er seinem Analysanden die ›Zurückempfindung‹ des ursprünglichen Traums ermöglicht, während Cassirer den Gewinn an ›symbolischer Prägnanz‹ betonen würde, der mit dieser Zurückempfindung einhergeht (vgl. 2.2.1). Denn indem der Analytiker den gehörten Traum seinerseits bearbeitet und ihn von einem passiven Eindruck in einen aktiven Ausdruck verwandelt, spitzt er ihn zu, pointiert er ihn auf eigene Weise und lässt dadurch bestimmte Aspekte des ursprünglichen Traums prägnanter hervortreten. Der zweite Traum lässt auch den ersten Traum in neuem Licht erscheinen.

Zugleich verdeutlicht das Zitat, wie unterschiedlich die beiden Träume des Analysanden und des Analytikers sein können. Es ist nicht der selbe Traum, den der Analytiker träumt, wenn er sich durch den Traum des Analysanden zu eigenen Traumbildungen anregen lässt; andernfalls brächte sein Traum dem Analysanden keinen Erkenntnisgewinn. Den *ein-  
nen*, gemeinsamen Traum gibt es insofern gar nicht – weder in der analytischen Situation noch im gesellschaftlichen Imaginären. Es liegt in der Natur des Traumvorgangs, auch des gesellschaftlichen, dass jedes Individuum stets nur seinen eigenen Traum träumt, in welchen nicht nur gesellschaftlich geteilte, sondern eben auch höchst individuelle Erfahrungen und Wünsche einfließen. Die Analogie von Bild und Traum darf insofern nicht zu wörtlich genommen werden: Das materielle Bild *ist* nicht der Traum, es regt ihn allenfalls an. Trotz seiner objektiven Eigenschaften und Wirkungen darf das äußere Bild nicht mit den subjektiven Imaginationen, die es auslöst, verwechselt werden.

Der Traum des Analytikers ist folglich selbst nur ein Traum unter vielen möglichen, und ganz so verhält es sich mit dem Traum, zu dem der Verfasser dieser Zeilen sich hat anregen lassen, als er den kollektiven Traum der Gesellschaft zu ›erraten‹ wagte. Er kann bestenfalls hoffen, nicht aber wissen, ob sein eigener Traum sich mit jenem des Publikums und damit seiner Leser deckt. Ein Beweis im positivistischen Sinne lässt sich gerade an diesem entscheidenden Punkt nicht führen. Nicht einmal die objektive Richtigkeit der Bildanalyse, sollte sie ihrerseits je beweisbar sein, wäre ein Garant dafür, die Empfindungen und Resonanzen des Publikums getroffen zu haben. Das Publikum könnte in denselben objektiven Bildern schließlich ganz andere Bedeutungen erkannt haben – und sei es nur darum, weil es die objektiven Bedeutungen der Bilder *verfehlt* hätte. Dann hätte der Analytiker, so objektiv zutreffend seine Analyse

das Folgende bedeuten würde, das ich Ihnen in der Hoffnung mitteile, es möge Licht auf die Bedeutung werfen, die Ihr Traum für Sie hat.«

auch sein mag, am Ende zwar die Bilder verstanden, nicht aber die Gesellschaft, die sie missverstanden hat. Ein weiteres Mal zeigt sich daran, wie sehr der Bildprozess auf einem Zusammentreffen zwischen Objekt und Subjekt beruht, an welchem die ›Eigenschwingungen‹ des Subjekts konstitutiv mitbeteiligt sind.

Aus diesem Verifizierungsdilemma deutet Meltzers Zitat wiederum einen ganz eigenen und genuin psychoanalytischen Ausweg an. »I had a dream«, heißt es, »which I will impart to you in the hope that it will throw some light on the meaning that your dream has for you«. Die eigentliche Verifizierungsinstanz wird hier in den Zuhörer verlegt: Die Hoffnung des Analytikers richtet sich nicht auf die Objektivität seiner Deutungen, sondern gerade auf ihre Subjektivität, und zwar genau insoweit, als diese keine bloß individuelle, sondern eine *geteilte Subjektivität* ist, die den Analytiker zumindest partiell mit seinem Analysanden verbindet. Als ›verifiziert‹ wäre eine Traumdeutung folglich dann zu betrachten, wenn sich der Analysand mit seiner eigenen Subjektivität in ihr wiedererkennt; wenn der Traum des Analytikers also seinerseits eine Resonanz auslöst.

Auch die bildsoziologische Deutung von THE DARK KNIGHT ließe sich auf diese Weise intersubjektiv verifizieren (oder falsifizieren). Sie dürfte *Gültigkeit* für sich beanspruchen, wenn sie etwas im Leser ›getroffen‹ hätte und dieser tatsächlich etwas aus seinem eigenen Filmgenuss in der Deutung wiederfände, und wenn sich nicht nur vereinzelt, sondern viele Leser in dieser Deutung oder wenigstens in Teilen von ihr wiederfänden. Daran würde sich zeigen, dass es tatsächlich etwas Gemeinsames geben muss, das den Verfasser mit dem Rest des Publikums verbindet, über das er spekuliert. Dieses Gemeinsame wäre in letzter Instanz die Wirklichkeit, die sie als Gesellschaftsmitglieder gemeinsam bewohnen: also die Gesellschaft selbst mitsamt ihren unbewussten Tiefendimensionen, ihren kollektiv verdrängten Erfahrungen, Ängsten und Wünschen.

Wenn die psychoanalytische Einsicht in dieses Gemeinsame bei allem nicht trivial war, sondern »some light« auf etwas geworfen hat, das nicht vorher schon bekannt war, dürfte die unternommene Analyse darüber hinaus soziologische *Relevanz* für sich beanspruchen. Dann wäre sie, wie es Georg Lukács von der Philosophie gefordert hat, ein Beitrag zur »Selbsterkenntnis der Gesellschaft« (1923: 377 [243]). Dieser Anspruch an die Philosophie geht auf Marx zurück, der ihn nicht nur in bemerkenswerter Klarheit formuliert, sondern ihm sogar eine explizit *traumtheoretische* Wendung gegeben hat. So bedient sich Marx in einem Brief an seinen Mitstreiter Arnold Ruge gerade der Metapher des Traums, um die Funktion der Philosophie als »Reform des Bewußtseins« zu beschreiben:

»Die Reform des Bewußtseins besteht nur darin, daß man die Welt ihr Bewußtsein innenwerden läßt, daß man sie aus dem Traum über sich selbst aufweckt, daß man ihre eignen Aktionen ihr erklärt.« (Marx 1843: 346; vgl. Lukács 1923: 165 [90])

Nicht nur der Psychoanalytiker Freud, auch der Soziologe Marx erblickt die Aufgabe der Wissenschaft also in der Aufklärung des Unbewussten.<sup>4</sup> Erst Marx jedoch fügt diesem gemeinsamen Projekt die soziologisch entscheidende Pointe hinzu. Der Analytiker, der der träumenden Gesellschaft »ihre eignen Aktionen« erklärt, ist selbst ein Teil der träumenden Gesellschaft. Die soziologische Traumdeutung ist letztlich eine *Selbstdeutung* der Gesellschaft und ihrer »Traumgeschichte« (Marx 1844b: 383). Sie steht nicht außerhalb dessen, was sie untersucht, sondern nimmt teil an jener kollektiven Kultur- und Verbildlichungsarbeit, in der eine Gesellschaft sich zu sich selbst und ihrer Wirklichkeit verhält. Sie partizipiert am gesellschaftlichen Imaginären, das sie untersucht, und verändert dieses Imaginäre, anstatt es nur zu interpretieren.<sup>5</sup>

Die Soziologie der Bilder, die sich als Analyse scheinbar bedeutungsloser Fiktionen und irrealer Szenen an den äußersten Rand der

- 4 Für eine »traumtheoretische« Lektüre des Marx’schen Werks vgl. die – allerdings recht vagen – Andeutungen in Kojin Karatantis *History and Repetition* (2004), wonach Marx in *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* (1852) die Mechanismen des »dream-work« beschrieben habe, »in which class unconsciousness is condensed and displaced« (Karatani 2004: 12); daran anknüpfend auch die Ausführungen zur »Traumarbeit« politischer Repräsentation« und zur Verschiebung politischer Konflikte in Slavoj Žižeks *Das Jahr der gefährlichen Träume* (2012: 33–56). Vgl. außerdem die Bezugnahmen auf den Traumbegriff in Walter Benjamins *Passagen-Werk* (1927–1940, vgl. 1935), in welchem gesellschaftliche Institutionen wie Einkaufspassagen, Fabriken oder Museen als »Traumhäuser des Kollektivs« (Benjamin 1927–1940: L I, 3) beschrieben werden, in denen »die gegenwärtige Epoche [...] nicht nur die nächste [träumt] sondern träumend [...] auf das Erwachen hin [drängt]« (Benjamin 1935: 59).
- 5 Vgl. zu diesem Gedanken auch die verwandten Überlegungen in Susanne Lüdemanns *Metaphern der Gesellschaft* (2004) über die »epistemologisch paradoxe, letztlich performative und damit – direkt oder indirekt – politische Funktion« (ebd.: 25) der Soziologie: »Dabei wäre Gesellschaftswissenschaft vielleicht mehr als jede andere Wissenschaft gehalten, sich selbst als Teil jenes sozialen Imaginären zu begreifen, dessen Existenz sie zwar anerkennt, ohne sich jedoch zu ihm ins Verhältnis zu setzen.« (Ebd.: 24) Die Soziologie »steht [...] der Gesellschaft nicht gegenüber wie einem (ihrem) Gegenstand, den sie bloß abzubilden oder zu vermessen hätte, sondern unter dem Namen Soziologie erarbeitet die Gesellschaft Selbstbeschreibungen (Repräsentationen der Gesellschaft innerhalb der Gesellschaft), die ihr Objekt – »sie selbst« – für sie selbst erst erzeugen« (ebd.: 24 f.).

gesellschaftlichen Wirklichkeit begibt, gewinnt gerade durch diesen Blick vom Rand auf die Mitte ihre besondere Bedeutung. Indem sie der Gesellschaft den unbewussten Diskurs zurückspiegelt, den diese, ohne es zu wissen, im Medium ihrer Bilder längst schon führt, bringt sie Licht ins Dunkel der gesellschaftlichen Verdrängungsverhältnisse. Sie hebt ausgeschlossene Denk- und Praxismöglichkeiten ans Licht, um auf diese Weise auch die Praxis selbst ins Licht des Bewusstseins und damit der bewussten Gestaltbarkeit rücken zu lassen. In diesem Sinne ist die Analyse der kollektiven Träume zumindest potentiell ein Eingriff in die gesellschaftliche Wirklichkeit selbst:

»Es wird sich dann zeigen, daß die Welt längst den Traum von einer Sache besitzt, von der sie nur das Bewußtsein besitzen muß, um sie wirklich zu besitzen.« (Marx 1843: 346)

Dass es sich dabei, wie die Analyse von THE DARK KNIGHT gezeigt hatte, anders als bei Marx nicht nur um eine einzige »Sache« handelt, sondern um eine ganze Gemengelage aus widerstreitenden Wünschen und Imaginationen, verkompliziert diesen Eingriff der Soziologie in die Welt einerseits, verleiht ihm andererseits aber umso größeres Gewicht. Wäre es nur eine einzige »Sache«, die gesellschaftlich geträumt würde, so gäbe es nichts zu entscheiden; die soziologische Traumdeutung könnte an derträumenden Gesellschaft nichts ändern, ihr allenfalls die Augen öffnen. Sobald es aber mehrere gesellschaftlich geträumte Träume gibt, gewinnt die Traumdeutung eine Schlüsselfunktion. Sie öffnet derträumenden Gesellschaft nicht nur die Augen über sich selbst, sondern versetzt sie eben dadurch auch in die Lage, sich bewusst für einen ihrer widerstreitenden Träume zu entscheiden. Dabei kann die Soziologie der Gesellschaft ihre Entscheidung selbstverständlich nicht abnehmen; aber sie kann zur Aufklärung der verborgenen Kräfte und Wünsche beitragen, die in diese Entscheidung hineinwirken. Wenn alles, auch das Bild, seinen Anfang im Dunkel der Nacht nimmt, und wenn auch die Gesellschaft eine unbewusste Nachtseite besitzt – dann ist es die Soziologie, die das Licht anknipst.